

Estudios de Literatura Colombiana

Muhammad le dio un abrazo y le correspondió con las caricias que Abdalá le propuso desde el comienzo. Aún de pie se quitaron las ropas y se besaron con la decisión de ella. Muhammad la sujetó por los omóplatos con los brazos encadenados y la alzó, la cargó hasta la corona y la tendió sobre la colcha y la dejó colmar en él su vigilia. Y también él colmó una distinta, súbita, al oírle a Abdalá las palabras resonantes que hacía mucho no escuchaba en su idioma, y reconoció en el pelo de ella las sedas y los aceites perfumados que conocía de joven en el Líbano.

(De la novela *La caída de los puntos cardinales*)

Luis Fayad

52

ENERO-JUNIO 2023

FAACULTAD DE COMUNICACIONES
Y FOLCLORE

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Estudios de
Literatura
Colombiana

52

ENERO-JUNIO 2023
FACULTAD DE COMUNICACIONES Y FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA



Facultad de Comunicaciones y Filología

RECTOR UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
DR. JOHN JAIRO ARBOLEDA CÉSPEDES

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

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

EDITOR ASISTENTE
MG. CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TRADUCCIÓN NORMAS PARA AUTORES
ANDRÉS ARANGO
VINÍCIUS DOS SANTOS

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ
christian.benavides@udea.edu.co

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

PERIODICIDAD
Semestral

CARÁTULA
Fragmento de *La caída de los puntos
cardinales*
Manuscrito de Luis Fayad

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
revistaclc@udea.edu.co
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/>
Medellín, Colombia

FORMATO
17 x 24 cm.

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

DEPÓSITO LEGAL
Según Decreto 460 del 16 de marzo
de 1995.

*Las ideas expuestas en los artículos son
responsabilidad exclusiva de los autores.
Medellín, enero de 2023

PRESENTACIÓN

Estudios de Literatura Colombiana es una publicación científica arbitrada —indexada en SCOPUS, ubicada en el cuartil Q4 en SJR y en la categoría A1 en Publindex— dirigida a estudiantes de pregrado, posgrado e investigadores cuyo objeto de estudio esté relacionado con las literaturas del país. El fenómeno que entendemos ahora como literatura colombiana está conformado por varias literaturas que se escriben y hablan en lenguas indígenas, afrodescendientes y europeas. *Estudios de Literatura Colombiana* aparece semestralmente y es editada por el Doctorado en Literatura y la Maestría en Literatura de la Universidad de Antioquia.

Estudios de Literatura Colombiana está indexada en:

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

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

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

La revista nace en 1997 y en julio de 2022 fue condecorada con el premio Ángela Restrepo por parte del Ministerio de Ciencia Tecnología e Innovación, con la distinción a la excelencia de revistas científicas de Colombia.

CONTENIDO

EDITORIAL

1923, un año venturoso para las letras colombianas.....11

ARTÍCULOS ARBITRADOS / REFEREED ARTICLES

Amílcar Osorio y *Vana Stanza*. Autotraducción y traducción intersemiótica en la poesía colombiana.....21

Amílcar Osorio and *Vana Stanza*. Autotranslation and Intersemiotic Translation in Colombian Poetry
Efrén Giraldo, Universidad Eafit, Colombia; Juan José Cadavid, Colegiatura, Colombia; Juanita Vélez-Olivera, Umeå Universitet, Suecia

La historia de Je: una evidencia de etnoficción en *Los abuelos de cara blanca* (1991), de Manuel Mejía Vallejo.....47

The Story of Je: An Evidence of Ethnofiction in *Los abuelos de cara blanca* (1991), by Manuel Mejía Vallejo
Juan Carlos Orrego Arismendi, Universidad de Antioquia, Colombia

Los enigmas de la lectura literaria. Sobre las interpretaciones de la novela *Cien años de soledad*, de García Márquez.....65

The Enigmas of Literary Reading. On the Interpretations of the Novel *One Hundred Years of Solitude*, by García Márquez
Éder García Dussán, Universidad Distrital, Colombia

Marginación y fantasía transgénero en “Esta es tu noche” de Mario Mendoza.....85

Transgender Fantasy and Urban Marginalization in “Esta es tu noche” by Mario Mendoza
Álvaro Antonio Bernal, University of Pittsburgh at Johnstown, Estados Unidos

***La maraca embrujada por jibaná*, de Manuel Zapata Olivella: pre-textos y reescritura.....103**

La maraca embrujada por jibaná, by Manuel Zapata Olivella: Pre-texts and Rewriting
Silvia Valero, Universidad de Cartagena, Colombia

Las metamorfosis discursivas de Maqroll el Gaviero.....123
The Discursive Metamorphoses of Maqroll el Gaviero (the Lookout)
Mario Barrero Fajardo, Universidad de los Andes, Colombia

Un lugar para la ciencia en la literatura infantil y juvenil colombiana: un corpus mínimo para su estudio.....141
A Place for Science in Colombian Children's Literature: A Minimum Corpus for Its Study
ÁJorge Manuel Escobar Ortiz, Instituto Tecnológico Metropolitano, Colombia

Musas para *El Montañés*. Acercamiento a la portada de la revista.....161
Muses for *El Montañés*. Approach to the Front Page of the Journal
Diana Carolina Toro Henao, Universidad de Antioquia, Colombia

CONFERENCIA / LECTURE

¿Por qué leer y releer *Cien años de soledad*?.....185
Why you should read and re-read *One Hundred Years of Solitude*
Augusto Escobar Mesa, Université de Montréal, Canadá

ENTREVISTA / INTERVIEW

Luis Fayad: la sencillez de las palabras.....-...157
Luis Fayad: Simplicity of Words
Andrés Vergara Aguirre, Universidad de Antioquia, Colombia

RESEÑAS / REVIEWS

***La edición del cuento en Colombia en el siglo xx, apuestas editoriales y legitimación de un género* de Ana María Agudelo Ochoa, Paula Andrea Marín Colorado y Diana Paola Guzmán Méndez (Eds.).....221**
Andrés Felipe López Echeverri, Universidad de Antioquia, Colombia

***Ensayos de historia intelectual. Incursiones metodológicas* de Diego Alejandro Zuluaga Quintero y Luis Fernando Quiroz Jiménez (Eds.).....227**
Alexander Salazar Echavarría, El Colegio Mexiquense, A. C., México

***El hombre que creía demasiado. Francisco de Asís en Chesterton* de Andrés Felipe López López.....233**
Ezequiel Quintero Gallego, Universidad Complutense de Madrid, España

EDITORIAL
EDITORIAL

EDITORIAL

1923, UN AÑO VENTUROSO PARA LAS LETRAS COLOMBIANAS

Ha pasado un siglo desde aquella época tan esplendorosa para Colombia tanto en el campo económico como en la literatura; 1923 dejaría una gran cosecha para el país. Ese año fue fundado el Banco de la República, un proyecto aplazado desde los tiempos de la Independencia y que al fin se logró hace cien años gracias a los cinco millones de dólares que Estados Unidos le había entregado a nuestro país en 1922 como parte de la indemnización por la secesión de Panamá —parte de ese dinero, pagado mediante el tratado Thomson-Urrutia, fue usado para fundar el banco— (Morales de Gómez, 2017) y a la Misión Kemmerer, que había llegado al país liderada por el economista estadounidense Edwin Walter Kemmerer, contratada por el presidente Pedro Nel Ospina para que reorientara la maltrecha economía colombiana. En síntesis, el objetivo era “reformular el sistema financiero y fiscal colombiano, para ubicar al país en una mejor situación en el entorno latinoamericano, especialmente en cuanto a su sistema de comunicaciones, expansión de las exportaciones y el auge en los empréstitos norteamericanos” (Rojas Jiménez, 2007, p. 80). En esa dirección, uno de los principales logros de la Misión fue la fundación del banco que tendría la tarea de garantizar la estabilidad del sistema financiero en el país; dicha misión fue clave también para los millonarios empréstitos que obtuvo el país en Wall Street durante aquella década, lo que generó el auge que se conocería como la “danza de los millones”.

Así pues, 1923 fue un año productivo y muy relevante para el sistema financiero y, en general, para la economía del país. Pero aquel fue asimismo un año muy fructífero para el devenir de nuestra literatura. Tanto que si parodiamos la mencionada expresión, también podemos afirmar que aquel fue un año bonanza de las letras, por lo que significaría para el desarrollo de la literatura colombiana a lo largo del siglo xx. En síntesis, podemos decir que 1923 fue un año bisagra, pues por un lado significó el adiós a uno de los poetas más prestigiosos de aquella época, y por otra parte fue el año del natalicio de un grupo de escritores que alcanzarían roles protagónicos en nuestro panorama literario.

El adiós a Julio Flórez, poeta nacional

Reconocido por la crítica como un representante del Romanticismo tardío, Julio Flórez, quien había nacido en 1867 en Chiquinquirá, alcanzó gran prestigio y reconocimiento tanto en Colombia como en otros países hispanoamericanos. En su obra se destaca “una poética que concilia la perfección formal clásica con la expresión nostálgica-sentimental romántica, y con la simbología y excesos del modernismo” (Rincón Moreno, 2009, p. 88). Una obra que, en todo caso, encontró gran acogida en el público.

El 14 de enero de 1923, cuando ya estaba muy enfermo, por orden del presidente Pedro Nel Ospina fue coronado como poeta nacional. *El Tiempo* registró así la ceremonia, que tuvo lugar en Usiacurí, Atlántico, donde vivió el poeta sus últimos años: “Bajado el Gobernador de la tribuna, transcurrieron algunos minutos, durante los cuales reinó un emocionado silencio. Después, tomando el General González la corona, se acercó al poeta y la colocó sobre sus sienes. La banda entonó el Himno Nacional y la concurrencia estalló de júbilo” (El Tiempo, 1923, p. 4).

La escena ilustra lo significativa que era aquella ceremonia, en una época en que la poesía se convertía incluso en un asunto de Estado. Julio Flórez fallecería un mes después, el 17 de febrero.

Pedro Gómez Valderrama y el compromiso del escritor

El 13 de febrero de 1923 en Bucaramanga nació el cuentista, novelista, ensayista y poeta, político y diplomático Pedro Gómez Valderrama, uno de los intelectuales más sobresalientes del grupo Mito, y uno de los escritores más destacados en la segunda mitad del siglo xx en Colombia. Un tema trascendental en su obra híbrida es su afirmación sobre el compromiso que debe mostrar el escritor frente a la sociedad, como lo expresó en esta conferencia presentada en la Universidad Javeriana en 1982, diez años antes de su muerte:

La posición del escritor en la sociedad requiere la expresión de su pensamiento ante los valores fundamentales de esta. No hablo de la fenecida literatura de cartel; pero lo que sí pienso, es que la posición del escritor ante los valores fundamentales de la sociedad debe ser expresada. Y se expresa creando, escribiendo. [...] El escritor ni debe ni puede permanecer indiferente al mundo que le rodea, so pena de que el mundo permanezca indiferente ante él. Escribir, crear literariamente, es una manera de participación. Esa es la misión del escritor, distinta de la militancia (Gómez Valderrama, 1982, p. 20).

Entre sus obras se destacan, entre otras, su novela *La otra raya del tigre* (1977) y sus libros de cuentos *La procesión de los ardientes* (1973) e *Invencciones y artificios* (1975). En su escritura, Gómez Valderrama muestra una vocación por la historia; sus relatos se convierten en

un ejercicio híbrido en el que se resalta de manera insistente la reflexión sobre nuestro pasado. Para él, en la narrativa resultaba imposible separar la ficción de la realidad.

Manuel Mejía Vallejo, jugar con las palabras

Como si fuera un vaticinio sobre el oficio que tendría en su vida, Manuel Mejía Vallejo nació el 23 de abril, justamente en el aniversario del sepelio de Miguel de Cervantes, el responsable de que la ONU haya establecido esa fecha para la celebración del Día del Idioma español a partir de 2010. Aquí cabe aclarar que en Colombia, esta fecha se había establecido como Día del Idioma desde 1938, durante el primer mandato del presidente Alfonso López Pumarejo, cuando mediante el decreto 707 del 23 de abril se estableció: “Señálase el 23 de abril de cada año para celebrar el Día del Idioma, como homenaje al insigne don Miguel de Cervantes Saavedra” (MEN, 1938).

Cuentista, novelista, poeta y periodista, y fabricante de juguetes en su tiempo de ocio, este escritor antioqueño dejó una obra prolífica en la que se destacan sus cuentos y novelas sobre la violencia. Uno de los aspectos más notorios —que logra hacer una gran lectura sobre la sociedad de su época tanto en el ámbito rural como en el espacio urbano— es su capacidad de jugar con las palabras, como lo destaca el crítico Escobar Mesa (1997):

[...] Manuel no ha transigido ni un instante en liberar las palabras de la caja de Pandora. [...] Ha jugado con ellas a las mil y una posibilidades y lo seguirá haciendo hasta que el último soplo de olvido abra el cerrojo y deje entrar la que ha sido su más próxima vecina, y ahora su seductora amiga, la muerte (p. 14).

El escritor, nacido en Jericó, ganó importantes premios literarios internacionales, como el Nadal, en 1963, y el Rómulo Gallegos, en 1988. Falleció en 1998.

Álvaro Mutis, creador de Magrol el Gaviero

El 25 de agosto nació también el que sería uno de los escritores colombianos que ha alcanzado mayor reconocimiento en el ámbito internacional: el periodista, novelista y poeta Álvaro Mutis, quien murió en 2013, a sus 90 años, y a quien agradecemos, a nombre del Premio Nobel de Literatura que llegó para Colombia hace 40 años, la ayuda que le ofreció a Gabriel García Márquez cuando buscaba abrirse camino en el ámbito literario, recién llegado a Ciudad de México. El mismo autor nacido en Aracataca expresó su gratitud por el apoyo que le brindó Mutis, y alguna vez también reconoció que fue este quien le entregó un ejemplar de *Pedro Páramo*, la obra de Juan Rulfo que resultaría tan reveladora para él, según su propio testimonio:

Mutis tiró sobre la cama un libro, y gritó: “¡Lea esa vaina, carajo, para que aprenda!”. Era *Pedro Páramo*. Después de eso, [García] Márquez escribiría: “El escrutinio a fondo de la obra de Juan Rulfo me dio por fin el camino que buscaba para continuar mis libros. Y, al contrario de lo que ocurre con los grandes clásicos, es un escritor que se lee mucho pero del cual se habla muy poco” (Díaz, 2017, párr. 4).

Aunque se exilió muy joven en México —donde viviría el resto de su vida— para escapar de una denuncia por “malgastar” en proyectos culturales los fondos que manejaba como jefe de relaciones públicas de la empresa para la que trabajaba —en México lo alcanzó esa acusación y allí estuvo preso durante unos quince meses—, Álvaro Mutis persiguió a ser animador del escenario cultural colombiano y miembro del grupo Mito. Posteriormente, encontró en Maqrol el Gaviero el gran hito de su creación; un personaje que “no se mueve empujado por las cambiantes circunstancias que le rodean, sino que lo hace con total conciencia de lo que busca o pretende y de lo que deja, lo cual lo angustia y lo hace libre simultáneamente” (Paniagua Gutiérrez, 2022, p. 90). Maqrol aparece por primera vez en su colección de poemas *Los elementos del desastre* (1953), e irá ganando mayor dimensión al convertirse en el protagonista de otros de sus libros de poemas y en su saga narrativa compuesta por las novelas *La nieve del Almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987, llevada al cine en 1996, bajo la dirección de Sergio Cabrera), *Un bel morir* (1988), *La última escala del Tramp Steamer* (1988), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991) y *Tríptico de mar y tierra* (1993).

Otra de las obras destacadas de Mutis es el relato “La mansión de Araucaima” (1973), que también fue llevada al cine en 1988, por el director Carlos Mayolo. Gracias a sus creaciones, Mutis se convirtió en uno de los escritores colombianos más galardonados en el escenario internacional al recibir, entre otros, el Premio Príncipe de Asturias de las Letras (1997), el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (1997), el Premio Cervantes (2001) y el Premio Internacional Neustadt de Literatura (2002).

El papelípola Ángel Sierra Basto

El poeta Ángel Sierra Basto, seudónimo de Víctor Manuel Cortés Vargas, nació el 16 de abril de 1923 en Pitalito, Huila, y falleció en 1992. Fue cofundador del grupo literario Los Papelípolas, creado a finales de la década de 1950 en ese departamento, donde se le considera uno de los poetas más importantes de la región, aunque su obra ha sido tan ignorada, a pesar del esfuerzo de algunos de sus allegados y seguidores que se han empeñado en el rescate y divulgación de su poesía a comienzos del siglo XXI.

En cuanto a ese grupo literario, Oliver Lis Cortés (2007) afirma:

‘Los Papelípolas’, el más importante grupo, como único movimiento literario del Huila surgió en 1957, casi a la par del Nadaísmo en Antioquia. Su nombre, porque “apenas tenían papel” declaró uno de sus integrantes, Darío Silva, o porque usaban este “mientras bebían pola, para mitigar el sopor espiritual de la provincia”. Dado que algunos tendieron hacia un lado y otros hacia otro sin haber una unidad estilística en su poesía, ni en sus vidas, así como no concibieron más adeptos que admiradores, hay quienes afirman que Los Papelípolas no deberían considerarse un movimiento literario. Otros como el poeta Esmir Garcés afirman que sí, puesto que figuran en antologías y según el historiador Delimiro Moreno, “porque además hicieron público su manifiesto”, “un discurso totalmente válido frente a las circunstancias de su época”; y que si bien no se hallaban totalmente unidos estilísticamente, sí lo estaban como grupo, con unos ideales culturales homogéneos, no siendo la suya una cuestión simplemente de diversión o escándalo —sin desdeñarlos, claro, como se demostró fue el Nadaísmo— sino de lucha por transformar la cultura de su época (p. 28).

Por su parte Jorge Elías Guebelly Ortega (2018), uno de los conocedores de la obra de Sierra Basto, escribió:

Su poesía está sustentada sobre pilares de angustia; en él, el tránsito por el mundo es un fardo que destila amargura. Su poesía se presenta como búsqueda desesperada de nuevos horizontes, empleando un lenguaje culto, a veces científico, filosófico o religioso. Finalmente, el poeta sucumbe ante la imposibilidad de una nueva visión del mundo y solo queda su poesía llena de soledad y deseos insatisfechos (p. 17).

Cerremos la breve evocación del poeta huilense, al que se le han reconocido afinidades con ese grupo de escritores estadounidenses de los años cincuenta identificado como la generación *beat*, con estos versos tomados del poema “Solo la muerte”, que nos recuerdan que los Papelípolas fueron considerados “poetas malditos”. Aquí vemos cómo Sierra Basto se aparta del imaginario cristiano y reconoce, desde una visión liberal, que los ideales de cielo e infierno son apenas ilusiones terrenales que no tienen eco en ningún “más allá”. Así, cuando sabe que va llegando el final de la jornada, se apresta a entrar a “la noche” eterna, consciente de que tampoco habrá paraíso:

Ya me voy para siempre. Se acabó la jornada.
Y el ocaso me anuncia que la noche me espera:
Sé que allende la muerte solo existe la nada,
que el infierno y el cielo son piadosa quimera (Sierra Basto, 2018, p. 26).

Así como Guebelly y otros escasos estudiosos que se han empeñado en visibilizarlo, creo que Ángel Sierra Bastos merece que su obra sea estudiada y divulgada para que se le rescate del ostracismo en que ha permanecido y se le dé el lugar que amerita en el panorama de la poesía colombiana.

Andrés Vergara Aguirre
(Universidad de Antioquia)
Director-editor

Referencias bibliográficas

- Cortés, O. L. (2007). Los Papelípolas. 50 aniversario. *Revista Academia Huilense de Historia* 13 (58), pp. 28-48.
- Díaz, A. (28 de febrero, 2017). ¡Lea esa vaina, carajo, para que aprenda! *El Mundo*. Madrid. Recuperado de <https://www.elmundo.es/cultura/2017/02/28/58b5b93122601dc1778b4694.html#:~:text=Para%20su%20osorpres%2C%20Mutis%20tir%C3%B3,buscaba%20para%20continuar%20mis%20libros> [24.01.2023].
- Escobar Mesa, A. (1997). “Érase un viento... y en ese viento mi alarido”. *Memoria compartida con Manuel Mejía Vallejo*. Medellín: Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.
- Gómez Valderrama, P. (1982). La literatura y yo. *Universitas Humanística* 18 (18), pp. 13-23.
- Guebelly Ortega, J. (2018). Soledad y orfandad del hombre moderno en la poesía huilense (fragmentos). En: Á. Sierra Basto. *Xenias & Apophoretas de Menein Laos* (pp. 17-20). Popayán: Samava.
- MEN (Ministerio de Educación Nacional). (27 de mayo, 1938). Decreto 707 de 1938, 23 de abril. *Diario Oficial*. LXXIV (23787), p. 15.
- Morales de Gómez, T. (21 de julio, 2017). El tratado Urrutia-Thomson. *Credencial Historia* 165. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-165/el-tratado-urrutia-thomson> [24.01.2023].
- Paniagua Gutiérrez, E. R. (2022). *La nieve del almirante*, de Álvaro Mutis: un análisis interdisciplinario del existencialismo en Maqroll. *Ciencia y Sociedad* 47 (2), pp. 78-91.
- Rincón Moreno, J. A. (2009). La crítica finisecular colombiana: Desarrollo y adecuación para un poeta ecléctico [trabajo de grado en Estudios Literarios]. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Rojas Jiménez, H. H. (2007). Made in the world is better: las misiones económicas en Colombia y nuestro descreimiento ancestral. *Revista Facultad de Ciencias Económicas: Investigación y Reflexión* XV (1), pp. 77-90.
- Sierra Basto, Á. [Víctor Manuel Cortés Vargas]. (2018). *Xenias & Apophoretas de Menein Laos*. Popayán: Samava.
- El Tiempo. (16 de enero, 1923). La coronación de Julio Flórez. *El Tiempo*, p. 4.

El número 52

Comenzamos esta edición con la lectura de los ejercicios de autotraducción y de traducción intersemiótica de un poeta que nos proponen Efrén Giraldo, Juan José Cadavid y Juanita Vélez Olivera en “Amílcar Osorio y *Vana Stanza*. Autotraducción y traducción intersemiótica en la poesía colombiana”; “en La historia de Je: una evidencia de etnoficción en *Los abuelos de cara blanca* (1991), de Manuel Mejía Vallejo”, Juan Carlos Orrego presenta una lectura sobre la reescritura de un mito embera en la obra de este escritor antioqueño, justamente en la conmemoración del centenario de su natalicio.

Éder García Dussán nos propone una interpretación de la obra emblemática del Nobel colombiano a partir de múltiples lecturas analizadas de la novela en “Los enigmas de la lectura literaria. Sobre las interpretaciones de la novela *Cien años de soledad*, de García Márquez”. Por su parte Álvaro Antonio Bernal plantea una reflexión sobre las representaciones de personajes transgénero de la reciente narrativa colombiana, en “Marginación y fantasía transgénero en ‘Esta es tu noche’ de Mario Mendoza”.

En “*La maraca embrujada por jibaná*, de Manuel Zapata Olivella: pre-textos y reescritura”, Silvia Valero parte del concepto de “geografía de la imaginación” para rastrear algunos antecedentes y transformaciones en la obra del escritor nacido en Lorica, para mostrar cómo se imbrican saber tradicional y conocimiento científico en sus páginas. Y en “Las metamorfosis discursivas de Maqroll el Gaviero”, Mario Barrero Fajardo estudia la evolución de la voz poética y narrativa del personaje más emblemático de Mutis, con quien también celebramos el centenario de su natalicio.

En “Un lugar para la ciencia en la literatura infantil y juvenil colombiana: un corpus mínimo para su estudio”, Jorge Manuel Escobar indaga por la ausencia de la ciencia en los estudios sobre literatura para niños y jóvenes. Finalmente, Diana Carolina Toro hace un análisis iconográfico de una publicación periódica que se convierte en un referente importante para la historia de la literatura antioqueña, en “Musas para *El Montañés*. Acercamiento a la portada de la revista”.

Esta es, caros lectores, la oferta que les presentamos en el número 52. Y con esta edición, una vez más va nuestro mensaje de gratitud a ustedes por su confianza, a la Facultad de Comunicaciones y Filología, a los miembros del comité editorial y del comité científico, a los colaboradores, a los pares evaluadores, a los lectores, y al equipo editorial. Gracias, porque con su apoyo avanzamos con cada entrega en el propósito que tiene la revista de hacerle un aporte a los estudios literarios y a la historia de la literatura colombiana.

El director-editor

ARTÍCULOS ARBITRADOS

REFEREED ARTICLES

AMÍLCAR OSORIO Y *VANA STANZA*. AUTOTRADUCCIÓN Y TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA EN LA POESÍA COLOMBIANA *

AMÍLCAR OSORIO AND *VANA STANZA*.
AUTOTRANSLATION AND INTERSEMIOTIC
TRANSLATION IN COLOMBIAN POETRY

Efrén Giraldo,¹ Juan José Cadavid,² Juanita Vélez-Olivera³

* Artículo derivado del proyecto de investigación: Viejos signos/nuevas rotaciones. Espacio, tiempo y acción en la poesía experimental en América Latina.

Cómo citar este artículo: Giraldo, E., Cadavid, J. J. y Vélez-Olivera, J. (2023). Amílcar Osorio y *Vana Stanza*. Autotraducción y traducción intersemiótica en la poesía colombiana. *Estudios de Literatura Colombiana* 52, pp. 21-46. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.349115>

1  egiral25@eafit.edu.co
Universidad Eafit, Colombia.

2  dpensamiento creativo@colegiatura.edu.co
Colegiatura, Colombia.

3  juanita.olivera@umu.se
Umeå Universitet, Suecia.

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.03.2022
Aprobado: 24.11.2022
Publicado: 31.01.2023

Copyright: ©2023 *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 se ocupa de los 121 ejercicios de autotraducción del poeta colombiano Amílcar Osorio, los cuales fueron encontrados en su archivo personal. En estos poemas, a primera vista traducciones al inglés de los poemas del libro *Vana Stanza*, se observan, en efecto, ejercicios de autotraducción, pero también incursiones en poesía concreta y poesía visual. Consideramos *Vana Stanza* una obra incompleta que recoge una parte del trabajo poético de Osorio y es en el archivo donde nos es posible ampliar las exploraciones experimentales del poeta en las que se evidencia un diálogo entre diversos sistemas semióticos y entre dos lenguas.

Palabras clave: Amílcar Osorio, *Vana Stanza*, autotraducción, poesía concreta, poesía visual.

Abstract: This article deals with 121 exercises in self-translation by the Colombian poet Amílcar Osorio, which were found in his personal archive. In these poems, at first sight English translations from his poetry book *Vana Stanza*, we can actually observe exercises of self-translation, but also incursions into concrete and visual poetry. We consider *Vana Stanza* to be an incomplete work that only partly portrays Osorio's poetic production. In the archive, we manage to expand on the poet's experimental explorations in which a dialogue not only between different semiotic systems but also between two languages is evident.

Keywords: Amílcar Osorio, *Vana Stanza*, self-translation, concrete poetry, visual poetry.

Autotraducción

La obra de Amílcar Osorio (Santa Rosa de Cabal, Colombia, 1940-Jericó, Colombia, 1985) ha recibido de la crítica un renovado interés en los últimos años. Investigadores como Harold Alvarado Tenorio (2010), Juan Carlos Restrepo (2014), Efrén Giraldo (2017), Juan José Cadavid Ochoa (2017, 2018, 2020) y Elkin Restrepo (2017) se han ocupado de recopilar, revisar y reflexionar sobre su vida y su producción. Los temas dominantes en esas incursiones recientes, ocupadas principalmente de *Vana Stanza*, su libro más importante, son la écfrasis, las relaciones interartísticas y las referencias culturales e históricas presentes en su obra. En este artículo se busca analizar los ejercicios de autotraducción realizados por Osorio, nunca publicados, pero ahora accesibles luego del trabajo de catalogación y digitalización de su archivo, emprendido en el año 2016 como parte de la investigación *Una percepción imposible. Nadaísmo, campo artístico, comportamientos conceptuales y societales*, realizada por Cadavid Ochoa (2018, 2020). En tal archivo no solo se encuentran manuscritos de su obra publicada, sino también ejercicios, bocetos, pinturas, dibujos y fotografías, además de versiones al inglés y recreaciones tipográficas de varios poemas de *Vana Stanza*, obra que se publicó por primera vez en 1986.

Las autotraducciones al inglés de sus poemas, 121 en su totalidad, permiten entender diferentes aspectos de un proceso creativo que resulta deudor, por un lado, del reconocimiento de su especificidad lingüística, de sus límites, pero también de las facultades abiertas por recursos distintos a los de la lengua materna. La traducción de la propia obra se convierte, así, en un proyecto creativo con derecho propio, con una especial autonomía que aprovecha varias opciones, más cercanas a la versión y la recreación que a la traducción propiamente dicha. Osorio no solo acomete la tarea de verter dócilmente una obra a otro idioma, sino que explora posibilidades expresivas en el espacio interlingüístico, lo que nos permitiría suponer que, al pensarse como escritor en otra lengua, contempla un desarrollo diferente en el que la creación inicial supone nuevas alternativas después de que se considera la viabilidad de volver a realizar una obra en otro idioma.

Se pretende situar la obra *Vana Stanza* en el marco de la tradición crítica e interpretar algunos de sus logros a través de las versiones al inglés intentadas por su propio autor, así como los alcances que tienen las nuevas interpretaciones de ciertos poemas cuando el autor decide incorporar soluciones vinculadas con lo tipográfico y lo espacial. Las conexiones entre signo verbal y signo visual, la recreación del sentido inmanente a los procesos de autotraducción y traducción intersemiótica y la contextualización histórica de

su ejercicio en el horizonte de la poesía moderna y contemporánea en Colombia definen, entonces, los objetivos principales de este trabajo. En Osorio, las oportunidades de una lectura interlingüística (más o menos evidentes cuando se trata de analizar traducciones de poesía) e intersemiótica (cuando el medio verbal se enfrenta a las posibilidades ofrecidas por la imagen y el espacio tipográfico) se hacen relevantes para entender una de las obras y trayectorias más interesantes de la poesía y el arte en Colombia. En este contexto, la versión autotraducida de *Vana Stanza* supone la continuación de un proyecto interartístico en el que se aprovechan opciones de la poesía, la plástica y la práctica misma de la traducción. Todo ello con la intención de contribuir a la comprensión de una obra que exige el uso combinado de diferentes marcos de aproximación.

La autotraducción es un ejercicio en el que un autor o autora lleva a cabo la traducción de su propia obra. A pesar de que se ha considerado una labor incidental, señala María Recuenco Peñalver (2011) que “haber autotraductores, haylos, siempre los ha habido y siempre los habrá, además que la autotraducción goza de una larga tradición en el mundo literario en, prácticamente, todos los géneros” (p. 194). Estudios teóricos de los últimos treinta años muestran el creciente interés que esta práctica ha tenido y revelan que ejemplos de misma se hallan en todos los rincones del globo y en una multiplicidad de tradiciones lingüísticas (Grutman, 1998; Hokenson y Munson, 2007; Dasilva, 2009, 2016; Dasilva y Tanqueiro, 2011; entre otros).

Los estudios de autotraducción remiten a la posibilidad de redefinir el papel autoral y ponen en relieve cuestiones estilísticas importantes para los estudios de traducción y los estudios literarios propiamente dichos. Si tomamos en cuenta que la poesía es, como lo ha dicho Lawrence Venuti (2011), “el género literario menos traducido” en el mundo (p. 127), que los textos críticos que presentan análisis de obras literarias traducidas se han enfocado más en el señalamiento de su insuficiencia o bajo perspectivas negativas (véase Berman, 2009 y Hewson, 2011, entre otros), es decir de juicios, y que los métodos para estudiar tales traducciones apenas tienen sus albores en la década de 1990 (Berman, 2009), podemos considerar que un estudio centrado en el análisis de la autotraducción de poesía puede contribuir al campo de los estudios literarios desde diferentes enfoques metodológicos. Eso significa que, para el caso específico de Amílcar Osorio, examinar las derivas de sus ejercicios con un idioma y un medio distintos (el inglés y lo tipográfico-visual) nos permitiría saber más sobre su proceso creativo y entender una faceta importante de su actividad como escritor.

Entre los casos más estudiados de autotraducción en lenguas como el inglés, el ruso y el francés, están Samuel Beckett y Vladimir Nabokov. George Steiner, estudioso de la traducción, dedica uno de sus libros (*Extraterritorial*) al estudio de Conrad, Borges y los ya mencionados Nabokov y Beckett. En estos autores, además de la curiosidad que despiertan profesiones literarias que van más allá de un bilingüismo excepcional, Steiner (2002) encuentra que se abre una perspectiva ampliada, que pone en manifiesto cuestiones más generales como “la imaginación multilingüe, la traducción interiorizada y la posible existencia de un idioma mixto ‘subterráneo’, ‘preexistente’ a la localización de diversas lenguas en el cerebro articulado” (p. 24).

Los estudios acerca del fenómeno de la autotraducción de poesía en América Latina son escasos. A pesar de esto, en la última década ha crecido el interés por estudiar la práctica de la autotraducción en las literaturas poscoloniales; es decir, en aquellas que son propias o se producen en países que fueron colonizados principalmente por naciones europeas (Lusetti, 2018, p. 157). Entre los estudios más relevantes que encontramos en Latinoamérica, aparecen dos que indagan en la poesía diglósica entre idiomas de pueblos originarios como el Mapudungun y el Quechua y las lenguas mayoritarias del continente como el español y el portugués (Mancosu, 2019 y Bujaldón de Esteves *et. al*, 2019). En Colombia, los estudios críticos dedicados a la autotraducción de poesía han sido también descuidados (Arboleda Toro, 2017) pese a que, como se ha señalado, la traducción de poesía en Colombia parece haber sido un oficio de poetas (Goenaga, 2012, p. 1). De un estudio sobre la autotraducción en Amílcar Osorio puede esperarse una contribución a nivel lingüístico y desde las perspectivas culturales y de circulación, pues por medio de sus traducciones al inglés su obra se inscribe, como lo hicieron otros poetas en Colombia y en América Latina, en una tradición literaria y poética más amplia. Además realiza un aporte significativo a la historia de la poesía en Colombia y los estudios de traducción, puesto que la producción literaria de este poeta ha sido escasamente estudiada, y su trabajo interlingüístico e intersemiótico, que es prácticamente desconocido, constituye una de las apariciones poéticas más especiales y poco frecuentes en el contexto del país.

Amílcar Osorio, la lengua inglesa y la poesía visual

Tal vez el periodo más productivo de Amílcar Osorio es el que vivió durante sus años en Estados Unidos, cuando sus vivencias le permitieron entrar en contacto con artistas visuales que desbordaban los límites disciplinares y estéticos a través de obras en las que

confluían elementos visuales, líricos y materiales de gran riqueza. La coincidencia con el movimiento de la generación *beat* y otras agrupaciones fortaleció su concepción de la literatura como arte visual, que ya había esbozado en su *Nadema o Manifiesto Nadaísta* (Osorio, 1962, pp. 257-260). Osorio sostenía que el ritmo del texto de sus poemas hacía posible experimentar tal visualidad. Para él, “pintura y poesía eran los otros extremos de la armonía, porque si la música es análoga a la poesía en sus emociones cantadas y rimadas, la pintura, la música y la poesía lo son en acordes y armonías del color. Quien no se inclina hacia la música y la pintura no podrá ser un auténtico poeta” (Alvarado Tenorio, 2010, p. 98). La palabra en Osorio adquiere una potencia visual al conectar la descripción detallada de las cosas de la vida mediante la escritura con la forma en la que aparece visualmente la palabra, en lo que se puede considerar una aproximación a los problemas puestos en primer plano por la poesía concreta. Esta, como se sabe, es una corriente de la lírica moderna que ajusta los elementos lingüísticos de sus composiciones según apreciaciones de tipo óptico y auditivo, renunciando, de ese modo, a copiar y comprender la realidad empírica y poniendo en cuestión, en su lugar, a la palabra individual, la cual es tomada en tanto forma de pensamiento, haciéndose uso de ella en cada una de sus posibilidades concretas. En virtud de ello surgen ideogramas y constelaciones en los que el contenido de significación y la estructura son idénticos; en que la realidad del texto, por así decir, reposa en la estructura, en la función (Onetto Muñoz, 2004, p. 191). También, “la concentración que esta producción poética realiza sobre la materialidad del lenguaje y que define esencialmente a la poesía concreta significa una radicalización ‘de aquel poetizar que proviene desde lenguaje’, caracterizando a la lírica frente a los otros géneros poéticos y, particularmente, a la lírica moderna” (Knörrich, 1992, citado por Onetto Muñoz, 2004, p. 191).

La expansión visual de la poesía en Osorio se relaciona con su periplo por los Estados Unidos, un viaje que emprendió en compañía de René Frei y el protegido de este, el poeta David Howie. Osorio primero vivió en San Francisco, donde entró en contacto tanto con visiones y propuestas políticas y ambientales que se expresaban desde diferentes manifestaciones del arte como con personajes del mundo artístico e intelectual, entre ellos Alan Watts, John Sirio, Steve McCormick, Leek Cong, Dan Hall, John Hiebaut, Jim Tylor y Gregory Corso. Años más tarde, se mudó a la ciudad de Nueva York, donde se relacionó con Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Bob Dylan y Brendan Behan (Alvarado Tenorio, 2010, p. 97).

Los comentarios de amigos y las referencias de autores como Alvarado Tenorio son insuficientes para reconstruir en detalle su permanencia allí y sus vínculos, por ejemplo, con la vida bohemia del Hotel Chelsea. Sin embargo, las narraciones de su hermano Jaime Osorio validan el contacto que tuvo con las formas de vida de artistas que vivían o visitaban ese lugar (Jaime Osorio, comunicación personal, 28 de septiembre de 2016). El menor de los Osorio cuenta que su hermano expresaba una admiración por algunos integrantes de la generación *beat* y recuerda la pretensión del poeta de quedarse a vivir en el extranjero. Durante años, Jaime Osorio ha recogido y guardado una importante cantidad de textos: novelas, cuentos y poesía inédita, manuscritos originales escritos en español y en inglés, autorretratos y fotografías de autor, dibujos y producción visual de distintos tipos realizada por Osorio en diferentes momentos de su vida. Este archivo dactilográfico y manuscrito —en el que se encuentran textos escritos a mano o con máquina de escribir, que presentan correcciones, enmendaduras y reescrituras, realizados sobre hojas de diferente tipo y tamaño, guardado en cajas— es conservado como patrimonio familiar y, por no encontrarse en un archivo institucional, no está disponible aún para la consulta del público. Entre los muchos documentos de este archivo se descubrió y fue posible rescatar los manuscritos originales de una muy probable versión al inglés de *Vana Stanza*. Con ellos se abre la posibilidad de estudiar la obra de Osorio desde una doble dimensión, intersemiótica e interlingüística, que es la que pretende señalar este texto.

En el siguiente cuadro puede verse la lista de componentes del archivo:

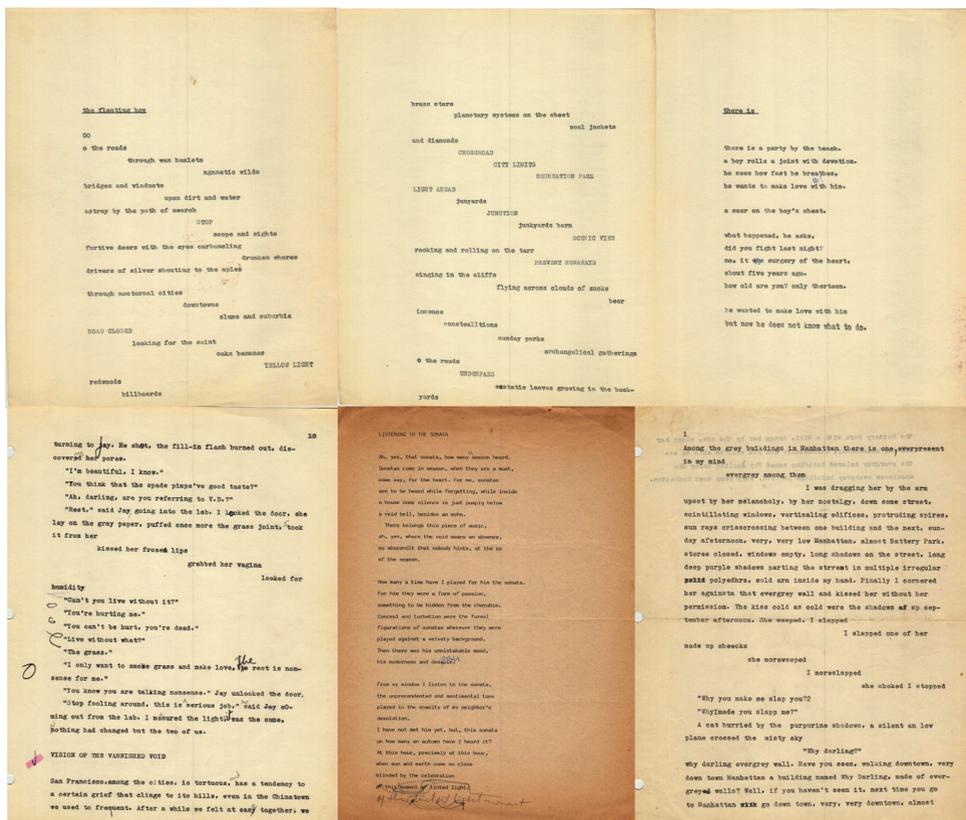
| Carpeta | Subcarpeta | Descripción de los documentos | Cantidad |
|-----------|-----------------------------|--|----------|
| Crítica | Artículos | Artículos en diferentes revistas y periódicos que se ocupan de exposiciones, colecciones, artistas, pintores y escultores del momento. Entre estos se encuentran: Bárbara Hepworth, Alice Baber, la colección Mejía, Mario Cerolí, Beatriz González, Álvaro Barrios, Robert Rauschenberg, Oscar Muñoz, Octavio Martínez Charry, Fernando de Szyszlo, Carlos Rojas, Bursztyn, algunos nadaístas, entre otros. | 78 |
| Cuadernos | Bitácoras | Textos manuscritos, poemas, reflexiones escritas principalmente durante su viaje a San Francisco. | 15 |
| En inglés | Correcciones en inglés | La serie de poemas contenidos con el nombre <i>Vana Stanza</i> escritos en inglés por su autor. | 121 |
| Novela | Vistas del bosque izquiérdo | Fragmento de una novela inconclusa. | 17 |

| | | | |
|------------------------|----------------------------------|---|-----|
| Poesía | Concreta | Poemas contenidos en la versión de <i>Vana Stanza</i> en inglés. Presentan características visuales a partir de la diagramación del texto que se convierte en un elemento compositivo con el que se logran imágenes relacionadas con el contenido de las palabras del poema. Esta propuesta visual no se encuentra en la versión en español de la misma obra poética. | 16 |
| | Vana Stanza | Conjunto de poemas realizados después de la militancia del escritor en el grupo nadaísta. | 107 |
| | Stanza | Poemas. | 60 |
| | Servicios | Poemas. | 30 |
| | Torsos | Poesías. | 16 |
| | En carpetas sin título | Poemas con diversos títulos diferentes a los de las categorías generales contenidas en <i>Vana Stanza</i> . | 84 |
| Prosa | Como en un círculo | Cuento corto. | 9 |
| | Crónica del giróvago | Cuentos. | 91 |
| | | Cuento. | 5 |
| | Varios | Cuentos y narraciones sin nombre, algunos están en estado fragmentario o inconclusos. | 164 |
| Teatro y cine | Corto | Esquema para un corto de 10 minutos. | 11 |
| | Documental | Proyecto para 5 documentales sobre regiones naturales. | 2 |
| | La baranda rota | Proyecto para un cortometraje de 10 minutos. | 11 |
| | Naturaleza muerta (con una rosa) | Obra de teatro. | 34 |
| Notas, índices y otros | Ideas sin desarrollo | Distintos documentos, listados de obras, ideas sobre publicaciones (índices), notas y cartas formales. | 9 |
| Visual Amílcar | Abstracto | Producción visual abstracta. Tachismo. Expresionismo abstracto. | 19 |
| | Caligrafías | Producción visual abstracta, signos caligráficos arbitrarios. | 7 |
| | Muchacho del metro-politano | Producción visual, especulaciones con el retrato. | 11 |
| | Torsos | Producción visual, especulación con la figura humana. | 18 |
| | Penes | Signos ambiguos. | 6 |
| | Stanza | Producción visual abstracta, referencias espaciales o arquitectónicas. | 23 |

Tabla 1. Inventario del archivo de Amílcar Osorio.

En lo que corresponde a autotraducción, el archivo está compuesto por 121 páginas de papel *bond* mecanografiadas. Las primeras 95 son de tamaño oficio y en algunas se pueden observar las marcas de los ganchos usados para agrupar aquellas en las que la extensión del poema es superior a una página. Otras series presentan folios o numeración para ordenarlas. Las siguientes veintiséis páginas (en el mismo formato) tienen perforaciones en uno de sus lados, lo que indica que fueron parte de un folder. Estas páginas parecen más viejas, dada su coloración casi ocre, y aunque en las primeras también se aprecian tachaduras y correcciones manuscritas, este tipo de intervención y ajustes sobre el texto está mucho más presente en esta última parte.

Imagen 1. (Mosaico de versiones de poemas de *Vana Stanza* en inglés). Amílcar Osorio. *Vana Stanza*, Máquina de escribir.



Fuente: Jaime Osorio (archivo familiar).

La práctica desarrollada por Osorio planteó una resistencia a las clasificaciones y a los procesos de validación de la producción artística. Propuso un lugar fronterizo en el que se establecen tanto un diálogo como una negociación entre categorías excluidas y admitidas por la institución artística. Un espacio de conexión y encuentro en el que se construye una propuesta estética a partir de prácticas visuales, literarias y de acción donde, se podría afirmar, “las relaciones predominan sobre los objetos, la arborescencia sobre los puntos, el paisaje sobre la presencia, el recorrido sobre las estaciones que lo componen” (Bourriaud, 2015, p. 77). Se trata de una narrativa poético-artística que genera lo que hoy se puede considerar experiencia estética relacional, que se expande en el tiempo, es decir, que supera lo instantáneo de la producción y permite que se continúen generando interacciones durante y después de la realización de la obra de arte. Esto se puede comprender como fenómeno o práctica artística gracias a las posibilidades hermenéuticas que ofrecen los diferentes cruces de estrategias y dispositivos propios de la producción visual y literaria. En tal contexto, la autotraducción y la traducción intersemiótica son ejemplos de esta dinámica.

La vida de Osorio en San Francisco y Nueva York y el contacto con el *underground* artístico norteamericano se proyectan de forma particular sobre el contexto latinoamericano al conjugar tales referencias con las condiciones políticas y los nuevos movimientos literarios regionales. Su comportamiento artístico, dicho con Camnitzer (2009) cuando hace referencia al Nadaísmo, “desde el punto de vista de una historia cultural de América Latina, puede ser visto como un movimiento que propulsó la sensibilidad y la experiencia literarias hacia el campo de las artes visuales —una interpenetración entre espacio y texto” (p. 163). Esto es, Osorio en tanto nadaísta se embarca en una práctica artística entrecruzada y multilingüe que conjuga las artes visuales y verbales, y coincide, por ejemplo, con las formas que dieron origen al conceptualismo en Colombia, un comportamiento propio de las artes visuales que asumió el texto, la palabra escrita, como estrategia y dispositivo plástico.

Vale la pena señalar que Osorio incursionó también en la traducción de poesía con la publicación de poemas de Ezra Pound y Wallace Stevens en *Acuarimántima*, revista editada por Elkin Restrepo y otros poetas de la época, que tuvo gran circulación en Colombia y América Latina (Lombana Riaño, 2015, pp. 399-424).

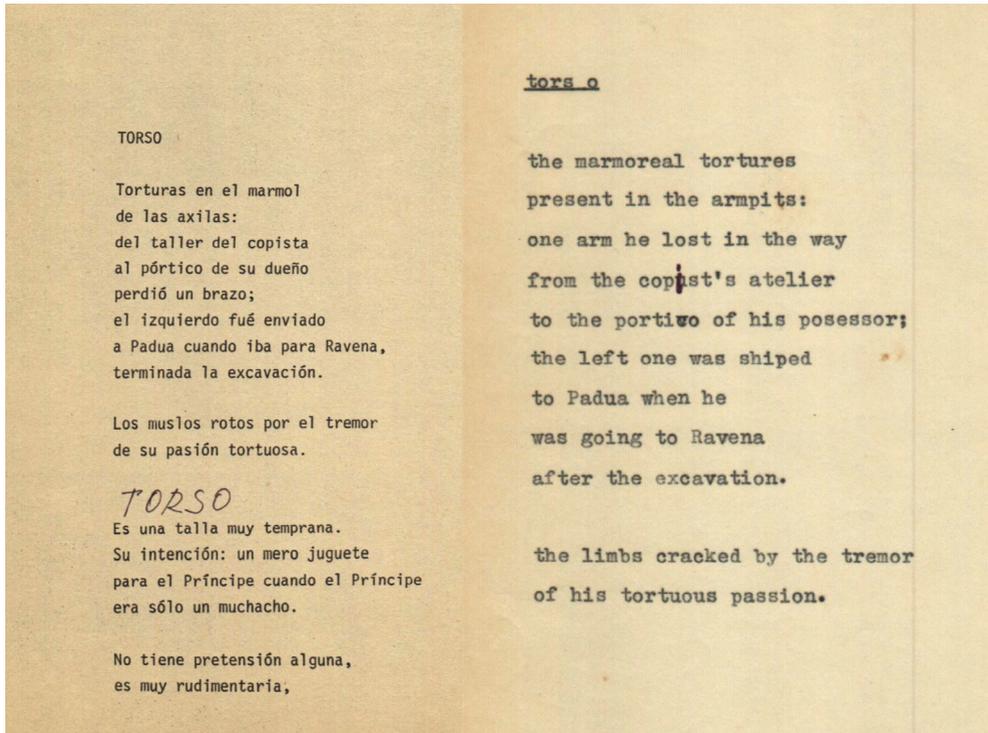
Amílcar Osorio, *Vana Stanza* y la autotraducción

No es pretensión de este artículo hacer un análisis exhaustivo de los poemas de *Vana Stanza* traducidos por Osorio, sino más bien caracterizar la poética detrás de esas traducciones y otros ejercicios donde la palabra se vincula con la imagen y las posibilidades de la tipografía. Esta incursión debería permitir en el futuro un examen más cuidadoso y detallado del material que se encuentra en el archivo. Más allá de realizar reproducciones en inglés para transferir un sentido de un sistema lingüístico a otro, Osorio utilizó herramientas creativas a su disposición para crear una versión que, como concibe Torop (2002), coexiste con otras (p. 3). Esto genera una concepción de lo literario que habita una especie de espacio potencial. Dentro de las traducciones de *Vana Stanza*, y especialmente debido a que los textos del archivo están sin fecha, encontramos varias versiones para algunos poemas, algunas con correcciones, otras con cambios. Sin cronología es difícil determinar cuál antecede, cuál precede, o cuál es su versión final, puesto que, tal cual mostraremos a continuación, también se hallan errores de ortografía o tipográficos. De ahí la pertinencia de la teoría semiótica de Torop para el estudio de la obra de Osorio. Según el semiótico estoniano, “En el proceso textual, los borradores son transitorios, pueden tener características tanto del texto oral como del escrito, y el proceso textual completo puede ser presentado como un paso a través de varios canales” (p. 5). Se trata, entonces, de un repertorio riquísimo por las posibilidades comparativas entre versiones y reelaboraciones.

Las autotraducciones de Osorio evidencian un interés por explorar la dimensión gramatical y semántica de los poemas en inglés, lo que caracteriza este ejercicio como algo más significativo que una reproducción mecánica de palabras y sentidos, pues revela una conciencia de los juegos con los sentidos de los “falsos amigos” entre el inglés y el español. Más conocidos por su término en francés *faux amis*, se trata de fenómenos lingüísticos en los que dos palabras de dos lenguas se parecen fonéticamente o en sus significantes, pero difieren de manera parcial o total en su definición o uso (Chamizo Domínguez, 2005, p. 73). En la traducción convencional o estándar usualmente se los consideran errores que generan problemas de interpretación. En los siguientes ejemplos encontramos que el uso de “falsos amigos” es, por el contrario, una herramienta intencional de creación utilizada para generar nuevas posibilidades de interpretación de los poemas en inglés.

En el siguiente apartado estudiamos el poema “Torso” publicado en *Vana Stanza* y lo comparamos con la versión al inglés “tors o” que pertenece al archivo de Jaime Osorio.

Imagen 2. (Comparación de poemas de *Vana Stanza*). Amílcar Osorio. *Vana Stanza*, Máquina de escribir. Torso / tors o. Sin fechar.



Fuente: Jaime Osorio (archivo familiar).

| TORSO | <u>tors o</u> |
|--|--|
| <p>Torturas en el mármol de las axilas: del taller del copista al pórtico de su dueño 5 perdió un brazo; el izquierdo fue enviado a Padua cuando iba para Ravena, terminada la excavación.</p> <p>Los muslos rotos por el tremor 10 de su pasión tortuosa (Osorio 2001, p. 171).</p> | <p>the marmoreal tortures present in the armpits: one arm he lost in the way from the copist's atelier 5 to the portico of his possessor; the left one was shipped to Padua when he was going to Ravena after the excavation.</p> <p>10 the limbs cracked by the tremor of his tortuous passion.</p> |

En este poema se observa la concepción de la autotraducción como una segunda forma de creación, lo que le concede a Osorio libertades para crear distintos juegos semánticos, fonéticos y gramaticales. Pareciera utilizar “falsos amigos”, por ejemplo, en su traducción del poema; emplea las mismas palabras que en español, aun sabiendo que refieren a un significado distinto en inglés, lo que cambia por completo el sentido del poema en la segunda lengua. La palabra *tortures* aparece en el primer verso como el sujeto y, a diferencia de “torturas”, no tiene la connotación de fisuras o texturas del mármol, sino la de torturar. *Marmoreal*, por su parte, en inglés refiere a la frialdad y rigidez del mármol, por lo que modificando a *tortures* alude más a la acción del cincel que a una descripción de un torso y sus fisuras. Ese juego se hace incluso más sutil en los últimos dos versos, puesto que en *tortuous* tiene una gran cercanía con la palabra *torturous*: la primera significa lo mismo que en español, es decir, “tortuoso”, y *tortorus* es algo a la vez doloroso y desagradable, como la tortura del primer verso. El sufrimiento en versión traducida recae en el torso a quien el copista pareciera haberle infligido las torturas intencionalmente, mientras que en el poema en español se describen, metafóricamente, la pérdida de un brazo, de una pierna y la rotura de los muslos.

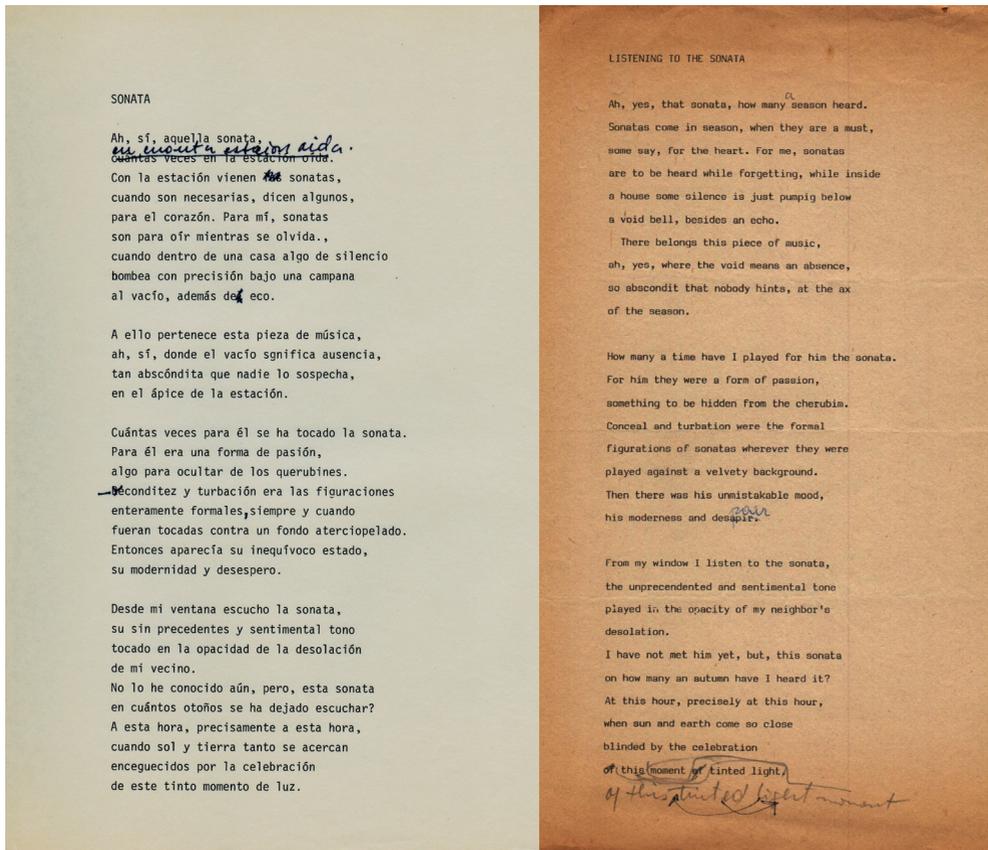
La relación que establece entre los dos poemas por medio de los “falsos amigos” se mantiene también desde una perspectiva fonética. En la versión española del poema existe una aliteración en “copista”, “pórtico”, “perdió”, “Padua”, “para” y “pasión” (v. 3, 4, 5, 7, 10), la cual aparece también en los versos sucesivos de la primera estrofa del poema en inglés: *present*, *armpits*, *copist's*, *portico*, *possessor*, *shipped*, *Padua* y en el último con la palabra *passion* (v. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11). Esta reiteración se observa también con /r/, lo que nos indica que la poética detrás de estas autotraducciones cuestiona la imposibilidad creativa a partir de una replicación de efectos y de significantes. Es decir, para Osorio traducir literalmente y utilizar réplicas fonéticas es un método de creación en sí y una herramienta que polemiza lo que se ha considerado usualmente como un error en la traducción de poesía.

Frente a los juegos semánticos de los “falsos amigos”, los poemas “Sonata” y “*Listening to the Sonata*” muestran también un uso de este recurso. Osorio traduce casi literalmente la palabra “abscóndito”, que en inglés solo existe en tanto forma verbal y no como *abscondit*. En ese mismo verso y en el siguiente de nuevo intenta traducir la expresión “en el ápice de la estación” por *at the ax / of the season*. La elección de la palabra *ax* en inglés se aleja de la noción de cima o cúspide (de una estación) y puede

sugerir dos cosas: la primera relacionada con un elemento sólido, el hacha, donde la connotación se dirige a lo macizo y pesado y no a lo afilado o agudo de su cuchilla. La segunda se refiere al verbo y al sustantivo, que se relacionan con el hecho de estar obligado a dejar un trabajo.

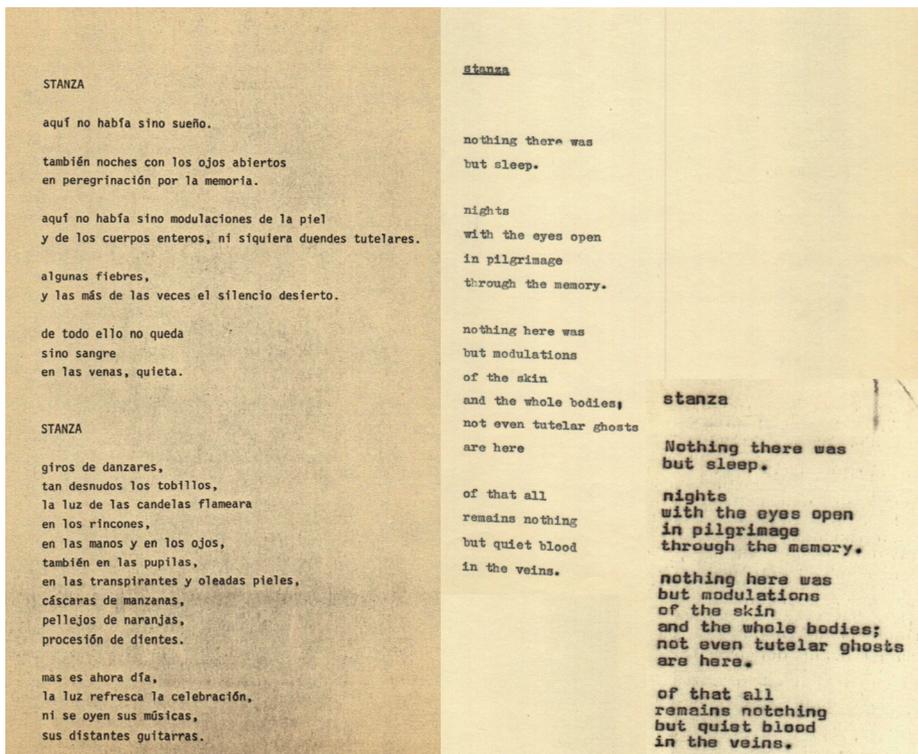
Las acciones de los verbos en el poema en inglés también cambian la dirección de las mismas, ya que si bien en español son voces pasivas, en inglés recaen sobre una tercera persona, un *he* que se intercambia entre “sonata” y otro sujeto desconocido. Es por eso, quizás, que en el noveno verso de esa misma estrofa usa la palabra *hints*, el opuesto de “sospecha”. Alguien activamente indica, mientras que la sospecha recae en ese “nadie”.

Imagen 3. (Comparación *Vana Stanza*). Amílcar Osorio. *Vana Stanza*, Máquina de escribir. Sonata / Listening to the Sonata. Sin fechar.



Fuente: Jaime Osorio (archivo familiar).

Imagen 4. (Comparación de *Vana Stanza*). Amílcar Osorio. *Vana Stanza*, Máquina de escribir. STANZA / stanza. / stanza. Sin fechar. Sin fechar.



Fuente: Jaime Osorio (archivo familiar).

| STANZA | stanza |
|--|---|
| aquí no había sino sueño. | nothing there was but sleep. |
| también noches con ojos abiertos en peregrinación por la memoria. | nights with the eyes open in pilgrimage through the memory. |
| aquí no había sino modulaciones de la piel y de los cuerpos enteros, ni siquiera duendes tutelares. | nothing here was but modulations of the skin and the whole bodies; not even tutelar ghosts are here |
| algunas fiebres, y las más de las veces el silencio desierto. | of that all remains nothing but quiet blood in the veins. |
| de todo ello no queda sino sangre en las venas, quieta. | nothing there was but sleep. nights with the eyes open in pilgrimage through the memory. nothing here was but modulations of the skin and the whole bodies; not even tutelar ghosts are here. of that all remains notching but quiet blood in the veins. |

La primera desigualdad observable entre ambos poemas está en la estructura. Osorio transforma aquellos que, a simple vista, por la elección de vocabulario y de título, podrían hacernos pensar que hay una equivalencia. Entendemos más bien en estos dos poemas lo que propone Torop (2002) sobre la posibilidad de “que el mismo texto puede existir simultáneamente en diferentes formas semióticas y que el mismo mensaje es expresado simultáneamente en diferentes sistemas sígnicos” (p. 3). Por la brevedad de los versos en la traducción al inglés, parece otorgar cierta gravedad a cada palabra a medida que avanzan los versos. Esto crea unas pausas o silencios que en el poema en español se hacen explícitos en la cuarta estrofa, lo que está ausente de la versión en inglés. Aparece, además, un contraste entre un “allá”, *there*, y un “acá” muy marcado en el poema en inglés, para los cuales la conclusión es la misma, es decir, que no queda nada. El poema en inglés parece, así, ir “un poco más allá” del poema en español, en el sentido en que también ha comprobado que en el allá tampoco queda sueño. Finalmente, vale la pena señalar la selección de la palabra *ghost* a diferencia de la elección de “duendes”, puesto que el adjetivo “tutelar” en español tiene el sentido de “amparo”, mientras que “tutelar” en inglés no existe en esa forma, pues si fuera modificador de *ghosts* sería *tutelary*. Si en todo caso quisiéramos entender ese “tutelar” en inglés con la referencia a “proteger”, resultaría quizás más siniestro estar bajo la protección de un fantasma que de un duende.

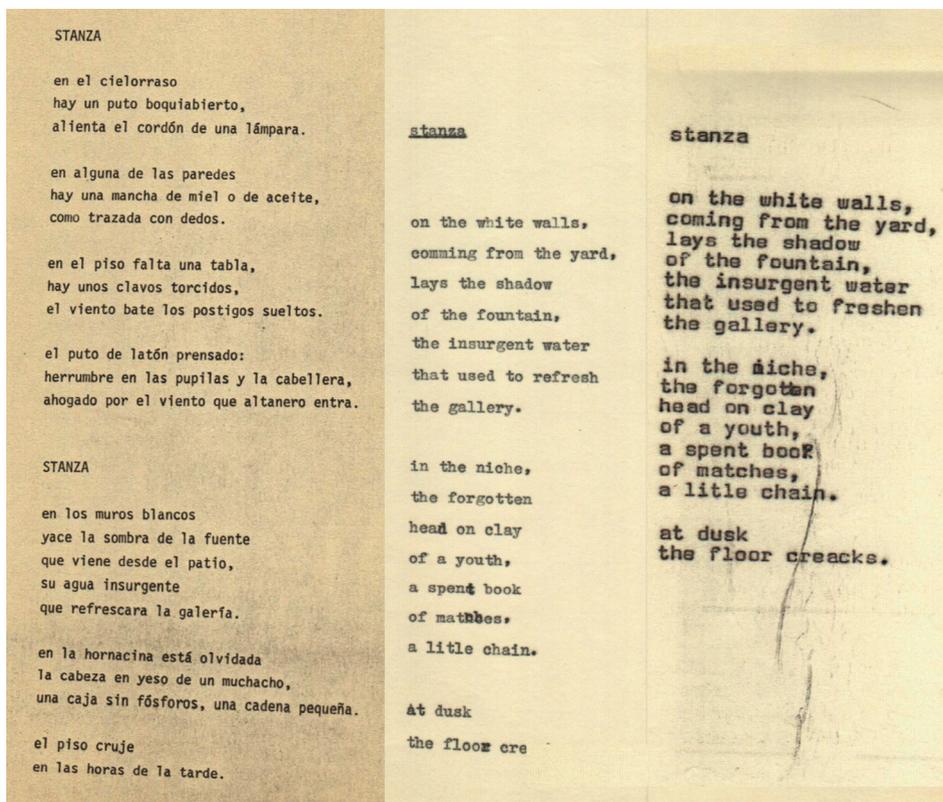
Podría decirse que en Osorio la escritura de poemas en inglés supera el mero vertimiento de un texto de una lengua a otra. Se trata de un ejercicio en el que hay una recreación, una apropiación de posibilidades de la nueva lengua, e incluso, como veremos más adelante, de ámbitos como el tipográfico, que parecerían ofrecer nuevas opciones de sentido, lo que mantiene una tensión entre imagen y palabra si comparamos los distintos textos en tanto versiones de una práctica integral a la que podríamos caracterizar de experimental y que resulta quizás única en la historia de la poesía colombiana del siglo xx. Lo que se encuentra en los ochenta y cuatro poemas en lengua inglesa que se han encontrado en el archivo de Osorio es el testimonio de una actividad que rebasa la idea de traducción y se aventura en una vertiente creativa diferente. Esta forma incluye cambios en la estructura, juegos de palabras con “falsos amigos”, inversiones y variaciones del sentido del poema.

El caso de la autotraducción de Amílcar Osorio es bastante singular para la historia de la poesía en Colombia por la escasez de ejemplos análogos y, más aún, por la carencia de estudios críticos sobre obras que hubieran podido entrar en esta importante vertiente de la creación. Desde la perspectiva de las teorías de la traducción, la autotraducción de Osorio

muestra que entre dos textos puede coexistir algo, pero expresarse de maneras completamente distintas. Lo más notorio es tratar de utilizar en algunas de sus traducciones palabras que, si bien en la superficie se ven similares, arrojan sentidos y usos inusitados dentro del poema. La traducción literal, como podría llamarse a este proceso primario de traducción, crea una ilusión de que dos poemas se parecen, aunque no se asemejan desde el sentido.

El estudio de las autotraducciones de Osorio ayuda a comprender las complejidades de la misma traducción de la poesía, por lo menos desde una perspectiva general de creación, puesto que las recreaciones que hace Osorio no se basan en lo que Jiří Levý *et al* (2011) llamarían “*original, creative re-stylisation*” (p. 59), con la intención de generar el mismo efecto del poema original. Por el contrario, al utilizar palabras que podrían considerarse idénticas o en todo caso equivalentes, Osorio genera otros sentidos y posibilidades de lectura.

Imagen 5. (Comparación de *Vana Stanza*). Amílcar Osorio. *Vana Stanza*, Máquina de escribir STANZA / stanza / stanza Sin fechar.



Fuente: Jaime Osorio (archivo familiar).

Autotraducción, tipografía y traducción intersemiótica en Amílcar Osorio

En la primera mitad del siglo xx aparece el grupo Noigrandres y con él la poesía concreta, denominación que luego se usa extensivamente en América Latina para referirse a los experimentos visuales con la palabra poética. Se trata de textos que, según afirma Christine Weiss (1982), dejan en libertad las diferentes dimensiones del lenguaje: las visuales, las del significado e incluso las acústicas. Esta corriente poética nació simultáneamente en Brasil y en Alemania —en Sao Paulo y en Ulm—, bajo el liderazgo de tres poetas brasileños —Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari— y del suizo-boliviano Eugen Gomringer, entonces secretario del artista Max Bill, rector de la Escuela Superior de Forma en Ulm. Tal tendencia implicó un proceso de escritura que valoró el formato por encima de la sonoridad y el potencial lírico del texto. Se centró, por tanto, en la tradición de Mallarmé, en la página en tanto superficie plástica y verbal en la que era posible introducir elementos significantes no lingüísticos. La estructura de las obras de poesía concreta no se funda en una sintaxis de las oraciones. La composición no se da ya en el eje sintagmático de la poesía tradicional, sino en otro tipo de eje, uno en el que el artista y el observador adoptan la forma en la que el lenguaje escrito se apropia del espacio como una nueva manera de organización que abarca la propuesta visual y el poema verbal escrito como un todo. Se trataría de la conversión de una sintaxis gramatical en sintaxis visual.

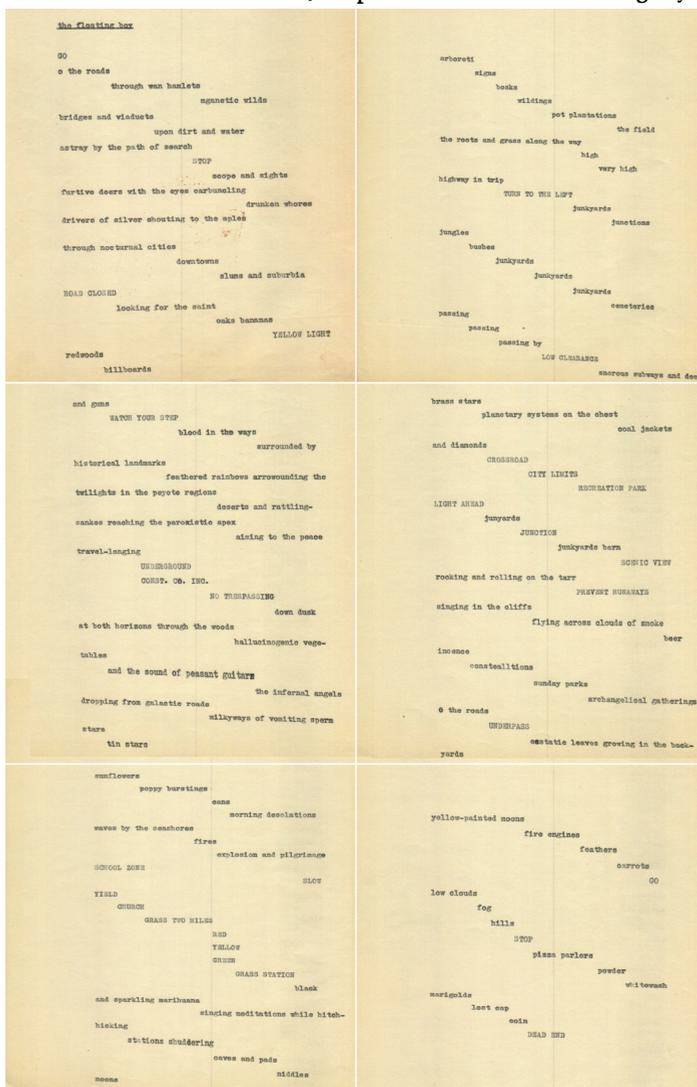
El poema concreto despliega todo lo pertinente y necesario para la expresión estética de una idea en el texto a partir de referencias y relaciones formales, usando jerarquías visuales, así como estructuras y deconstrucciones. En el diccionario de conceptos literarios de Otto F. Best (1991), el “concretismo” se encuentra definido así:

Una corriente de la lírica moderna que ajusta los elementos lingüísticos de sus composiciones según apreciaciones de tipo óptico y auditivo, renunciando de ese modo a copiar y comprender la realidad empírica y poniendo en cuestión, en su lugar, a la palabra individual: la cual es tomada como forma de pensamiento, haciéndose uso de ella en cada una de sus posibilidades concretas; en virtud de lo cual surgen ideogramas y constelaciones, en los que el contenido de significación y la estructura son idénticos; en que la realidad del texto por así decir reposa en la estructura, en la función (p. 270).

La poesía en inglés de Amílcar Osorio es una extensión de la obra *Vana Stanza*, lo que implica que lo hasta ahora publicado corresponde solo a una parte de este trabajo poético inconcluso. En la versión del archivo aquí estudiada aparecen de manera exclusiva propuestas visuales que pueden denominarse poesía concreta. Los ritmos logrados a partir de la manipulación de los espacios creados con la máquina de escribir imprimen una carga

de sentido no lingüístico a sus poemas. Tal intención poética produce imágenes vívidas y sensaciones cercanas a la visualidad. En Osorio, el texto configura una propuesta gráfica que se expresa con palabras, y en tal aspecto la poesía concreta —en la que el texto se convierte en un elemento compositivo visual— constituye un puerto estético inevitable en el devenir de la obra del artista. Como se verá más adelante, todo ello deriva en una propuesta que complementa los ejercicios de autotraducción contenidos en el archivo.

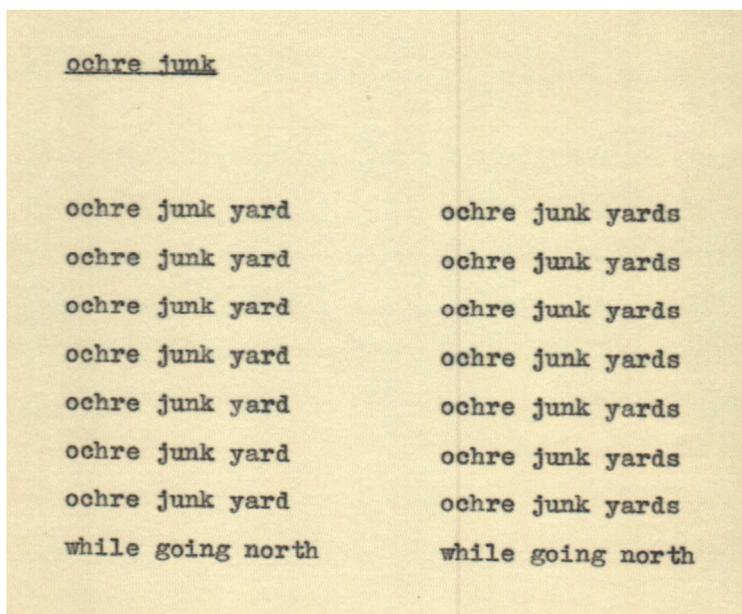
Imagen 6. Amílcar Osorio. Poesía concreta, Máquina de escribir. “The floating boy”. Sin fechar.



Fuente: Jaime Osorio (archivo familiar).

Este viaje —“El niño flotando”— se refleja no solamente desde los parajes naturales y urbanos que pueden observarse a través de las palabras en el poema, sino que los signos gráficos van dibujando sobre la hoja una cartografía rítmica que da cuenta de las tensiones del recorrido, los momentos fluidos, los cambios abruptos y las detenciones. De esta forma, se crea una obra en la que los elementos compositivos ya no son solo las de la lengua escrita, sino también las formas tipográficas, el uso de las mayúsculas como énfasis, la distribución o diagramación en el formato y el espacio vacío, atributos que, en conjunto, permiten una percepción total de sentido, una concreción redundante que expresa de manera sintética un concepto poético.

Imagen 7. Amílcar Osorio. Poesía concreta, Máquina de escribir. “Ochre junk”. Sin fechar.

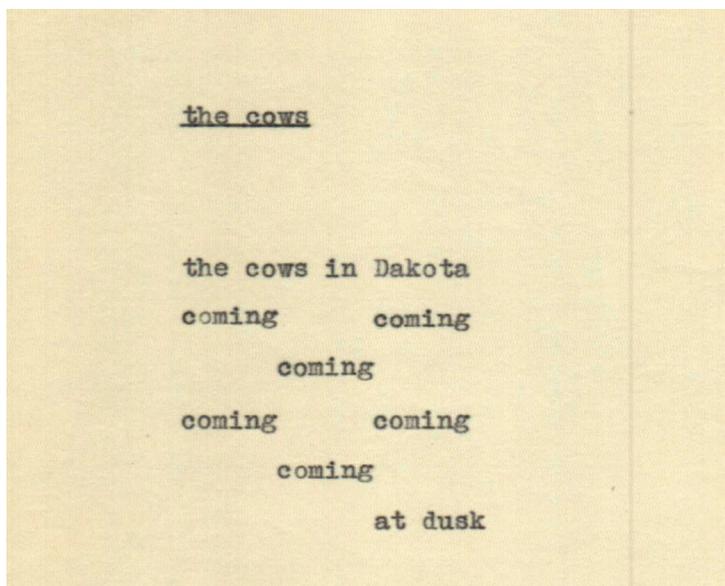


Fuente: Jaime Osorio (archivo familiar).

“Chatarra ocre” es el título de un poema que aparece en la versión en inglés de *Vana Stanza*. Este mecanoscrito se despliega en dos columnas: en la izquierda se repite la frase “depósito de chatarra ocre” en singular. De manera paralela, a la derecha, el texto sufre un cambio y se escribe en plural “depósitos de chatarra ocre”. Las dos columnas culminan con la misma oración en el mismo número gramatical: *while going north* (“mientras que va hacia el norte”). Las letras y las palabras se van acumulando una sobre

otra, ascendiendo progresivamente. A partir de la acumulación, se pasa de tener solo un enunciado o un objeto a varios que se superponen. En esta medida, se produce un crecimiento textual y otro visual. En este poema, el sentido se simplifica y se abstrae en términos formales, usando de nuevo el espacio en el formato para lograr un efecto de extrañamiento.

Imagen 8. Amílcar Osorio. Poesía concreta, Máquina de escribir. “The cows”. Sin fechar.



Fuente: Jaime Osorio (archivo familiar).

En “*The cows*” se presenta un grupo de vacas que se aproxima al atardecer. Sobre la hoja, las palabras y las imágenes evocan las acciones que se realizan. La simplicidad se usa a modo de estrategia poética y visual creando un dispositivo artístico unificado que es tanto texto como imagen. Las formas concretas en la poesía de Osorio no son de orden literal. Esto quiere decir que, si bien la disposición de las palabras y las frases en la página no responde de forma precisa a las imágenes que evoca, da cuenta de un sentido menos obvio o evidente. Este sentido es comprensible, hace parte del poema y, al acudir a una suerte de giro, no se repite, sino que se completa. Osorio se mueve dentro de una dualidad objetual-antiobjetual en la que cuestiona el objeto artístico tradicional sin superarlo de manera absoluta. Sus *performances* y *happenings*, que hasta ahora continúan sin estudio detallado, configuran el grado máximo de no-objetualismo

de su obra,¹ mientras que en su propuesta literaria y visual la condición objetual de la obra tradicional se interroga a partir de niveles de indefinición de las categorías del arte o de la mezcla de las mismas.

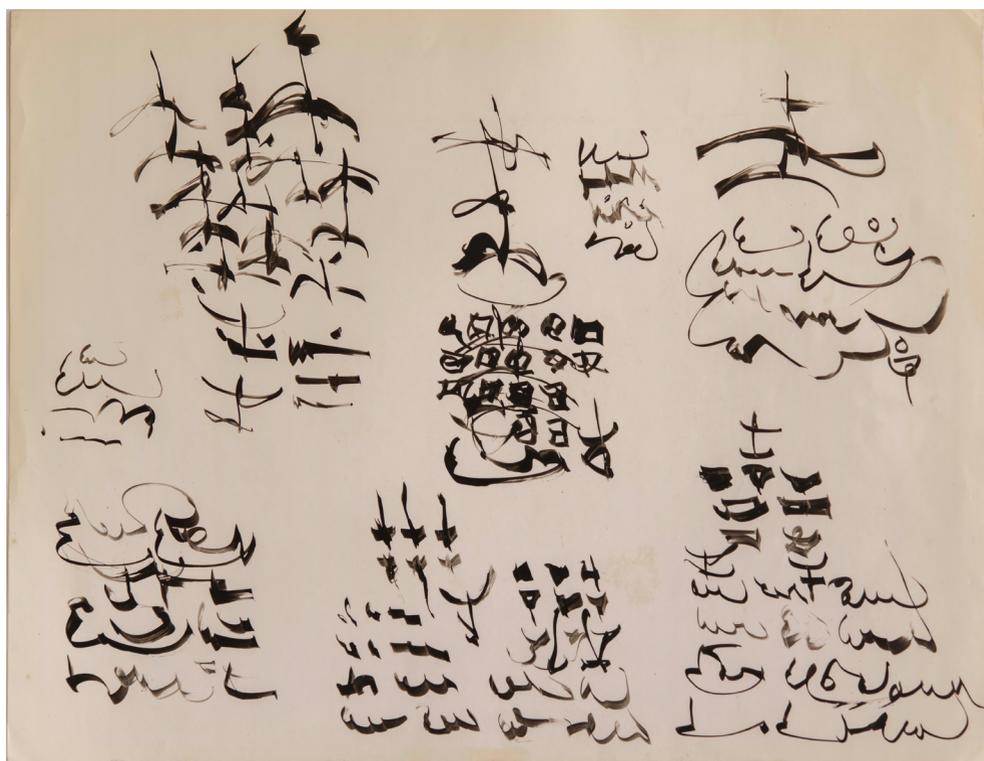
Sus propuestas dan cuenta de una hostilidad-fascinación frente al objeto artístico tradicional y a la extensión del campo del arte, que produce una sensibilidad a partir de la cual sus obras se ocupan de la forma visual. Es así como en el archivo pueden observarse experimentos caligráficos, pinturas abstractas cercanas al tachismo, *collages* en los que la imagen, la palabra o las letras se integran, y fotografías en las que también se considera a la palabra como motivo principal o complementario de la imagen. La producción de Osorio, que se inicia bajo el seudónimo de Amílkar-U en el grupo nadaísta, presenta un permanente ir y venir entre el objeto tradicional y su disolución en nuevas formas estéticas. Esta fluctuación está presente en su obra literaria, sus derivas visuales concretas y abstractas, series y repeticiones gráficas, autorrepresentación como artista, retratos fotográficos y en la producción de imágenes abstractas y piezas caligráficas e icónicas.

En la obra de Amílcar Osorio, el vínculo entre literatura —texto— y artes visuales —imagen— se hace evidente en los rodeos por la poesía concreta, pero no se limita a esta mezcla categorial, sino que está presente en la forma poética misma antes de recurrir a cualquier estrategia compositiva visual. Esto implica que la obra de este artista ha sido abordada desde la écfrasis, aunque su producción poética y visual permite análisis que sobrepasan las aproximaciones más amplias que se asocian al estudio de su materialidad y estrategia conceptual. De ahí que la figura de la écfrasis en la obra de Amílcar Osorio resulte limitada en tanto la relación del texto y la imagen en sus creaciones literarias no es descriptiva, crítica ni analítica, y tampoco da cuenta de un nexo inverso de orden ilustrativo. La morfología de la correlación imagen-texto se da desde múltiples niveles. El más obvio, pero a la vez el más descuidado en los trabajos críticos sobre Osorio, tiene que ver con las propuestas de poesía concreta, en donde el texto deviene imagen a partir de la disposición de las palabras en el plano. Las proposiciones de este tipo encontradas en la versión en inglés de *Vana Stanza* son, además, no figurativas, y sus sentidos se conectan con el texto más desde lo emocional

¹ En el archivo se encuentran indicios testimoniales y fotográficos de lo que puede ser considerado hoy como *performance* y *happenings*, prácticas artísticas que en los años sesenta en Medellín no eran comprendidas como una manifestación artística, sino más bien como un comportamiento impropio y escandaloso.

que desde lo literal. Otra conexión visual-textual en la obra de Amílcar propone la dirección inversa. Algunas de sus propuestas visuales tienen rasgos caligráficos y se ordenan compositivamente de la misma manera en que lo hacen las palabras, de modo que no es posible “decidir si la letra se convierte en imagen o la imagen en letra” (Varga, 2000, p. 117). Esto produce un efecto cercano al que poseen los alfabetos del islam y el Lejano Oriente en los que, con base en imágenes no inteligibles, se provoca un extrañamiento, toda vez que invitan a ser leídas en tanto texto, aunque solo pueden ser percibidas como imagen.

Imagen 9. Amílcar Osorio. Caligrafías, Tinta sobre papel. Sin fechar.



Fuente: Jaime Osorio (archivo familiar).

Según Aron Kibédi Varga, los objetos imagen-texto individuales tienden a ser más argumentativos, mientras que las series tienen características narrativas. En el caso de la obra de Osorio, además de la condición móvil —en cuanto a las distintas posibilidades de ordenamiento—, se suma la propuesta vivencial o de arte del yo que lleva consigo el com-

ponente de performance, la autorrepresentación y el tiempo. En términos de recepción, esto implica que “incluso cuando nada parece ligar efectivamente los elementos a los que las imágenes sucesivas remiten, tenemos tendencia a aceptar la falacia *post hoc ergo propter hoc* y a establecer un orden cronológico y por lo tanto narrativo” (Varga, 2000, p. 116). El artista propone un esquema en el que se da una relación poética en la que se abordan los mismos temas o intereses sensibles desde diferentes formas expresivas, creando estratos de sentido intercambiables. En esa medida, la relación es más del orden del complemento y la conexión que de la subordinación.

Conclusiones

La obra de Amílcar Osorio es una de las más interesantes para la historia de la poesía colombiana, no solo por la relevancia de su libro *Vana Stanza*, sino también por sus diferentes experimentos en los que exploró diversas fronteras interartísticas. *Collages*, fotografías, pinturas abstractas y diversos ejercicios de poesía concreta, que se encuentran en su archivo, aguardan una revisión editorial y crítica cuidadosa.

Dentro de este acervo, tienen especial importancia las traducciones que Osorio hizo de sus propios poemas, publicados después, pero solo en español, con el título *Vana Stanza. Diván selecto*. Se trata de ejercicios de autotraducción que fundan un espacio creativo autónomo de experimentación. En lugar de practicar un vertimiento pasivo al inglés de una obra escrita originalmente en español, Osorio vio en la lengua inglesa una posibilidad para afrontar de una manera nueva la composición poética. Transformaciones sintácticas, semánticas y fonéticas nos permiten identificar una conciencia creativa con residencia en la poliglosía. El estudio de sus borradores, con sus particulares elecciones, correcciones y adiciones, visibles en las anotaciones manuscritas sobre el mecanoescrito, suponen la adopción de una gestualidad aún pendiente de evaluar plásticamente, es decir, más allá de la crítica genética.

Traductor él mismo, Osorio no solo cultivó una disciplina de escritura que abarcaba los más diversos géneros, sino que también encontraba en la autotraducción y en la traducción intersemiótica líneas de trabajo y experimentación. Específicamente al incorporar valores de la imagen y al apropiarse de las posibilidades ofrecidas por el espacio tipográfico, sus mecanoescritos ofrecen un corpus que resulta de necesaria revisión para la historia de la poesía, los comportamientos de vanguardia, la interdisciplinariedad literaria y la traducción de poesía en Colombia.

Referencias bibliográficas

- Alvarado Tenorio, H. (2010). Amílkar-U (1940-1985). *Revista Universidad de Antioquia*, 299, pp. 97-99. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/5524/4978> [10.03.2022].
- Arboleda Toro, A. (2017). Creación, traducción y autotraducción en la obra literaria de Juan Ramírez Dawkins. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana De Traducción* 10 (1), pp. 86-115. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/327014> [10.03.2022].
- Berman, A. (2009). *Toward a Translation Criticism: John Donne*. The Kent University Press.
- Best, O. (1991). *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bujaldón de Esteves, L., Bistué, B. y Stocco, M. (2019). *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana: Europe and the Americas - Europa y América*. Londres: Pallgrave Macmillan.
- Cadavid Ochoa, J. J. (2017). Los estados fronterizos de un arte impuro. *Revista Universidad de Antioquia* 327, pp. 66-69. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/327592> [10.03.2022].
- Cadavid Ochoa, J. J. (2018). “Una percepción imposible”. Nadaísmo, campo artístico, comportamientos conceptuales y societales. (Tesis doctoral, Universidad Eafit). Repositorio Institucional Universidad Eafit. Recuperado de <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/13674> [10.03.2022].
- Cadavid Ochoa, J. J. (2020). Amílkar-U. Una travesía poética intermedial entre palabras, acciones e imágenes. *Co-Herencia* 17 (33), pp. 197-223. DOI: <https://doi.org/10.17230/co-herencia.17.33.7> [10.03.2022].
- Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac.
- Chamizo Domínguez, P. J. (2005). Variaciones representacionales y falsos amigos. *Contrastes. Suplemento*, (10), pp. 73-103. Recuperado de <https://www.uma.es/contrastes/pdfs/SUPL2005/ContrastesE05-05.pdf> [10.03.2022].
- Dasilva, X. M. (2009). Autotraducirse en Galicia: ¿bilingüismo o diglosia? *Quaderns: revista de traducció* 16, pp. 143-156.
- Dasilva, X. M. (2016). Entorno al concepto de semiautotraducción. *Quaderns: revista de traducció* 23, pp. 16-35. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/310614> [10.03.2022].

- Dasilva, X. M., Tanqueiro, Helena (Eds.). (2011). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Giraldo, E. (2017). Amílcar Osorio, el arte total y los comportamientos de vanguardia. *Revista Universidad de Antioquia* 327, pp. 59-63. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/327590> [10.03.2022].
- Goenaga, F. E. (2012). "Introducción. La traducción de poesía en Colombia: un homenaje" en F. E. Goenaga (Ed.), *Poéticas de la traducción*. Ediciones Uniandes.
- Grutman, R. (1998). Auto-Translation. En M. Baker (Ed.). *Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 17-20). Londres: Routledge.
- Hewson, L (2011). *Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Hokenson, J. W. y Munson, M. (Eds.). (2007). *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Londres: Routledge.
- Levý, J., Corness, P. y Jettmarova, Z. (2011). *Art of translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Lombana Riaño, R. (2015). *Voces de la revista Acuarimántima (1973-1982)* [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca]. Recuperado de https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/128198/DLEH_LombanaRia%C3%B1oR_Vocesrevistaacuarim%C3%A1ntima.pdf?sequence=1&isAllowed=y [25.11.2022].
- Lusetti, C. (2018) I self-translation studies: Panoramica di una disciplina. En G. Cartago y J. Ferrari (Eds.). *Momenti di storia dell'autotraduzione* (pp. 153-167). Milán: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Mancosu, P. (2019). Mito y resistencia en la obra de Gamaliel Churata. *Mitologías hoy*, 19, pp. 51-62. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/359488> [25.11.2022].
- Onetto Muñoz, B. (2004). Una mirada escéptica a la poesía concreta: Eugen Gomringer: ¿publicista o poeta? *Estudios filológicos* 39, pp. 191-202. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-171320040003900012> [10.03.2022].
- Osorio, A. (1962). Manifiesto poético 1962: explosiones radioactivas de la poesía nadaista. *Mito* 8 (41-42), pp. 257- 260.
- Osorio, A. (2001). *Vana Stanza*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Recuenco Peñalver, M. (2011). Más allá de la traducción: la autotraducción. *TRANS. Revista de Traductología*, 15, 193-208. Recuperado de https://www.academia.edu/3703059/Más_allá_de_la_traducción_la_autotraducción_2011 [25.11.2022].

- Restrepo, E. (2017). Amílcar. *Revista Universidad de Antioquia* 327, pp. 64-65. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/327591> [10.03.2022].
- Restrepo, J. C. (2014). La poesía en busca del objeto: acercamiento a la poética de Amílcar Osorio. *Relación artes plásticas y literatura en un poeta nadaísta (investigación de maestría, Universidad de Antioquia)*.
- Steiner, G. (2002). *Extraterritorial*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Torop, P. (2002). Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Cuicuilco* 9 (25), pp. 1-30. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/351/35102502.pdf> [10.03.2022].
- Varga, A. K. (2000). *Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen. Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.
- Venuti, L. (2011). Introduction. *Translation Studies* 4 (2), pp. 127-132. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.1080/14781700.2011.56>
- Weiss, C. (1982). *Seh-Texte: Zur Erweiterung des Textbegriffes in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten*. Zirndorf: Verlag für Moderne Kunst.

LA HISTORIA DE JE: UNA EVIDENCIA DE ETNOFICCIÓN EN *LOS ABUELOS DE CARA BLANCA* (1991), DE MANUEL MEJÍA VALLEJO*

THE STORY OF JE: AN EVIDENCE OF ETHNOFICTION IN *LOS ABUELOS DE CARA BLANCA* (1991), BY MANUEL MEJÍA VALLEJO

Juan Carlos Orrego Arismendi¹

* Artículo derivado de la investigación “La novela de tema indígena en Antioquia: caracterización y proceso histórico”, desarrollada entre 2017 y 2020. Este texto, apoyado en el acervo de datos de la investigación, fue elaborado como producto adicional del año sabático concedido al autor por la Universidad de Antioquia durante 2022.

Cómo citar este artículo: Orrego Arismendi, J. C. (2023). La historia de Je: una evidencia de etnoficción en *Los abuelos de cara blanca* (1991), de Manuel Mejía Vallejo. *Estudios de Literatura Colombiana* 52, pp. 47-63.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.349625>

¹  juan.orrego@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia.

Resumen: Es común que a los escritores que incursionan en temas indígenas, como la mitología, se les considere antropólogos. Sin embargo, esa aproximación también puede traducirse en artificios literarios que manipulan los datos etnográficos. El presente artículo reflexiona sobre el proyecto de compilación y reescritura de mitos adelantado por Manuel Mejía Vallejo (1923-1998) en *Los abuelos de cara blanca* (1991). El análisis se concentra en un mito embera, la historia de la serpiente Je, incluido en la novela, para concluir que, más que un ejercicio ‘natural’ de mimesis antropológica, a lo que se asiste es a una apuesta de etnoficción.

Palabras clave: Manuel Mejía Vallejo, *Los abuelos de cara blanca*, mitología embera, antropología y literatura, etnoficción.

Abstract: It is common for writers who venture into Native American topics, such as mythology, to be regarded as anthropologists. However, this approach may also be translated into literary artifices that manipulate the ethnographic data. This paper ponders the project of compilation and rewriting of myths carried out by Manuel Mejía Vallejo (1923-1998) in *Los abuelos de cara blanca* (1991). The analysis focuses on an Embera myth, the story of Je, included in the novel, to conclude that, more than a ‘natural’ exercise of anthropological mimesis, what is being witnessed is a commitment to ethnofiction.

Keywords: Manuel Mejía Vallejo, *Los abuelos de cara blanca*, Embera mythology, anthropology and literature, ethnofiction.

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 13.05.2022
Aprobado: 24.11.2022
Publicado: 31.01.2023

Copyright: ©2023 *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

Muchos escritores latinoamericanos, por su aproximación al mundo indígena, son reconocidos como “antropólogos”. Tal es el caso de Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, José María Arguedas y Augusto Roa Bastos, entre otros autores. Algunos de ellos cursaron estudios universitarios en antropología o etnología, así fuera transitoriamente: en la tercera década del siglo xx, Asturias y Carpentier tomaron cursos de etnología en París y se pusieron, así, bajo el influjo de profesionales como Georges Raynaud —traductor del *Popol Vuh* al francés— y André Schaeffner —etnomusicólogo que participó en las expediciones dirigidas por Marcel Graulie en tierras de los dogones, en Mali—. Arguedas, por su parte, se recibió de Bachiller en Etnología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en 1957, y allí mismo, seis años después, presentó su tesis doctoral. Rulfo fue funcionario del Departamento de Publicaciones del Instituto Nacional Indigenista de México entre 1963 y 1986, mientras que Roa Bastos compiló uno de los libros insignia de la etnografía paraguaya: *Las culturas condenadas* (1978). Sin embargo, hay que decir que estos escritores son vistos como antropólogos no por esos méritos biográficos, sino por los datos etnográficos o las plasmaciones mitológicas incluidas en sus obras de ficción.

Por paradójico que parezca, los que parecen gestos antropológicos son, a veces, todo lo contrario: a fin de cuentas, también las imágenes falaces del mundo indígena o ancestral —o de las costumbres de un pueblo específico— se antojan, a primera vista, aproximaciones antropológicas. Obras como las de Carlos Castaneda y Florinda Donner, primero aceptadas como reveladoras etnografías y luego denunciadas como ficciones —incluso tergiversaciones—, son pruebas palmarias de eso. *Mutatis mutandis*, lo mismo ocurre con algunos de los escritores mencionados arriba. *Hombres de maíz* (1949), de Asturias, propone una trama en la que ciertos hechos contemporáneos son presentados cual si compartieran cualidades numerológicas con hechos del pasado maya, coincidencia que es apenas una ocurrencia literaria; de ahí que la crítica haya concluido que la novela, más que albergar un mito, pretende parecer uno (González Echevarría, 2000). En cuanto a Carpentier, puede decirse que, tras la vigorosa alegoría del “viaje a la semilla” de la cultura humana que constituye el argumento de *Los pasos perdidos* (1953), se agazapan un fervor evolucionista bastante anacrónico y una supeditación de lo etnológico a objetivos meramente estéticos, los que, en buena parte, piden la alteración de los datos culturales (Orrego Arismendi, 2010). Asimismo, cabe señalar que la breve monografía “Los chinantecos de Oaxaca” (1962) y la conferencia “Donde quedó nuestra historia” (1983), trabajos específicamente antropoló-

gicos de Rulfo, acusan problemas como la selección caprichosa de los datos y confusión en la reconstrucción etnológica, respectivamente (Orrego Arismendi, 2008).

La narrativa colombiana de tema indígena no se encuentra a salvo de las ilusiones antropológicas y críticas. Un caso representativo es el de la novela *Los abuelos de cara blanca* (1991), de Manuel Mejía Vallejo (Jericó, 1923-El Retiro, 1998). Su trama, conformada por un zurcido de mitos, cuentos y tradiciones de varias etnias americanas, ha sido vista como promesa de revelación antropológica. El mismo autor, en la “Advertencia inútil” que hace las veces de prefacio de la obra, condiciona esa lectura: dice que, para ponerse en situación de escribir, hurgó en un acervo de fuentes que “garantizara lo auténtico sobre nuestra gente”, y confiesa, sin más, que su aspiración es la de que su libro “intervenga en la tarea de un nuevo *descubrimiento*, el de América desconocida y profunda” (Mejía Vallejo, 1991, pp. 5, 7; el énfasis es mío). Santiago Mutis Durán —uno de los pocos comentaristas de la novela—, acaso bajo el influjo de la autoproclamación de Mejía Vallejo como divulgador de verdades antropológicas, establece un parangón entre él y Gerardo Reichel-Dolmatoff, un científico social emblemático en la Colombia de la segunda mitad del siglo xx: identifica el “credo” y el “legado” de ambos autores (Mutis Durán, 1998, p. 155). Refiriéndose a una novela canónica del autor antioqueño —*La Casa de las dos Palmas* (1989)—, Alba Doris López Restrepo (2011) valora como etnográfica la actuación de Mejía Vallejo, y tiene para sí que en la novela se incluyen concepciones de la mitología embera. Sin embargo, al igual que en los casos de los novelistas ya referidos, también en este podría verificarse un gesto de simulación antropológica.

Nuestro artículo, concentrado en el mito embera de la serpiente Je —elemento representativo del acervo mitológico reunido en *Los abuelos de cara blanca*—, pretende sopesar la posibilidad de que la novela, a pesar de su apariencia de documento antropológico, apueste realmente por recursos miméticos o, más concretamente, de “etnoficción”. Pero esa empresa no podrá llevarse a cabo sin antes ofrecer un marco conceptual sobre la ligazón de los discursos antropológico y literario en América Latina. Con este texto también buscamos aportar una nueva aproximación crítica a la obra de Manuel Mejía Vallejo en el año de su centenario.

Mímesis antropológica y etnoficción en América Latina

En *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, Roberto González Echevarría (2000) se aleja de las ideas de Mijaíl Bajtín para proponer que buena parte de la narra-

tiva literaria latinoamericana no tendría un origen en las formas de la cultura popular sino, por el contrario, en textos de la “cultura oficial” (p. 33). Para el crítico cubano, el surgimiento de América como entidad sociocultural está marcado por la conciencia de su singularidad de Nuevo Mundo, algo que se manifiesta como obsesión en la escritura sobre el continente, incluso en la más temprana, cuyo tema dominante —adentrándonos ya en la subregión— es “la peculiaridad diferenciadora de América Latina como ente cultural, social y político desde el cual narrar” (p. 34). Ahora bien, lo que esto significa es que nuestra narrativa literaria —o, al menos, una que podríamos reconocer como propiamente latinoamericana— habría surgido y crecido por la influencia de discursos no literarios que legitimaban la originalidad americana, los cuales habrían sido mimetizados por los escritores. Pero esto, a su vez, implica la convergencia de varias fuentes en el origen de esa narrativa, y de fuentes referidas a diversas épocas, si bien todas ellas se encuentran en una misma característica: la de ser figuras de *archivo*, algo que González Echevarría define como un “depósito legal de conocimiento y poder” (p. 32).

En los primeros siglos desde el desembarco español en América, las fuentes legitimadoras de la singularidad americana fueron los documentos oficiales que referían a las características de la tierra y de sus habitantes, y a las pretensiones de posesión y ejercicio de derechos sobre ellos: diarios, cartas, informes, deposiciones, crónicas y síntesis historiográficas para las cuales eran nombrados, oficialmente, escribanos, cronistas y compiladores. De ahí que *Comentarios reales* (1609) e *Historia general del Perú* (1617), los principales libros de Inca Garcilaso de la Vega —y, de paso, dos entre las primeras y más significativas obras de la narrativa local—, sean proyectos de memoria histórica y de narrativa literaria que visten los ropajes de la relación oficial. El Inca relata con libertad la historia de sus ancestros andinos, narra sus vivencias de niño en Cusco y reescribe varias tradiciones de la región, al mismo tiempo que adjunta documentos para reconstruir una historia objetiva de las guerras civiles en Perú y ofrece pruebas sobre la lealtad de su padre al rey español. Dos siglos después, cuando se concretaron las diversas independencias, la idea de la singularidad americana se apoyó en los diarios de campo, reportes e informes de los exploradores científicos que recorrieron el continente, hito que significó un remozamiento de las prácticas notariales de la Colonia y su superación; así lo sugiere González Echevarría (2000): “La exploración científica trajo consigo el segundo descubrimiento europeo de América y los naturalistas viajeros fueron los nuevos cronistas” (p. 36). Por eso, obras de disertación sociológica y con

vigorosa vena narrativa como *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento, y *Los sertones* (1902), de Euclides da Cunha, adoptan parcialmente el formato del reporte de viaje y del inventario de recursos naturales.

A partir de 1920, el entusiasmo positivista devino en el posicionamiento del discurso antropológico. Pero ocurrió así no tanto como continuidad del éxito de la escritura científica occidental, sino, acaso, por lo contrario: acabada la Primera Guerra Mundial, el escepticismo ante el ideal del progreso occidental hizo que se mirara con atención las prácticas y saberes de los pueblos ancestrales. En un principio, según González Echevarría, la *novela de la tierra* adoptó las formas y desarrolló los temas de la etnografía clásica, cuya perspectiva filológica confería relieve a los usos lingüísticos locales, las genealogías y las comparaciones entre las culturas orales y el mundo letrado; elementos rastreables, por ejemplo, en novelas como *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, y en *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos. Pero estas novelas pusieron en evidencia la brecha existente entre la perspectiva del narrador y la de los personajes, y ello, junto a la evolución del discurso antropológico —la toma de conciencia del alcance y fisuras de su representatividad—, llevó a que las novelas que buscaban mimetizarlo adoptaran ya no la forma de los informes etnográficos dictados desde fuera, sino la de los mitos o relatos sagrados que se enuncian como totalidad cosmogónica incuestionable. En la apoteosis de ese proyecto imitativo, *Los pasos perdidos* (1953), de Carpentier, y *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, entre otras novelas, disponen su trama como si fuera el relato coherente de un mito. No se pierda de vista que, si de lo que se trataba era de mimetizar los discursos más legitimados —y legitimadores— sobre la originalidad americana, el mítico resulta ser, en cierto sentido, la referencia por antonomasia.

Conviene aclarar un aspecto de la reflexión de González Echevarría. Desde su perspectiva, la mimesis efectuada por los narradores del subcontinente no sería una traición al discurso antropológico, sino un punto de convergencia. Dicho de otra manera, antropología y literatura acabaron por identificarse con base en sus mismas capacidades y limitaciones representativas. De acuerdo con el crítico, tanto en la narrativa como en la antropología tiene lugar una crisis de conciencia en torno al conocimiento sobre y del otro, quien, acabado el sueño en que se sumía como mero objeto de estudio, ahora asiste a su despertar político. Para los antropólogos “recientes”, apunta González Echevarría, la disciplina es, en algún grado, literaria: admiten que sus métodos de conocer están a merced de la retórica, asumen que la antropología no va más allá de ser un conjunto de

textos amarrados a épocas particulares, desconfían de la autoridad escritural y suscriben la idea de que el discurso antropológico “significa un texto que expresa en múltiples niveles, que nunca está fijo” (p. 212). Con todo, el encuentro de narrativa literaria y antropología no significaría una confusión inextricable de ambas, toda vez que, según el crítico, la primera —y en ella, particularmente la novela— mimetiza discursos que le permiten parecerse a otra cosa que no sean sus formas ortodoxas. A la novela la obsede la idea de no parecer novela —repele las formas hegemónicas—, y de ahí que, de buen grado, quiera parecerse a los documentos notariales, los reportes científicos o las monografías antropológicas. Dicho con pocas palabras: la mimesis antropológica efectuada en la literatura solo es posible porque la antropología no es, plenamente, literatura.

La certeza de que hay diferencias irreductibles entre narrativa literaria y antropología, pese a la superposición de muchos de sus gestos discursivos, no fue sofocada por el entusiasmo posmoderno. En la primera década del siglo XXI, el antropólogo español Joan F. Mira estableció un parangón contundente entre ambas empresas discursivas para concluir que, más allá de que literatura y antropología puedan compartir elementos como la fluidez narrativa, la perspectiva personal y la vocación estilística, hay un principio innegociable que separa una de otra: mientras que la literatura puede idear mundos a placer, sin importar que estén cifrados en los códigos de una sola conciencia individual —la autorial—, la antropología tiene que creer en que hay algo, fuera de la subjetividad del investigador, cuya forma puede ser aprehendida para mostrarla a los demás. En palabras de Mira (2007): “cuando uno hace antropología pretende ser coherente por lo menos con una doble exigencia: *reproducir* fielmente un fragmento de la realidad humana, cultural o social o como queramos, y *explicar* de alguna forma esa misma realidad” (p. 555). Algo es innegable: incluso los antropólogos más escépticos sobre la existencia de una verdad cultural se han empeñado en hacer entender a sus lectores las condiciones de base de esa imposibilidad.

Significativamente, la convicción diferenciadora de Mira ya había sido expresada mucho antes, con otras palabras, en el campo de los estudios literarios: lo había hecho Martin Lienhard en *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)* (1990). Para él, los antropólogos y los escritores latinoamericanos, a la hora de escribir sobre el otro, suelen incursionar en cinco tipos de textos: la descripción etnográfica, la recopilación de testimonios, la antropología o etnología, los relatos ficcionalizados —relatos de viaje, literatura indigenista— y la etnoficción. Lienhard (1990),

interesado en esta última modalidad en el décimo capítulo de su libro, la define como “la recreación ‘literaria’ del discurso del otro, la fabricación de un discurso étnico artificial, destinado exclusivamente a un público ajeno a la cultura ‘exótica’” (p. 290). Bien se ve, gracias al énfasis puesto en lo artificioso de la etnoficción, que el autor tiene la fe puesta en la objetividad —o, por mejor decir, en la legítima representatividad— de los otros tipos de escritura, o al menos de algunos de ellos. Y aunque ese optimismo pudiera ser cuestionado en alguna medida, lo que realmente nos interesa es la explícita desconfianza con la que Lienhard da cuenta de la última categoría: “El autor, en la etnoficción, se coloca la máscara del otro, empresa no solo difícil sino, a todas luces, discutible” (p. 291). Se advertirá claramente que el crítico, al ver en la mimesis una anomalía —o un asalto a la verdad antropológica—, se sitúa lejos de la reflexión de González Echevarría. Con todo, no es nuestro objetivo terciar en esa disputa, sino, una vez presentado en contexto, echar mano del concepto de etnoficción, pues, a nuestro juicio, deja entender la dificultad de reconocer como propiamente antropológica la obra de Mejía Vallejo.

En lo que sigue no haremos otra cosa que sustentar la interpretación de que el escritor antioqueño practica la etnoficción en *Los abuelos de cara blanca*, así se trate, apenas, del pasaje señalado en el que se relata el mito de la serpiente Je. Por supuesto, el carácter unitario del texto literario —carácter reforzado por el hecho de que esta novela, pese a su aparente fragmentación, se ofrece como una historia global con trazas de mito— deja decir que la presencia de un solo gesto de etnoficción, por circunscrito que esté, ya convierte la totalidad de la obra en etnoficción.

***Los abuelos de cara blanca* y las fuentes sobre mitología embera**

La historia contada en *Los abuelos de cara blanca* es la de un sueño que se hace realidad. Antel, una suerte de dios o héroe civilizador, forja en su sueño una multitud de figuras, algunas definidas individualmente —Idlar, Nam Yavarí, el mestizo Juan Paramuno— y otras genéricas, correspondientes a los representantes antonomásticos de un gran número de etnias o lenguas americanas, tanto extintas como actuales: Azteca, Maya, Katío, Inca, Quechua, Caribe, Chibcha, etc. A lo largo del texto se mencionan cerca de 90 grupos, unos con más frecuencia que otros. Los personajes —los individualizados y los genéricos— se alternan para aportar relatos referidos a sus culturas o experiencias, ya se trate de mitos, leyendas, cuentos, narraciones históricas o noticias de costumbres, material que, al menos parcialmente, conforma series temáticas en los 17 capítulos de

la novela; por ejemplo, alguna serie se ocupa de la creación del hombre, otra de las relaciones entre seres humanos y entidades naturales, otra de la conquista española, etc. Algunas de las intervenciones de los personajes se refieren a la figura de Antel, el soñador, en torno a quien se fragua un sentimiento de rebeldía, cuyo desarrollo orienta el desenlace: Antel se disuelve y las figuras de su sueño cobran realidad y autonomía. Así sea alegóricamente, la novela funge de mito de origen de la diversidad cultural del continente americano.

Después de las clásicas referencias centroamericanas —maya, azteca, náhuatl— y andinas —inca, quechua, chibcha, muisca—, los katíos es uno de los grupos étnicos que más se menciona en *Los abuelos de cara blanca*, lo cual equivale a decir que su personaje representativo, el Katío, aparece frecuentemente para aportar narraciones y otros datos culturales. No sorprende que sea de esa manera, toda vez que Mejía Vallejo nació en una provincia antioqueña del suroeste, habitada de tiempo atrás por indígenas katíos, a quienes, con mayor precisión, hoy se clasifica como *emberas*. El escritor se refiere a ese conocimiento de primera mano en las primeras líneas de su “Advertencia inútil”:

Desde niño, cuando salía a pescar en el San Juan de más piedras que aguas en su cauce, o a pie y a caballo por las trochas de lo que aún era selva grande, ejerció sobre mí una atracción singular ver a los indios en sus tambos, o dedicados a tareas cotidianas de sembrar maíz y yuca, modelar vacijas [sic] de barro y soplar la flecha en la cervatana [sic] para la caza menor. Esa curiosidad se acentuó al ir conociendo sus costumbres, sus leyendas y su poesía, donde aparecía ante mi sensibilidad un mundo inusitado (Mejía Vallejo, 1991, p. 5).

Las alusiones fugaces a la vida indígena, presentes en otras novelas del autor, pueden leerse como indicios de la relación de su familia con los emberas asentados en la región. El narrador de *La tierra éramos nosotros* (1945) cuenta que su bisabuelo, colono campesino, tumbó monte y abrió caminos, granjeándose el respeto de los indios, quienes, cuando era viejo, “lo llevaban en hombros hasta la casa que ochenta años atrás construyó en la ribera” (Mejía Vallejo, 1945, p. 41). Mientras tanto, en *La Casa de las dos Palmas*, Efrén Herreros habla de una fábrica construida por su abuelo sobre la orilla del río San Juan, al que los indígenas conocían con otro nombre, “*Docató*, Río de los yuyos” (Mejía Vallejo, 1990, p. 30). No se pierda de vista que, en esa misma novela, el maestro Bastidas es caracterizado como un descendiente de indios que había logrado radicarse en Balandú y tenía, allí, un contacto estrecho con vecinos blancos. Asimismo, en alguna de las entrevistas que concedió a Augusto Escobar Mesa entre 1979 y 1993, Mejía Vallejo echa mano de recuerdos parecidos a los de la nota introductoria de *Los*

abuelos de cara blanca: “De otro lado, yo también nací en tierra de indios. De pequeño, en la finca, tenía amiguitos indios, pero ellos tenían una cultura con mitos muy bellos que no era accesible a uno” (Escobar Mesa, 1997, p. 233). No deja de ser sugestiva —si no contradictoria— esa confesión de ininteligibilidad cultural: se antojan bellos unos mitos que no se entienden.

Como quiera que haya sido la fluidez del contacto de Mejía Vallejo con los emberas y otros indígenas americanos —también trató a nativos guatemaltecos—, su erudición cultural procedería, sobre todo, de la investigación documental. En la “Advertencia inútil”, el autor se apresura en ponderar sus pesquisas en un nutrido corpus bibliográfico que incluye “crónicas de Indias, memorias, anuarios, tratados de etnología y antropología, revistas misioneras y todo lo que garantizara lo auténtico de nuestra gente” (Mejía Vallejo, 1991, p. 5). De esas fuentes documentales procede el relato mítico de la serpiente Je, un aporte narrativo del Katío que se inserta en los primeros párrafos del capítulo XII. Los datos que señalan su procedencia libresca son, en buena parte, explícitos. Sin embargo, antes de emprender esa revisión conviene ofrecer una síntesis de su trama.

Un “indio brujo”, su mujer y sus hijos —niña y niño— fueron a recoger agua y leña. En medio de la faena, la mujer vio descender un gusano rayado de azul y verde, el cual estaba prendido a un hilo invisible: “bajó de las nubes en baba de neblina”. La mujer lo puso en el cuenco de las manos y vio que se llenaba de agua, por lo que decidió meter el bicho en una totuma y llevárselo. Al otro día, la totuma amaneció colmada de agua y después el hoyo en el que metieron al gusano se convirtió en laguna. Este creció y se convirtió en una serpiente: una tan grande como las llamadas “*Je o Jepá*”, el primero de estos nombres usado por el indio para referirse, en lo sucesivo, al animal. Cuando alguien tocaba la tambora, Je iba hasta la orilla de la laguna y abría sus fauces para pedir comida. Un día, en ausencia de los padres, los niños jugaron a llamar a Je, solo para que saliera, sin intención de alimentarla. Lo hicieron por tres veces, y entonces la serpiente los engulló. Una lora lo vio todo y voló hasta donde estaban los padres, para avisarles. El indio quiso matar a Je pero no pudo: la serpiente “se paseaba oronda por el lago”, renuente a salir. El hombre fue hasta un lugar llamado Jebania, donde vivían otras serpientes, en busca de ayuda; una de ellas aceptó ir con él para atraer a Je, y en el camino se toparon con un cangrejo gigante que prometió colaborar. En el sitio de Burité —hasta donde, al parecer, llegaba la laguna— encontraron a la usurpadora: salió

del agua y el cangrejo le cortó la cabeza con sus tenazas, y siguió cortándola hasta que dio con los cadáveres de los niños. Abatido, el padre tocó un tambor y llegó la otra serpiente, “la amiga visitante”, a la que dijo: “Je, uada”, que significa “Vámonos, Je”. El relato concluye con una explicación etiológica: “Por eso el lugar se llama *Jeuada*, en memoria de otra desolación” (pp. 174-176).

La narración del Katío se ciñe, casi en su totalidad, al relato “Jeuada” incluido en *Mitos, leyendas y costumbres de las tribus suramericanas* (1964), de María de Betania, hermana de la congregación de Misioneras de María Inmaculada y Santa Catalina de Siena. En lo sustancial, apenas difieren la descripción cromática del gusano —María de Betania no refiere sus colores—, el número de recipientes en los que se lo mete —la monja cuenta que la mujer, cuando lo sacó de la totuma, lo puso en una olla, y que solo después lo llevó al hoyo— y el destinatario del llamado final del indio atribulado, puesto que ahora no se trata de la serpiente ayudante sino de “su enemiga”, por incoherente que esto parezca, puesto que acababa de ser despedazada por el cangrejo. Como quiera que sea, algunos pasajes de la sintaxis de ambos relatos dejan clara su vinculación: en el de María de Betania también se trata al indio como “brujo”, y se informa que la serpiente se parecía a las que llamaban “*je* o *jepá*” y que sorteó los primeros ataques del padre compungido porque “se paseaba oronda”; además de eso, el cierre de la narración se corresponde con el de la aportada por el Katío: “Cuando el indio llamó hizo salir del lago a su enemiga le dijo: ‘*je uada* (es decir, vámonos, *je*), y por esto el lugar se llama *Jeuada*, en memoria del hecho” (Betania, 1964, pp. 65-66). Solo parece que el relato inserto en *Los abuelos de cara blanca* añadiera, a favor de la sugestión literaria, la alusión al sentimiento de desolación, así como, en las primeras de cambio, asigna al gusano los colores verde y azul y el hecho de que bajara prendido de “baba de neblina”.

Las coincidencias son coherentes con las noticias vertidas en la “Advertencia inútil” sobre las fuentes consultadas por el novelista antioqueño, entre las que se incluyen las “revistas misioneras”. Aunque la monografía de María de Betania apenas se publicó en 1964 —cuando la misionera frisaba en los 70 años—, no se descarta que algunos relatos hubieran sido previamente publicados en la revista de la congregación, *Almas* —hoy *Alma Misionera*—, cuyo primer ejemplar circuló en abril de 1936. Sin embargo, lo más probable es que Mejía Vallejo hubiera conocido la historia de la serpiente Je por la revisión de *Mitos, leyendas y costumbres de las tribus suramericanas*, editada en Madrid con fondos de la misma casa misionera, y, en ese sentido, obra par de las revistas de la congregación.

Interesa particularmente una noticia suministrada por la monja en el abre bocas de su transcripción del relato. Según ella, el motivo también se encuentra en el corpus de leyendas chamíes —otro de los etnónimos recogidos bajo el genérico *emberas*— compilado por el presbítero claretiano Constancio Pinto García, de quien María de Betania habría bebido. Esto, además de la mención explícita de la fuente, queda sugerido por la similitud general de las tramas y, sobre todo, por la repetición de algunas fórmulas sintácticas, como aquello del pasearse “orondo” de Je por la laguna. Pero también se interponen algunas diferencias importantes entre los relatos; en esencia, estas: al protagonista se le distingue no como “brujo”, sino como “jaibaná”; es el hombre, no la mujer, quien decide conservar el gusano; los padres se ausentan del tambo para ir en busca de oro al río San Juan, y la india manifiesta su desacuerdo por dejar solos a los hijos; es el niño quien juega a embaucar al reptil, mientras que la niña desaprueba su conducta; cuando la lora impone a los padres del accidente, la mujer reprocha nuevamente al marido; este, en el primer intento de acabar con la serpiente, pretende quemarle la boca con una piedra caliente; la última trampa consiste en que el indio y la culebra de Jebanía (Jebania en la versión de *Los abuelos de cara blanca*) invitan al monstruo a pasear, y es esa la circunstancia en que se presenta el ataque letal del cangrejo, quien no corta la cabeza de su rival sino que la ataca por la “barriga”; el padre —quien, al final, no llama a ninguna serpiente— vuelve al tambo con los cadáveres de los hijos, para enterrarlos; finalmente, la fórmula de cierre reivindica otra toponimia: “Los katíos señalan todavía hoy el sitio en donde vivía la culebra: lo llaman ‘La batea’” (Pinto García, 1978, pp. 256-258).

La versión de Pinto se antoja más coherente, pues —entre otros detalles— no deja como cabo suelto la actuación de la serpiente invitada desde Jebanía, además de que informa sobre el destino último de los cuerpos de los niños; con lo cual, en cierto sentido, se aclara la confusión del llamado a la serpiente muerta en el relato de la misionera: no sería el cadáver de la usurpadora lo que el padre desea —no es a ese cuerpo destrozado a quien se dirige—, sino los cadáveres de sus hijos, a quienes figuradamente convida al tambo, donde los sepulta. Con todo, es más significativo que, en el relato del claretiano, la estructura del mito gane nitidez y vigor: la distinción de que los hijos eran niño y niña, irrelevante y nada más que retórica en la versión de María de Betania —y en la del Katío—, funciona en este caso como recurrencia de la relación entre los padres, la que, a su vez, alberga el contraste de sus opiniones sobre la situación: por un lado, la india discute con su marido a propósito de la inconveniencia de dejar solos a los niños, y por otro la niña

exhorta a su hermano para que no engañe a la serpiente. Asimismo, parece mediar algún tipo de correspondencia entre el hecho de que, al principio de la historia, el gusano fuera puesto en un hoyo, y el acto final del entierro de los niños junto al tambo, esto es, precisamente donde estuvo el primer asiento terrestre del animal. Desde una perspectiva etnográfica, se antoja más precisa la versión de Pinto, y no solo en cuanto a la toponimia, sino, sobre todo, en relación con lo cultural: el presbítero habla de un *jaibaná* y no de un *brujo*, tal como ocurre en la monografía de la monja y en la novela. Nada más esperable, sin embargo, si se tiene en cuenta que la fuente del claretiano fue, directamente, un interlocutor nativo: Clemente Nengarabe, quien contaba la historia “especialmente” (p. 256).

En *Relatos tradicionales de la cultura catía* (1982), Luis Fernando Vélez Vélez se refiere a las diferencias entre los textos de María de Betania y el padre Pinto, sugiriendo, de paso, la misteriosa procedencia de la versión divulgada por la monja: “nos fue imposible saber si la mencionada autora la tomó del padre Pinto de cuyo relato se diferencia claramente o de algún narrador” (Vélez Vélez, 2018, p. 106). Bien se ve que, a juicio de este abogado y antropólogo, no parecen justificadas las atenuaciones formales, estructurales y etnográficas señaladas arriba. A su vez, Vélez Vélez aporta otra versión de la historia, establecida por él con base en la de Pinto y en otras versiones que el propio Nengarabe, en otros momentos, le relató al antropólogo Luis Guillermo Vasco Uribe y a él mismo. En el relato resultante, y en contraste con lo que ya conocemos gracias a Pinto, vale la pena resaltar que el *jaibaná* se llamaba Aba Bibisamá; que el gusano tenía rayas azules y rojas; que la mujer se opuso a que el hombre conservara vivo al animal; que la niña imploró varias veces a su hermano, incluso con llanto, para que dejara en paz a Jepá; que, antes de viajar por ayuda a Jebanía, el indio intentó meterse en la serpiente para acuchillarla por dentro, y que en medio de sus esfuerzos alcanzó a ver cómo, por la boca del animal, se asomaba uno de los niños; y que el *jaibaná* también pidió socorro al demonio Antomiá, cuyos demonios auxiliares ayudaron a sacar a Jepá del río en el que, a la sazón, medraba (pp. 104-106).

Un examen apenas superficial de los nuevos datos deja ver la ratificación —o mejor, el reforzamiento o radicalización— de la estructura intuida en la versión del padre Pinto: la oposición entre hombres y mujeres ahora se expresa con mayor intensidad, puesto que la niña se queja en varias ocasiones, y con especial sentimiento, por la temeridad del hermano, además de que la madre riñe con el padre no solamente por dejar solos a los hijos, sino, también, por querer mantener a la serpiente junto a la familia. De hecho,

este último elemento acaba siendo revelador, pues corresponde con lo que pasa entre los niños: el padre y el hijo propician la pugna con su par femenino al buscar la cercanía de la serpiente, que el uno pretende criar y el otro atraer; la madre y la hija apelan al valor social del autocuidado. Muy posiblemente, este mito embera inscribe su significado en el plano de las distinciones de género basadas en las relaciones con la naturaleza: un asunto muchas veces resuelto en la imagen ancestral, dicotómica, del hombre cazador y la mujer cocinera, o, mejor, del hombre-naturaleza y la mujer-cultura. Por tratarse de versiones de segunda mano —no nacidas del contacto etnográfico directo—, por reducirse a resúmenes desdibujados y por practicar modificaciones arbitrarias por razones de albedrío literario —o por otras que no quedan claras—, los relatos sobre Je incluidos en *Los abuelos de cara blanca* y la monografía de María de Betania no parecen detonar un mensaje cultural veraz o, cuando menos, susceptible de ser asumido como documento o dato antropológico.

Del mito a la novela

Bien se sabe, gracias al trabajo mitográfico de Claude Lévi-Strauss (1994), que los mitos no se presentan en relatos únicos, sino en grupos de versiones. En “La estructura de los mitos” —el célebre capítulo undécimo de *Antropología estructural* (1958)—, el maestro francés establece que cada mito es, en realidad, un conjunto de transformaciones: las que surgen, por permutación, a partir de una estructura, la cual no es otra cosa que una relación condicionada de signos. Pero —se colige— hay un límite que la dinámica de las transformaciones no rebasa, o al menos no lo hacen las que pueden considerarse como versiones estrictas de un mito; dicho de otro modo: en un mito, no todas las permutaciones son posibles. En teoría, cada grupo de transformaciones podría organizarse como una serie de relatos que va entre una versión y la que le es completamente inversa, disponiéndose en el cuerpo versiones más o menos mediadoras y comportando, la inversión, ciertas condiciones semióticas. Sin embargo, no nos interesa ahondar en esa tesis, de suyo compleja: nos basta con apuntalar la idea general de que, si bien es propio de los mitos fluir de una versión a otra, de ahí no se sigue que cada una de esas versiones pueda disponerse de *cualquier* manera.

En “Cómo mueren los mitos” (1971), Lévi-Strauss volvió sobre el asunto desde una perspectiva más reposada y con la atención puesta no tanto en lo que ocurre entre las versiones de un mito, sino en lo que queda más allá de sus límites. Su punto de partida es la misma idea resumada del trabajo ya citado: que las transformaciones entre las

variantes legítimas operan sin poner en riesgo la “materia mítica”; no obstante, ahora advierte que, en algunos casos, la estructura puede alterarse: “Entonces esa fórmula degenera o progresa, como se quiera, más acá o más allá de la etapa en que los caracteres distintivos del mito siguen siendo reconocibles” (Lévi-Strauss, 1999, p. 242). En esa investigación, el antropólogo estructuralista aborda casos de la tradición oral de varios pueblos indígenas del noroeste de América del Norte, y muestra cómo, al difundirse más allá de ciertas fronteras culturales —a Lévi-Strauss le interesan los desplazamientos de los mitos en el espacio, no en el tiempo—, algunos mitos se convierten en leyendas, discursos de afirmación política o cuentos novelescos. Desgastado o incomprensible el mensaje cifrado en una estructura cuando esta se asienta en un contexto cultural donde es ajena, el relato, antes mítico, logra subsistir solo por obra de su distorsión; y así, por ejemplo —lo ilustra una tradición de los carrier—, el desenlace de una nueva narración prefiere apelar a un motivo más trágico y por ello sugestivo, pero estructuralmente inmotivado. Se trata, para el autor, de un “castigo” que el mito se inflige a sí mismo “por haber olvidado o mal entendido su naturaleza original y haber renegado de sí en cuanto mito” (p. 250).¹

El final más “literario” de la historia de Je incluida en *Los abuelos de cara blanca* —la puesta en relieve de la “desolación” del padre indio— parece replicar el mismo orden de cosas verificado entre los carrier y, por lo tanto, puede ser asumido como síntoma de un profundo remezón estructural cuya consecuencia de fondo es la obturación de la significación. Hay un elemento crucial que es común entre ambos casos y que legitima su comparación: la brecha cultural. Lo que ha ocurrido con la estructura subyacente al mito embera —relatado varias veces por Clemente Nengarabe, transcrito en diversas compilaciones mitológicas y tomado de allí para ser engastado en un texto novelesco— configura un caso de desplazamiento cultural y, por supuesto, de degradación de la materia mítica. Sin embargo, no debería sorprender que esto ocurra, toda vez que el propio Mejía Vallejo, en la “Advertencia inútil”, alterna sus alardes de revelador de verdad antropológica con manifestaciones escépticas sobre la posibilidad última de

¹ A un lado de la reflexión de Lévi-Strauss sobre la transformación del mito en novela, cabe mencionar un estudio clásico de Georges Dumézil que le es contemporáneo: *Del mito a la novela. La saga de Hadíngus [Saxo Gramático, I, v-viii] y otros ensayos* (1970). De acuerdo con el historiador francés, de las estructuras religiosas del mito derivan las estructuras literarias de las novelas, caracterizadas estas, principalmente, porque las historias de origen de las colectividades son reemplazadas por historias protagonizadas por pocos personajes, a quienes mueven no “estatutos colectivos” sino su voluntad o sus pasiones (Dumézil, 1973, pp. 134-136). Asimismo, las novelas se distinguen porque en ellas “la narración se ha tornado un fin en sí” (p. 7).

entender al otro; se lee en un pasaje de ese prefacio: “alguna vez Miguel Ángel Asturias me reiterara lo difícil que resultaba para un escritor más o menos mestizo captar ese mundo [de otras culturas] y sus rasgos esenciales” (Mejía Vallejo, 1991, pp. 5-6). Recuérdese, en seguida, lo dicho por el escritor antioqueño en sus conversaciones con Augusto Escobar Mesa —aquellos de los “mitos muy bellos” que no le eran accesibles—, y ya no habrá duda acerca del tratamiento dado a las narraciones ancestrales en la novela que nos ocupa: estas, incomprensibles, solo podían ser aprovechadas como insumos para la etnoficción, esto es, para una recreación literaria que se disfraza de mito y, por ende, de dato antropológico.

En *Los abuelos de cara blanca* no solo hay conciencia de la alteración de la fuente original, sino que se ve la mixtura de lo ancestral —mítico— y lo occidental —novelesco— como una convergencia histórica inevitable. El sueño de Antel da vida a los narradores indígenas antonomásticos y a un narrador occidental que, desde su propia perspectiva, también cuenta el origen de las cosas americanas. Se trata de Juan Paramuno, un “mestizo total” (p. 81) que tercia en la asamblea de los recitadores para contar, en un principio, relatos de la Conquista tomados de las crónicas, o la versión de la creación del mundo según el Génesis. Luego, ya en el cierre de la novela, Paramuno deviene en narrador de ficción, y lo sabemos no solo porque se dice que sus palabras parecían “recuerdo de lo que no sucedió” (p. 260), sino porque se transcribe, como su aporte narrativo, un fragmento de prosa poética que ya no se refiere, con pretensión de objetividad, a ningún episodio histórico, sino, con patente subjetividad, a una experiencia personal. En esa medida, en Paramuno se aprecian reflejos especulares de la figura y la labor del escritor, quien, partiendo de las fuentes documentales, acaba sumido —sin solución de continuidad— en el ejercicio creativo de la ficción. La obra resultante, en el caso de Mejía Vallejo, es un texto en el que, de manera inextricable, se funden motivos míticos y ocurrencias literarias: si las fuentes de Paramuno son los libros de historia o de mitología católica, las suyas han sido los tratados mitológicos.

Consideraciones finales

Difícilmente puede objetarse el ejercicio mimético del novelista o narrador que opta por hacer de los mitos amerindios el insumo de su ficción, la cual se concentraría en reescribirlos: se trata, a fin de cuentas, de un gesto plausible en la génesis del texto literario, en buena parte constitutivo de la narrativa latinoamericana contemporánea. En esa medida,

toda ilusión sobre la veracidad antropológica de un texto literario o los méritos antropológicos de un autor es imputable —si es que se tratara de eso— a los lectores. Al menos es inevitable ver las cosas de esa manera desde la perspectiva de Roberto González Echevarría.

¿Cabe *Los abuelos de cara blanca* —a juzgar por un mito representativo de su contenido— en ese fenómeno mimético? Sin duda: el hecho de que aquello que tanto se parece a un mito —la historia de Je— no lo sea en último término, no hace otra cosa que confirmar la tesis del crítico cubano. No obstante, las condiciones de lectura establecidas por Mejía Vallejo en la “Advertencia inútil” —acaso el principal paratexto de la novela— abren el camino a la consideración de Martin Lienhard de que sea “discutible” forjar artificios étnicos con el propósito de cumplir con las expectativas de lectura más exotistas. En ese prefacio, el novelista antioqueño —quien se identifica con la firma “M.M.V.” (Mejía Vallejo, 1991, p. 7)— anuncia que *Los abuelos de cara blanca* se basa en documentos que “garantizan” un saber “auténtico” sobre los habitantes de América, y ello al punto de ponerse, la novela, en situación de contribuir a un “nuevo descubrimiento” del continente. Por supuesto, se dirá que incluso esas exhortaciones hacen parte de la ficción, y sin duda es así; pero, al mismo tiempo, es innegable que de esa manera el escritor se enmascara para hablar en lugar del otro, y que los efectos de esa suplantación son difícilmente previsibles y, sobre todo, no son controlables. Los lectores, en su mayoría, abordan las obras al margen de la teoría literaria, y de ahí que pretendan acceder al mundo del otro cultural por medio de imágenes apócrifas. Más que un *descubrimiento*, lo que así se perpetra es un *cubrimiento* de América.

Reconocemos la estrechez analítica y la poca profundidad antropológica de este artículo: apenas consideramos el caso de una tradición oral entre las muchas que componen la trama de la novela, y a propósito del mismo —el mito de Je—, no puede decirse que lo hayamos sometido a un análisis sistemático para establecer, con precisión, cuál pueda ser la estructura que subyace a sus versiones propiamente etnográficas. Si dijimos que los signos relacionados proponen una imagen de hombres y mujeres en correspondencia con la dicotomía naturaleza/cultura, esto es apenas una intuición. Pero creemos haber mostrado que los mitos etnográficos y los mitos zurcidos en el discurso literario son sustancialmente distintos, sin que sea necesario juzgar en qué lado de la ecuación reside la falacia (si es que reside en alguna parte). Y esa diferencia cualitativa afecta fatalmente la posibilidad de estimar como plenamente antropológicas a todas las especies narrativas comprometidas.

Referencias bibliográficas

- Betania, M. (1964). *Mitos, leyendas y costumbres de las tribus suramericanas*. Madrid: Cocolsa.
- Dumézil, G. (1973). *Del mito a la novela. La saga de Hadingus [Saxo Gramático, I, v-viii] y otros ensayos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Escobar Mesa, A. (1997). *Érase un viento... y en ese viento mi alarido: memoria compartida con Manuel Mejía Vallejo*. Medellín: Biblioteca Pública Piloto.
- González Echevarría, R. (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss, C. (1994). *Antropología estructural*. Barcelona: Altaya.
- Lévi-Strauss, C. (1999). *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
- López Restrepo, A. (2011). Un lugar para otear el mundo: *La Casa de las dos Palmas* del novelista colombiano Manuel Mejía Vallejo. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia* 25 (42), pp. 175-202. Recuperado de: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/11230/10296> [01.12.2022].
- Mejía Vallejo, M. (1945). *La tierra éramos nosotros*. Medellín: Balmore Álvarez.
- Mejía Vallejo, M. (1990). *La Casa de las dos Palmas*. Bogotá: Planeta.
- Mejía Vallejo, M. (1991). *Los abuelos de cara blanca*. Bogotá: Planeta.
- Mira, J. (2007). Literatura y antropología. En: C. Lisón Tolosana (Ed.). *Introducción a la antropología social y cultural. Teoría, método y práctica* (pp. 547-567). Madrid: Akal.
- Mutis Durán, S. (1998). Manuel Mejía Vallejo: “Una oposición que se llama vida”. *Nómadas* 8, pp. 135-155.
- Orrego Arismendi, J. (2008). Lo indígena en la obra de Juan Rulfo: vicisitudes de una “mente antropológica”. *Coherencia* 5 (9), pp. 95-110. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/cohe/v5n9/v5n9a05.pdf> [01.12.2022].
- Orrego Arismendi, J. (2010). Alejo Carpentier ante lo indígena: ¿antropólogo, escritor o nativo? *Revista de Estudios Sociales* 37, pp. 163-174. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n37/n37a09.pdf> [01.12.2022].
- Pinto García, C. (1978). *Los indios katíos. Su cultura, su lengua. Volumen primero: la cultura katía*. Medellín: Com-Pas.
- Vélez Vélez, L. (2018). *Relatos tradicionales de la cultura catía*. Medellín: Universidad de Antioquia.

LOS ENIGMAS DE LA LECTURA LITERARIA. SOBRE LAS INTERPRETACIONES DE LA NOVELA CIEN AÑOS DE SOLEDAD, DE GARCÍA MÁRQUEZ*

THE ENIGMAS OF LITERARY READING. ON
THE INTERPRETATIONS OF THE NOVEL ONE
HUNDRED YEARS OF SOLITUDE, BY GARCÍA
MÁRQUEZ

Éder García Dussán¹

* Artículo derivado del proyecto de investigación "Textos estéticos e identidad social en Colombia, fase tres", institucionalizado ante el CIDC de la UD, EJC con el código 2419167418.

Cómo citar este artículo: García Dussán, E. (2023). Los enigmas de la lectura literaria. Sobre las interpretaciones de la novela *Cien años de soledad*, de García Márquez. *Estudios de Literatura Colombiana* 52, pp. 65-83.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.349711>

1 

egarcia@udistrital.edu.co
Universidad Distrital, Colombia

Resumen: El propósito del artículo es plantear una interpretación sobre la novela *Cien años de soledad*, del escritor Gabriel García Márquez, apoyándose en algunas de las variadas lecturas generadas sobre ella por parte de acreditados analistas iberoamericanos. Para lograr esta meta, primero nos orientamos con los principios del Pluralismo Hermenéutico que centra como clave la labor abductiva con elementos indiciales latentes en los textos; posteriormente, abreviamos tres lecturas de la empresa garciamarquiana. Finalmente, entretretemos tres lecturas más de la novela, dejando ver el eterno retorno de la violencia, que se despliega desde los orígenes para seguir azuzando el porvenir colectivo.

Palabras clave: conjetura, enigma, violencia agraria, violencia epistémica, repetición.

Abstract: The purpose of this article is to present an interpretation of the novel *One Hundred Years of Solitude*, by Gabriel García Márquez, based on some of the varied readings generated about it by important Iberoamerican analysts. To achieve this goal, we first took the principles of Hermeneutic Pluralism as a guide which focuses on the abductive work with latent indicial elements in the texts as the key; after that, we abbreviated three readings of the garciamarquiana endeavor. Finally, let us interweave three more readings of the novel, showing the eternal return of violence, which unfolds from the beginning to continue shaping the collective future.

Keywords: conjecture, riddle, agrarian violence, epistemic violence, repetition.

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 23.05.2022
Aprobado: 24.11.2022
Publicado: 31.01.2023

Copyright: ©2023 *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

Existen muchas maneras de acceder a la lectura de una obra literaria; no obstante, todas vienen modeladas y guiadas por un trabajo extraliterario que postula y administra sus maneras de comprensión. Varias veces estas lecturas se complementan con un aparataje publicitario o de expectativas agenciadas por periodistas e intelectuales a través de sus publicaciones en revistas culturales, en la prensa y hasta con entrevistas y publicidad en medios de comunicación masiva. El caso de la empresa intelectual de García Márquez es un ejemplo de esto, pues el mundo intelectual ha venido imponiendo desde hace décadas unas formas de leer comprensivamente su labor, sumado a acciones sistemáticas de expectativas, como las que se fraguaron con la aparición de su obra en Buenos Aires, *Cien años de Soledad*, en mayo de 1967. Quizá por esto mismo la novela se convirtió en una de las más editadas en lengua española, traducida a más de cuarenta idiomas y con más de cincuenta millones de ejemplares vendidos en el mundo. Lo demás son efectos conocidos: la incubación de bibliotecas especializadas (gaboteca), empresas académicas longevas (grupo de gabólogos), incontables lectores apasionados por su obra (gabiteros) y nuevas estrategias literarias para su reformulación o cuestionamiento (el realismo sucio o el movimiento literario del McOndismo).

Todo esto ha generado lecturas heterogéneas que han abordado la enorme complejidad en *Cien años de Soledad* (2014, en adelante *CAS*) y han resignificado de muchas maneras su propósito; así, por ejemplo, como documento folclórico, extensa elegía vallenata, cuento infantil u obra que actúa a modo de anecdotario. Asimismo, se ha propuesto entender la obra como forma nueva de concebir las crónicas de viajeros, o como relato etnográfico, novela moderna, épica familiar, etc.

Pues bien, el propósito de este artículo es sistematizar algunas de esas lecturas interpretativas instaladas en el mundo académico sobre *CAS* y enlazarlas para construir otra hipótesis en cuanto a su intención comunicativa; esto al aprovechar indicios que se esbozan en los perfiles de algunos de sus personajes durante las siete generaciones de los Buendía. Y, para avanzar en tal derrotero, en un primer momento se describirá el componente teórico que orientó la investigación y que, de forma compatible, expone ciertas pistas metodológicas para adelantar lecturas comprensivas; todo esto para, finalmente, entretejer esas lecturas con aportes particulares y determinar los resultados surgidos tras el esfuerzo, refrescando así esos archivos analíticos previos y las formas de asumir la novela.

La búsqueda del sentido y las claves de lecturas indiciales

Se sabe que cualquier intérprete debe adelantar una labor personal en busca del sentido de lo que lee, y hay varias perspectivas que explican cómo se logra esto, por caso “la antropológica, la semiótica, la psicolingüística, la sociocultural, la sociocrítica y la constructivista” (García-Dussán, 2015, p. 119). No obstante, los aportes del Pluralismo hermenéutico o Relativismo limitado, provenientes de la filosofía del siglo XX, presentan puntos comunes con estas otras posturas, ya que, igualmente, centran su interés en lo que hace el lector frente al texto en contextos situados, armonizando el análisis estructural y la interpretación subjetivo-existencial, pues, al decir de Ricoeur (2006), “sin lector que lo acompañe, no hay acto configurador que actúe en el texto; y sin lector que se lo apropie, no hay mundo desplegado delante del texto” (p. 875). De suerte que las perspectivas teóricas se encuentran al sugerir lecturas abiertas que implican descubrir elementos ocultos en los entresijos del texto, con asistencia de la “interpretación como táctica de la sospecha y como lucha contra las máscaras” (Ricoeur, 2004, p. 27).

Según los postulados del pluralismo hermenéutico, al saber que la importancia de una expresión lingüística no está en su superficie, en primer lugar el intérprete *interpela* el texto con preguntas para descubrir lo esencial en su zona profunda o latente (*preguntar* proviene del latín *percontari*: buscar -en- el fondo del mar), y así recuperar en el proceso “vestigios, síntomas, indicios o rasgos” (Ginzburg, 1999, p. 143), que le permitan hacer el tránsito hacia lo que está detrás, y encontrar información insinuada/implícita. Es que todo producto textual se manifiesta con doble rostro, siendo el más importante aquel que se encuentra enmascarando datos, y cuyo límite entre uno y otro está habitado por islas de sentido, hilos sueltos o impertinencias semánticas, que persisten con la función de pasar de la superficialidad textual hacia el mundo subterráneo del discurso.

Así, la labor del intérprete es olfatear y otear impertinencias semánticas, las cuales le permiten destejer y luego volver a entrelazar el todo del texto como unidad global, tal como lo hace Penélope con su manto, en espera de Ulises. Estas impertinencias pueden estar manifiestas en una fecha, en el uso estratégico de un verbo o un adjetivo, en el/los nombre/s de un agente de acción, en un título o su ausencia; pero, también, en el uso de una metáfora o una metonimia, en un deíctico espacial o personal, en una expresión frástica, un dato histórico o las acciones de un personaje, etc.¹

¹ El analista del discurso, al buscar ese elemento extraño, ese hilo suelto, para deshacer, escudriñar y luego volver a construir, actúa como un *teratólogo*; esto es, estudia las anomalías del tejido simbólico. Por eso mismo, su labor

Una vez se ha previsto, presupuesto o anticipado el material oculto del texto con interrogaciones a su inmediatez (*Vorgriff*), el lector *conjetura* para exponer aquellos indicios (*conjeturar* aparece del latín *coniectura*: trabar indicios). El resultado de esa anticipación es la formulación de, al menos, una hipótesis, construida a partir de la asociación de indicios, y que aglomera las partes al todo y re-seña el todo cuando hace coincidir las partes de forma circular, lo que llama Gadamer (1991) “la regla hermenéutica” (p. 360); ejercicio que certifica, de paso, la lectura “como un proceso de un efecto cambiante, de carácter dinámico, entre texto y lector” (Iser, 1987, p. 176).

Luego, la conjetura hecha hipótesis debe ponerse a prueba bajo la técnica del ensayo-error; para esto el lector se apoya en otras voces o modelos aclaratorios y demostrativos, que pueden ser de tipo científico o experiencial. Dado esto, las asociaciones fundadas hacen que, al final del escrutinio, los elementos indiciales ya no sean igual a sí mismos, lo que permite verificar que toda hipótesis que representa el cierre de la labor analítica sea la *traducción* de un lenguaje público a uno privado. Pues *traducir* es abducir (Peirce 1988, p. 145); esto es, generar conjeturas para construir hipótesis; y, por tanto, introducir ideas nuevas a partir del saber del otro o de lo otro. Y es en este punto de la labor donde la superficie del texto cede y deja visibilizar su fondo gracias a una explicación (*explicar* proviene del latín *desplegare*: quitar pliegues superficiales).

Por último, una vez develado lo oculto y revestido con una explicación, no queda más que confirmar la hipótesis desplegada-explicada con la presentación de proposiciones que compilan y abrevian la gimnasia descrita. De esta manera, primero se debe descubrir lo oculto y luego se cubre con hipótesis; y, en esta paciente labor, la explicación rellena los vacíos textuales y satisface la expectativa o posibilidad de dar, en el acto lector, una totalidad discursiva. Como acto final, el intérprete forja un repliegue de las partes para con-figurar o re-cubrir el todo, gracias a que interpretar “es diseñar (*aus-legen*) una comprensión anticipatoria que ha clarificado el camino para actos más plenos, más explícitos y más refinados de análisis” (Armstrong, 2010, p. 147).

Así las cosas, es notorio que se da sentido y, por tanto, cierre a la labor de lectura, cuando se ha trabajado lo previsto de antemano, por lo que cualquier lector comprende desde preconceptos o prejuicios. En este orden de ideas, toda lectura envuelve una

está inscrita en la *bifología* o “praxis sobre la manipulación textual” (García-Dussán, 2008, p. 11).

revisión de estos prejuicios que orientan la llegada al sentido, y guían desde el inicio “las condiciones bajo las cuales se comprende” (Gadamer, 1991, p. 365).

En suma, leer comprensivamente es investigar indicios y volver al texto para obtener de él su sustancia discursiva, lo cual es coincidente con modelos semióticos y psicolingüísticos de la lectura; labor lograda tras de-velar o des-cubrir el código, anticipar una hipótesis, y luego re-cubrir con las pautas envolventes del todo textural. Ahora, la advertencia en cuanto a este trabajo lector focaliza que tales abducciones se manifiestan en traducciones sobre el contenido latente de una obra, pero siempre desde un compromiso que propone hipótesis en la medida en que intenta sacar del fondo lo oculto de un texto.

Tres interpretaciones previas y tres lecturas a *Cien años de Soledad*

Pues bien, si nos apropiamos de aquello que deja la revisión del pluralismo hermenéutico, vemos que se lee para predecir o presuponer lo oculto de una obra; en otras palabras, el intérprete lee para resolver un enigma, para completar un rompecabezas suelto que está puesto como paisaje estético. Esto es significativo, ya que al menos en dos entrevistas García Márquez afirmó que “toda novela es una adivinanza” o “una representación cifrada de la realidad” (en Palencia-Roth, 1983a, p. 403). Sin duda, esta afirmación es una invitación a que los lectores trabajen como detectives e investigadores cuasiforenses, tratando de descifrar el secreto oculto en la empresa garciamarquiana.

Así, pues, al asumir el reto insinuado por el mismo García Márquez, tras revisar algunas de las lecturas interpretativas acaecidas en más de medio siglo de existencia de *CAS*, se encontraron esfuerzos por catalogarlas, revisarlas y comentarlas, todo esto con fines suplentes o suplementarios. En este artículo se tratan tres de ellas, como base para plantear otra tríada de lecturas interpretativas, las cuales permiten aventurar una conjetura renovada sobre la lectura de esta novela, aprovechando como indicios centrales ciertos actantes y sus acciones cruzadas en la obra a lo largo de sus veinte capítulos.

La primera lectura es la promesa ofrecida por el crítico uruguayo Ángel Rama (1985, pp. 147-245), y que fue originalmente un cursillo organizado en 1972 por la Universidad Veracruzana. A partir de la hipótesis de que una obra literaria alude a una cultura, y de que toda interpretación surge de una tradición epocal, “donde la obra alude, refiere, contesta, dialoga y desarrolla otros sectores intelectuales” (p. 148), Rama conjetura que las obras desbordan su literariedad y dialogan con una mirada concreta

de la realidad. Desde aquí, y gracias a la expresión indéxica del devenir temporal de un pueblo y sus moradores, *CAS* sería un proyecto cultural y un arte nacional-popular que actúa como una pieza clave en toda la empresa garcíamarquiana. Rama, entonces, la estatifica en tres momentos, a saber: el período comprendido entre 1947-1955, que inicia con cuentos y termina con *La hojarasca*; el período entre 1955-1961, cuyo producto son otros cuentos y *El coronel no tiene quien le escriba* (la mejor novela, según su propio autor), y finalmente la fase entre 1961 y 1967, que culmina con *CAS*.

Las primeras etapas dan cuenta de un pueblo domeñado por empresas foráneas y abandonado a su suerte. Allí, uno de sus protagonistas es un coronel patricio que defiende las buenas costumbres; rasgo que se complementa con la representación de otro coronel quien, en la segunda etapa, permite otear una degradación social por una violencia naturalizada y un duelo por aquel orden transmutado en crisis sociopolítica. En la tercera etapa la preocupación es el tiempo, el cual se presenta en un *cronos* mítico y que corresponde a la fundación de un pueblo paradisíaco (primeros tres capítulos de *CAS*); seguido de un *cronos* histórico/objetivo, el de las guerras civiles y la llegada de la *United Fruit Company* (capítulos 4 al 17); y, por último, el *cronos* subjetivo, el cual corresponde a hechos autobiográficos del autor (capítulos 18 a 20). Así, en esta novela se delinea un pueblo armónico y feliz que sufre una pauperización socioeconómica por el desangre de las guerras y la explotación internacional, y concluye con la descripción velada de hechos particulares de un aldeano cataqueño que escuchó sobre todo esto en su infancia.

Una segunda aproximación es la del profesor español Luis Beltrán (1995, p. 32-39), quien, a veintiocho años de la publicación de la obra, clasificaba en dos grandes grupos las lecturas críticas de *CAS*, solo diferenciadas por los métodos usados para ir de la epidermis a las profundidades de la novela. El primer grupo está compuesto por las metodías de la hermenéutica y la filología, que han aprovechado indicios y pistas que el mismo autor ofreció en sus entrevistas, especialmente sus influencias y herencias; y el segundo, determinado por métodos psicocríticos y estructuralistas que explotan la tematización (v. gr. el incesto) y nuevamente aspectos cronoespaciales latentes en la obra (v. gr. el tiempo circular).

Mucho más reciente, y casi cuarenta años después de publicada la obra en cuestión, se esboza la propuesta del profesor colombiano Juan Moreno, para quien las posibilidades diseñadas para leer la escritura de García Márquez pueden ser clasificadas en tenden-

cias; esto es, “discursos críticos que han querido interpretar la obra garciamarquiana [...] que delinear líneas bien marcadas y estables” (Moreno, 2006, p. 99); y esto, según se privilegien ciertos indicios presentes en la obra, los cuales permiten conjeturas de orden textual o contextual, aunque todas promueven la idea de que las obras obligan a negociar sentidos de esa realidad representada por medio de una labor de lectura abductiva. Así, por caso, se tiene:

- *La tradición escriptocéntrica.* Aquí, *CAS* es un crisol donde se reflejan, bajo lógicas intertextuales, temas y tramas de textos anteriores propios de escritores griegos, españoles, ingleses, norteamericanos y latinoamericanos, incluyendo la tradición escrita judeocristiana y que, por ser escriptocéntrica, son lecturas que legitiman la escritura impresa de textos fijos que pertenecen a cierta tradición canónica, eliminando la literatura popular y la “literatura desarrollada en los márgenes y olvidada por la historiografía tradicional” (Buarque, 1995, p. 107). Sin embargo, *CAS* reivindica una tradición oral al reproducir entre sus 138054 palabras constitutivas, 15827 distintas; algo así como el 12% de la obra escrita en costeñol. Esto último ha dado origen a estudios sobre regionalismos usados en la obra garciamarquiana, como el de Oliveira (2007), instalando así una versión contra la cultura letrada decimonónica, que admitió la exclusión social y aprovechó el mal hablar aldeano como condición de anulamiento, en lugar de anudamiento, real.
- *Las posturas sociocríticas,* que permiten leer *CAS* como archivo metonímico que contiene elementos de historia colombiana —y latinoamericana—. Es una historia que comienza con la Conquista y la Colonia, para terminar con la época de nuevas colonizaciones en el siglo xx. Para esto, se valen del concepto de ‘república bananera’, “asociado a la presencia en Latinoamérica de la *United Fruit Company*” (Stavans, 2010, p. 38) y que, peyorativamente, refiere a países sometidos y empobrecidos por la hegemonía extranjera. De esta suerte, la obra encarnaría los cambios de las estructuras sociopolíticas y económicas tras los hechos de explotación foránea, lecturas basadas en la propuesta sociocrítica de autores como el hispanista francés Edmond Cros (1999), y cuyo objetivo es “el estudio de los indicios y el funcionamiento social e ideológico en los textos de ficción” (p. 7).
- *Acercamientos pragmáticos.* Se trata de propuestas interpretativas que unen elementos de la cultura popular y oral de los departamentos de Magdalena, Cesar y Guajira,

con ayuda de productos periodísticos del autor (Saldívar, 1997; Zuluaga, 2007), pero obviando idiosincrasias regionales del mundo amerindio; todo esto con excepción de Juan Moreno (2015). Y, desde allí, otros análisis revelan a *CAS* en relación con anécdotas y aspectos biográficos del autor, explotando sus delirios y demonios personales, sus posturas políticas, y su trayectoria como escritor caribeño y periodista, etc. (Vargas Llosa, 2021; Williams, 2001; Martín, 2009); y también estudios que asocian hechos del continente de la ficción con la vida de García Márquez (Saldívar, 2015; Janik, 1992).

- *Ejemplo categórico de realismo mágico*. Entendido como un momento de esplendor narrativo frente al agotamiento de las novelas en Europa a mediados del siglo xx, hubo una cierta emergencia de mentalidad poscolonial que quedó asociada a García Márquez, pues el autor mostraba, y especialmente en el contenido y no en la forma de *CAS*, una realidad social desbordante, hiperbólica y exótica. Esta realidad es mostrada como un ensueño que se hace norma y normalización literaria a través de Macondo, y que sirve de estratagema para buscar la identidad latinoamericana desde elementos quiméricos (Menton, 1993).
- *Empresa inaugural de lo macondiano*. Otra forma recurrente de interpretar *CAS* ha sido desde los parámetros sugeridos por aquel sobrenombre facilitado por el primer mundo de *lo macondiano*, para que los latinoamericanos nos pensemos en oposición a lo europeo o lo norteamericano, razón por la cual *el macondismo* representado en *CAS* termina siendo una categoría que sirve como mito fundacional para el tercer mundo. De esta suerte, *CAS* “aparece para los latinoamericanos como la forma afirmativa de representar el ‘Otro’ de los europeos y norteamericano [...] y en la que el relato que sirve de base ha sido suministrado por la propia cultura latinoamericana” (von der Walde, 1998, p. 234); esto es, la novela representa una narrativa identitaria que explica la vida ilógica vivida en ciertas naciones.

No obstante, estas tres propuestas revisitadas, administradas y hechas modelo por los letrados en más de cincuenta y cinco años de porvenir de *CAS* dejan parcialmente de lado que el lector de esta obra asiste a un mundo preso en una mónada leibniziana o interacción hermética de elementos, autosuficiente *per se*, y cuyas relaciones internas están sostenidas por fuerzas legítimas e ilegítimas: Úrsula Iguarán y Pilar Ternera. Y, también, que ese sistema monádico contiene unas pistas enigmáticas en sus entrañas,

concentradas en acciones y cualidades de algunos de sus personajes, las cuales permiten inferir matices sobre la intención del autor con su obra.

La hipótesis de lectura aquí anclada apunta a que *CAS* es una alegoría histórica construida sobre enigmas, al tiempo que un libro antropológico que construye un esbozo sobre la caracterología o identidad social colombiana. Y, para esbozar estas razones, se avanzará desanudando enigmas concentrados en tres focos actanciales: el patriarca fundador, los advenedizos del Macondo paradisíaco y la figura de Melquiades. Al final, se atarán los hilos ofrecidos por muchas de estas lecturas y se formulará un resultado interpretativo ecléctico, peculiar y más refrescante.

Primera lectura: el patriarca José Arcadio y el problema de la violencia agraria

Si se acepta la formación de Macondo como expresión literaria de nuestros comienzos, se ve que la motivación es mostrar una primera violencia, a saber: huir tras la muerte de Prudencio Aguilar; y aquí cobra sentido el origen del grupo actancial fundador; esto es, el hipotético “origen judeo-converso de los Buendía” (Wahnón, 2021, p. 15). Los primos José Arcadio y Úrsula unen sus vidas en una rancharía de la Guajira, pero el temor de la mujer a dar a luz un hijo deforme por el parentesco de sangre con el cónyuge la obliga a mantenerse virgen y a reemplazar el comercio carnal con inocentes forcejeos nocturnos. Fue la bravata imprudente de Prudencio Aguilar, tras perder una pelea de gallos, la que despertó el cuestionamiento sobre la virilidad de José Arcadio, acto que causó la escena de su muerte en la gallera: el agraviado esposo atravesó un enorme falo en forma de lanza en el cuello de Aguilar, y con esa misma puya ensangrentada se presentó al tálamo matrimonial, clavó la lanza en la tierra y, con las manos aún manchadas con la sangre del provocador, ahora extinto, colonizó por fin el cuerpo de su consorte. Más tarde, atormentado por el asesinato y por el espectro del fallecido, la pareja huyó de la rancharía con otros pobladores y, tras la peregrinación de meses, se asentaron en las ramificaciones de la Sierra, fundando Macondo.

Es de notar, entonces, el isomorfismo entre la posesión sexual de Úrsula y la de las ciudades latinoamericanas por parte de los conquistadores, pues se sabe que la fundación de las ciudades en la Nueva España obligaba a efectuar el acto político de ocupación para afirmar el terruño como derecho de la corona española. Este hecho simbólico consistía en que el fundador mandaba hacer un hoyo en el suelo para hincar en él un madero (la futura picota), luego se bajaba de su caballo, arrancaba un puñado de hier-

ba, pronunciaba la posesión de la tierra en nombre del rey, y luego echaba mano de la espada para desenvainarla y con ella golpear tres veces el suelo, retando a duelo a quien se enfrentara a tal posesión. Posteriormente se realizaba la primera misa en una ermita.

Hay en los dos eventos, entonces, un reto y una lanza o espada —insignia más inmediata del poder fálico— que atraviesa la tierra —símbolo de lo femenino—. De esta suerte, se muestra cómo la sexualidad representada en *CAS* es un acto de conquista territorial, lo cual permite establecer la siguiente analogía: el conquistador es al dominio violento de la tierra como el esposo es al dominio violento de la cónyuge; asociación que comparte, además, otro ingrediente, a saber: el de un dominio sobre el otro y el destierro de quien se oponga a la nueva ley instalada. Respecto a esto último, basta recordar que José Arcadio hijo es desterrado por su madre cuando domina sexualmente a su hermanastra, Rebeca.

Ahora bien, es una constante esta posesión violenta de lo femenino (de la tierra) por parte de los hombres de la familia Buendía, a lo cual se suma una aceptación por parte de las mujeres frente a esta violencia vital, brutal y sexual. Así, por ejemplo, la ferocidad de las relaciones íntimas de José Arcadio con una gitana del circo o con Rebeca, tan invasivas como placenteras para ellas; de la misma manera se describe la brutalidad de las relaciones entre Aureliano Babilonia y su tía Amaranta Úrsula, o la complacencia de Pilar Ternera, violada en su adolescencia y cuya respuesta fue que se enamoró del violador. En estos casos, el escenario conductual de conquista y el teatro sexual humano como efecto de una conquista poseen un sema común: lo femenino es lo violentado. A partir de esto, se puede afirmar que las conductas sexuales de los hombres en *CAS* son el correlato semiótico de la conducta del colonizador (Osorio y Carvajal, 2015, p. 125), y que tiene como efecto común la dominación y, posteriormente, el destierro; todo esto con un consentimiento o anuencia local, calcado también en narrativas como la de Pocahontas o la de la Malinche.

El profesor chileno Juan Durán (1979) afirmó que *CAS* es la historia de América, “desde su descubrimiento y conquista hasta la disolución de la familia de fundadores, cuyo vástago último nace con cola de puerco para cancelar un ciclo que narra el inicio, desarrollo, gloria y despojo de un pueblo que pareciera ser todo el continente” (p. 179). Aprovechando tal tesis, se puede sostener que esta primera invasión foránea que terminó con la fundación de ciudades en América, y que se replica como antecedente de la fundación de Macondo, se renueva allí mismo al menos tres veces más con actores igualmente foráneos en la historia

de Macondo, a saber: i) la invasión de los gitanos, que produce como efecto la pérdida de la razón en el patriarca; ii) la invasión del pueblo que trajo Úrsula, actuando como una Pandora caribeña, cuando fue en busca del hijo pródigo y halló, sin querer, el camino que ligaría a Macondo con el mundo, y iii) la invasión de los forasteros que llegaron al pueblo tras la llegada de la *United Fruit Company* por la fiebre del banano, y que constituyen el fenómeno social de ‘la hojarasca’. De esta suerte, es notorio ver cómo, a cada nueva invasión, corresponde un nuevo tipo de violencia, mostrando en esta obra que la nación es heredera de una violencia primigenia asociada a la tierra, violencia agraria ostentada en un “despojo territorial como estrategia de dominación” (Aprile-Gnisset, 2007, p. 5).

A partir de esto, otra arista de esta interpretación es que la forma violenta de instituir sociedad y, por tanto, de anudar lazos filiatorios, pasa por una incapacidad para convivir con el advenedizo (lazos dilatorios). Lo anterior se confirma al constatar que en la novela los Buendía solo pueden amar lo igual, no lo desemejante; de ahí el tema del incesto. Aún más, Macondo nace como un esfuerzo burdo de evadirse del incesto, pero paradójicamente el único destino de sus habitantes es el de amarse entre ellos. La sutil relación de la tía Amaranta y Aureliano José, en los inicios de la trama, se hace *factum* social con la relación carnal de Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia al final; en suma, una endogamia que se repite con la indiscutible clonación de los nombres de la estirpe (Levine, 1971, pp. 722-723). En ese orden de ideas, el único camino que tienen los Buendía es la endogamia como negación a ‘la hojarasca’, aunque esto los condene al desvanecimiento, fundándose una nueva correspondencia semiótica: el no-amor es a la soledad como el amor es a la desaparición.

Segunda lectura: los advenedizos y el problema de la violencia epistémica

Ahora, si se retoman algunos personajes tratados en la primera lectura, los fundadores, y se anudan con otro grupo actancial, el regido por minorías étnicas, es posible avanzar nuevas conjeturas. Como es sabido, el origen de José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán es una ranchería indígena de la Guajira; sin embargo, ellos son descendientes de españoles, de Aragón, de la misma forma que los abuelos maternos de García Márquez eran “descendientes de familias blancas europeas” (Martin, 2009, p. 30). Pues bien, cuando los primos deciden fundar Macondo, lo hacen con los criterios de un lugar arcádico; formación aldeana sostenida por tres pilares esenciales: su origen cultural castizo, el miedo continuo al incesto y el esquema patriarcal.

Y en este cosmos social, en su historia primitiva, aparece la presencia de advenedizos representados por Visitación y Cataure, quienes vienen huyendo de la peste del insomnio. Es Visitación quien, tras la llegada de Rebeca a la casa de los Buendía, descubre en los ojos de esta cría la peste que produce una progresiva pérdida de la memoria, propagada por los animalitos de caramelo consumidos entre los habitantes, y que opera como un vaciamiento de recuerdos y de registros lingüísticos, hasta dejar a los habitantes aldeanos en una especie de idiotez sin pasado. Ya el pueblo entero, en una vigilia sin precedentes, busca etiquetar con palabras los objetos. Como se sabe, este es un hecho que no puede controlar nadie en Macondo y que solo puede salvar un sortilegio de Melquiades.

Sin embargo, a pesar de su efímera acción, y de su papel secundario en la evolución de la familia Buendía, los indígenas logran influir en la esencia de su primera generación. Así, por ejemplo, Amaranta y José Arcadio hijo aprenden la lengua indígena y se alimentan de sus platos, compuestos de lagartijas y arañas; esto es, se comunican con lengua no española y adoptan gastronomías secundarias. Así las cosas, la peste es el recurso literario de García Márquez para manifestar el discurso de los marginados; esto es de “quienes no pertenecen al modelo homogéneo del colono de origen español” (Montes, 2002, p. 63). Curiosamente, es la cura mágica del gitano foráneo la que cancela de tajo esta minoría étnica; algo similar a la desaparición de la indígena guajira Meme en *La hojarasca*, asociada al amancebamiento con el médico foráneo: “Meme desapareció hace alrededor de once años. La muerte del doctor acababa con la posibilidad de conocer su paradero, o, al menos, el paradero de sus huesos” (García Márquez, 1985, p. 14).

No obstante, este contradiscurso patriarcal en *CAS* sobrevive en toda la historia de los Buendía gracias a la pervivencia de Rebeca. A ella se le conoce como una niña, no mayor de 12 años, proveniente de Manaure (municipio de La Guajira), quien fue entregada a José Arcadio Buendía por unos traficantes de pieles. Ahora bien, cinco hechos más llaman la atención a propósito de este misterioso personaje:

- *La expansión del olvido.* Rebeca es el caso cero y foco de contagio de la peste del insomnio-olvido a todo el pueblo.
- *El origen confuso.* Una carta que la acompañaba al momento de la entrega, afirmaba hacer caridad con la huérfana, hecho agenciado por un familiar lejano de los Buendía, aunque “ni José Arcadio Buendía ni Úrsula recordaban haber tenido parientes con esos nombres ni conocían a nadie que se llamara como el remitente y mucho menos en la remota población de Manaure” (García Márquez, 2014, pp. 48-49).

- *La aparente desadaptación.* Desde su llegada, Rebeca presentó comportamientos que había adquirido con los guajiros y que perturbaban el orden establecido por José Arcadio para sus hijos. Así, por ejemplo, comer tierra y cal de las paredes y chuparse el dedo como infante. Esto se refuerza con las conductas protomachas de su futuro cónyuge, quien llega de su recorrido por otras tierras hecho un terrible animal, y que se manifiesta con actos casi inhumanos y hablando la extraña jerga de los marineros.
- *El fantasma del incesto.* A pesar de que José Arcadio y Úrsula huyen de su tierra natal, efectúan un largo peregrinaje y terminan fundando Macondo para ponerle tapón al incesto, Rebeca se va a vivir con su hermano político, algo que Úrsula tacha como una falta de respeto. Esa relación incestuosa con escandalosa vida amorosa y el lugar periférico donde deciden vivir los hermanos (cerca al cementerio) atentan contra la estabilidad céntrica que inaugurara otrora José Arcadio padre; una evidente transgresión a la estabilidad de Macondo, pues con esta conducta activa el fantasma del fin de la estirpe por la degeneración sanguínea.
- *La muerte de José Arcadio hijo.* Tras la muerte de José Arcadio, sabemos que no “encontraron ninguna herida en su cuerpo, ni pudieron localizar el arma. Tampoco fue posible quitar el penetrante olor a pólvora del cadáver” (p. 138); solo se supo que de su oído derecho fluyó el mágico hilo de sangre que llegó a Úrsula, pero nunca quién usó el arma homicida.

Rebeca, entonces, desde la sombra periférica y el silencio marginal, ataca tímidamente lo establecido primitivamente en Macondo, tal como antes lo habían conseguido con sus estrategias indígenas Visitación y Cataure. No gratuitamente en este mismo conjunto queda incluido José Arcadio hijo, quien después de volver del viaje con los gitanos y dar sesenta y cinco vueltas al mundo llega hecho un hombre desmesurado, una especie de ser pantagruelista, forjándose esto como la mejor expresión del “mimetismo colonial” del que habla Homi Bhabha (1994, p. 87); es decir, un ser con particularidades de colonizador, pero colonizado, finalmente; por tanto, un actante ambivalente.

No obstante, el destino de estos tres personajes es quedar en el saco de la omisión. Los indígenas y Rebeca han cargado y jalonado la peste del olvido y, paradójicamente, quedan olvidados en la historia de Macondo. Clara idea que se insinúa entre líneas para querer decir que las minorías étnicas, con sus saberes, han tenido el destino de ser borra-

das culturalmente; y que esto, a la postre, deviene en la violencia, pues la segregación es su mayor causa y la posterior extinción de la familia, cuyo efecto inmediato es la pérdida de la propia lengua. En suma, la presencia de una violencia epistémica que controla la conciencia de los colonizados y les altera para siempre su cultura (Spivak, 2012, p. 302).

En esta misma línea, otros personajes que representan minorías étnicas también siguen el mismo destino de la niña adoptada y los indígenas. Es el caso de la prostituta Petra Cotes, amante de José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo, quien con los años termina viviendo con este último, incluso estando él desposado con Fernanda del Carpio, pero bajo el desprecio invisible de esta. En la lista también está Nigromanta, la negra que se convierte en amiga y amante efímera de Aureliano Babilonia, y quien comparte lugar con los negros antillanos, todos morando en una calle marginal de Macondo.

A partir de estos personajes colaterales en la obra, el profesor Moreno (2000, p. 17) sugiere leer *CAS* desde la cultura amerindia, cuyo destino es igual al que se lee en la obra: el de sujetos históricos, pero perdidos en la historia. De hecho, Moreno va más lejos al afirmar que la semántica de lo sobrenatural es igual a la tradición narrativa amerindia, que es la lógica dualista propia de los indígenas Wayúu, especialmente centrada en las oposiciones natural/sobrenatural y sueño/vigilia. En todo caso, ese olvido de los indígenas se instala como el símbolo político-social de una calamidad más que aún azota las naciones americanas, a saber: el lugar indeterminado de la estirpe indígena en la América hispana.

Tercera lectura: Melquiades y el problema del tiempo circular

Comencemos de nuevo, esta vez por el final de la segunda lectura diseñada. Si *Macondo* es América y el mote *macondiano* un latinoamericanismo, a modo de *topos poético* toda la obra construye un lugar cuyo origen nace del sueño de un patriarca y donde, una vez fundado como aldea feliz, lo extraordinario se naturaliza; así por caso, la convivencia de José Arcadio Padre con el fantasma de Prudencio Aguilar, la lluvia de flores o de pájaros, el diluvio que dura más de cuatro años, la ascensión de Remedios al final de una tarde cualquiera, etc.

No obstante, en esta lista se puede sumar la presencia de los pergaminos de Melquiades que, como un elemento actancial más, atraviesa las siete generaciones de los Buendía, obligando a creer que puede haber alguien que controla el tiempo de manera tal que concentra en un instante la historia de esta familia. De suerte que aparece una obra

que muestra un tiempo-otro al de la modernidad, aquel que traspasa el devenir colectivo y que es el tiempo cíclico, caracterizado por imponer, tarde o temprano, el mismo hecho de manera reiterativa (Palencia-Roth, 1981, 1983b; Segre, 1995). En efecto, los Buendía son “un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria”, al decir de Pilar Ternera (García Márquez, 2014, p. 392), noción que Úrsula ya había advertido cuando Macondo era una aldea próspera: “Ya esto me lo sé de memoria. Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio” (p. 199). Incluso, la anciana Pilar en el “burdel zoológico” y frente a Aureliano Babilonia tiene la impresión de que “el tiempo regresaba a sus manantiales primarios” al ver “un hombre óseo, cetrino, de pómulos tártaros, marcado para siempre y desde el principio del mundo por la viruela de la soledad” (p. 390).

Palencia-Roth (1983a) afirma que si hay un gran acertijo en la obra, está en lo que contienen los pergaminos de Melquiades (pp. 405-406) y, al seguir sus entrelíneas en *CAS*, se descubre que el texto concentró un siglo de sucesos en un solo instante; esto es, que todo lo que el lector repasa como historia progresiva en el tiempo es apenas una apariencia, pues todo existió simultáneamente, permitiendo una identidad entre el aquí y el ahora. Pero también se comprende que esos pergaminos que aparecen en muchos episodios de la historia es la misma novela llamada *Cien años de soledad*. Obra, por demás, sometida a una lógica temporal bien llamativa, pues la novela, de veinte capítulos, se reinicia temática y actancialmente en el ombligo; o sea, en el décimo capítulo, sobreponiendo una lógica especular sobre la temporal: “En el capítulo primero se trata del primer Aureliano; en el décimo del Segundo; en ambos casos se alude a la muerte y al recuerdo [...]. La ficción está escrita dos veces y en forma de espejo” (Ludmer, 1985, p. 27).

Esto, que parece extraño cuando se concibe primariamente, es una sofisticada estrategia que muestra una visión cósmica que permite otear la noción de que todo el mundo macondiano reposa en un solo cuerpo escriturario, y que los lectores pueden repasar e imaginar con un solo capirotazo mental. Sin duda, es un punto de epifanía y una experiencia cósmico-mística que se acerca a la imagen del Aleph borgiano y, en ese sentido, una imagen de la eternidad (Crespo, 2012, pp. 1-3). Se madura, así, una nueva correspondencia semiótica para leer el pasado y el porvenir, a saber: si los pergaminos de Melquiades son *Cien años de soledad*, entonces el sánscrito es el castellano, la prehistoria es la historia, el pasado es el presente y, finalmente, “el origen también es, en el mismo punto del tiempo, la destrucción” (Ortega, 1983, p. 27). En términos más directos, se instala la hipótesis de que el progreso lineal es una mera ilusión.

No obstante, esta identidad espaciotemporal que revelan los pergaminos, y que va de la circularidad a la eternidad, ya tiene sus indicios previos en personajes como José Arcadio Buendía y Melquiades. En el primer caso, el patriarca enloquece del todo justamente porque todos los días se parecen al lunes (día del lunático); esto es, José Arcadio queda en un eterno lunes que lo hace vivir en un espacio sin tiempo. Es entonces cuando el alocado, simulando un Prometeo caribeño, espera su muerte en compañía del fantasma del asesinato, bajo un árbol de castaño.

En cuanto al lúgubre Melquiades, gracias a sus conocimientos alquímicos y sus maravillosos poderes, tiene la habilidad de volver de la muerte, haciéndose un ser trascendente y atemporal en toda la historia. Incluso, después de su segunda muerte, se aparece bajo diferentes formas. Así, por caso, a Aureliano Segundo y, luego Aureliano Babilonia; y siempre sucede en ese lugar donde el tiempo no corrompe la materia: el laboratorio de alquimia. En efecto, ese cuarto vivía suspendido en el tiempo, y nada de lo allí amparado se envejecía; así que ese cuarto también gozaba de la cualidad de ser un espacio sin tiempo. En suma, Melquiades y su laboratorio logran la inmortalidad; “sin embargo, aunque Melquiades proclama haber encontrado este secreto de la alquimia —la inmortalidad— solamente puede mantenerla a través de su herencia mediante el recuerdo, o siempre y cuando alguien lea sus escrituras” (Sparling, 2010, p. 175).

Melquiades no solo posee el secreto del tiempo sin tiempo (de la inmortalidad), lo cual no resulta insólito, pues es un alquimista; además representa el arte de interpretar, y por esto mismo su asociación con los pergaminos es pertinente, pues si se echa mano de la etimología del nombre, está asociada con Mercurio o plata líquida, pero también con el Dios Mercurio o Hermes, “raíz de la palabra *hermenéutico*, que se asocia con la interpretación de los textos sagrados, y que también se puede aplicar a textos literarios” (p. 176); tarea que, de paso, asume Aureliano Babilonia, quien descifra los manuscritos solo para morir él mismo junto a lo que queda de Macondo; esto es, el autor y todo lector en el último pergamino traducido.

A manera de cierre

Sin duda, el asunto del tiempo es cardinal en cualquier lectura profunda a propósito de *CAS*, algo que ya había anticipado Rama (1985, pp. 157-230). Sin embargo, la evidencia más inmediata está en el título mismo: en cien años se asiste a la génesis y al apocalipsis de un pueblo y, con esto, se inmortaliza la historia de la familia Buen-día, cuyo apellido

también refiere una marca temporal, a pesar de ser, originalmente, un topónimo. Aún más, la primera línea de la obra inicia con una superposición de tiempos: el de la profecía y el concerniente a la historia, pues el futuro de un hecho pasado, y escrito en un presente, permite la narración de una anécdota, para luego avanzar y volver hacia atrás.

Pero lo más interesante es que ese tiempo se hace circular para indicar el eterno retorno de un síntoma social. La apuesta en esta reflexión es que aquel síntoma que se repite es la esencia sociohistórica de las naciones latinoamericanas, centrada en la reproducción de dos tipos de violencia: la agraria y la epistémica, desgajadas del proceso traumático de descubrimiento, fundación, colonización, institucionalización y nuevas invasiones; y que siguen, al menos en Colombia, estando presentes en el siglo XXI bajo la lógica del destierro y del opacamiento del diferente.

Se ha reiterado otrora la tesis de que Macondo es América Latina o una caricatura sociocultural del nosotros colectivo. Ahora, tras este rodeo, se puede decir que América es un conjunto de sujetos escindidos en castas sociales y, quizá por eso mismo, arrastrados por un destino trágico: la segregación entre iguales. Este conjunto humano, el 8% de la población mundial, vive repitiendo un síntoma originario, inaugurado en la Conquista y la Colonia, la de la formación socioespacial excluyente que dejó desplazamientos y destierros, y que hace vivir al colombiano cual judío errante, recordando la otredad en reclusión, como lo insinúa el judío de *CAS*, que conecta íntimamente con la (auto) excluida Rebeca. Todo esto dentro de un esquema social que hace del ciudadano una sombra humana, y también un parásito social, alimentado de soledades laberínticas.

De esta suerte, las violencias agraria y epistémica actúan en la profundidad de *CAS* bajo la figura de una banda de Moëbius; y, como en la topo-lógica de esta cita, si bien esas dos violencias no se cruzan, son una unidad monádica, reiterándose a lo largo de su dinamismo. Es esta una de las múltiples enseñanzas de los pergaminos mismos: todo es repetible, aunque esto niegue al narrador, quien no ve otras oportunidades sobre la tierra que rodar en círculo.

Referencias bibliográficas

Aprile-Gnisset (2007). Memorias del destierro y del exilio. En *Cátedra Jorge Eliécer Gaitán: tierras y conflicto*. Santiago de Cali/Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <http://www.catedras-bogota.unal.edu.co/web/gaitan/20071/documentos/conferencia8.pdf> [28.II.2022].

- Armstrong, P. (2010). El conflicto interpretativo y la validez. En A. Ochoa (Coord.) *Circulaciones, trayectorias del texto literario* (pp. 143-170). México: UNAM / Bonilla Artigas Editores.
- Beltrán, L. (1995). La revuelta del futuro: mito e historia en *Cien años de soledad. Cuadernos hispanoamericanos* 535, pp. 32-39.
- Bhabha, H. (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Buarque, H. (1995). El extraño horizonte de la crítica feminista en Brasil. *Revista Nuevo Texto Crítico* 14-15, pp. 100-113.
- Crespo, N. (2012). Ficciones que se bifurcan: la presencia de Borges en *Cien años de soledad. Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 66 (1), pp. 1-14.
- Cros, E. (1999). *Seminario Internacional de sociocrítica*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Durán, J. (1979). *Creación y utopía. Letras de Hispanoamérica*. Costa Rica: Universidad Nacional.
- Gadamer, H-G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- García Márquez, G. (1985). *La hojarasca*. Bogotá: Oveja negra.
- García Márquez, G. (2014). *Cien años de soledad*. Bogotá: Norma.
- García-Dussán, É. (2008). *Manual de bifología. Análisis e interpretación de textos*. Bogotá: Ediciones Unisalle.
- García-Dussán, É. (2015). *Investigación en lengua materna. Camino y fundamentos*. Bogotá: UD Editorial.
- Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Janik, D. (1992). Tres motivos centrales en la imaginación poética del narrador Gabriel García Márquez. En J.G. Cobo Boda (Selección y prólogo) *Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida, ensayos sobre su obra* (pp.112-131). Bogotá: Siglo del hombre editores.
- Levine, S.J. (1971). La maldición del incesto en *Cien años de soledad. Revista Iberoamericana* XXXVII (76-77), pp. 711-724.
- Ludmer, J. (1985). *Cien años de soledad. Una interpretación*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Martin, G. (2009). *Gabriel García Márquez. Una vida*. Colombia: Debate.
- Menton, S. (1993). *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montes, E. (2002). Los olvidados en *Cien años de soledad. Estudios de Literatura Colombiana* 10, pp. 58-68.
- Moreno, J. (2000). La cepa de las palabras. Intercambio Wayúu y continente biográfico garciamarquiano. *Revista enunciación* 4-5, pp. 14-21.
- Moreno, J. (2006). La obra literaria garciamarquiana en y más allá de las cartografías impermeables. *Literatura: teoría, historia, crítica* 8, pp. 97-141.

- Moreno, J. (2015). *Transculturación narrativa: la clave wayúu en Gabriel García Márquez*. Cali: Universidad del Valle.
- Oliveira, M. (2007). *La lengua ladina de García Márquez*. Bogotá: Panamericana.
- Ortega, J. (1983). Ciclo y errancia en *Cien años de soledad*. *Inti* 16-17, pp. 23-45.
- Osorio, M. y Carvajal, E. (2015). Deslizamientos entre la transgresión y la historia en *Cien años de soledad*. *Estudios de Literatura Colombiana* 37, pp. 121-136.
- Palencia-Roth, M. (1981). La imagen del Uroboros: el incesto en *Cien años de soledad*. *Cuadernos Americanos* 237(4), pp. 67-82.
- Palencia-Roth, M. (1983a). Los pergaminos de Aureliano Babilonia. *Revista Iberoamericana* XLIX 123-124, pp. 403-417.
- Palencia-Roth, M. (1983b). *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos.
- Peirce, Ch. (1988). *El hombre, un signo*. Barcelona: Grijalbo.
- Rama, Á. (1985). La narrativa de García Márquez: edificación de un arte nacional y popular. *Texto crítico* 31-32, pp. 147-245.
- Ricoeur, P. (2004). *Freud, una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2006). *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*. México: Siglo XXI.
- Saldívar, D. (1997). *García Márquez. El viaje q la semilla. La biografía*. Bogotá: Alfaguara.
- Saldívar, D. (2015). La casa natal En Semana (Ed.). *Gabo. 1927-2014*. (pp. 36-38). Bogotá: publicaciones Semana.
- Segre, C. (1995). El tiempo curvo de García Márquez. En J. G. Cobo Borda (Comp.). *Repertorio Crítico sobre Gabriel García Márquez* (T1, pp. 317-374). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Sparling, N. (2010). Entre lo físico y lo metafísico: una interpretación alquímica de *Cien años de soledad*. *Revista de Estudios hispánicos* 44(1), pp. 169-191.
- Spivak, G. (2012). ¿Puede el subalterno hablar? *Revista colombiana de antropología* 3, pp. 257-364.
- Stavans, I. (2010). *Gabriel García Márquez. Los años de formación: 1927-1970*. Madrid: Taurus.
- Vargas Llosa, M. (2021). *Historia de un deicidio*. Madrid: Alfaguara.
- Von der Walde, E. (1998). Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad. En S. Castro-Gomez y E. Mendieta (Eds.). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)* (pp. 226-245). México: Porrúa.
- Wahnón, S. (2021). *El secreto de los Buendía. Sobre Cien años de soledad*. Barcelona: Gedisa.

Williams, R. (2001). Las novelas de Gabriel García Márquez en el contexto del siglo xx. En *Gabo: Ritmo, percusión y voces* (pp. 19-35). Fundación Festival de la Leyenda Vallenata/Ministerio de Cultura.

Zuluaga, C. (2007). *Puerta abierta a García Márquez*. Bogotá: Carrera Séptima.

MARGINACIÓN Y FANTASÍA TRANSGÉNERO EN “ESTA ES TU NOCHE” DE MARIO MENDOZA*

TRANSGENDER FANTASY AND URBAN
MARGINALIZATION IN “ESTA ES TU NOCHE”
BY MARIO MENDOZA

Álvaro Antonio Bernal¹

* **Cómo citar este artículo:** Bernal, A. A. (2023). Marginación y fantasía transgénero en “Esta es tu noche” de Mario Mendoza. *Estudios de Literatura Colombiana* 52, pp. 85-101. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.350129>

 aab52@pitt.edu
University of Pittsburgh at Johnstown,
Estados Unidos

Resumen: “Esta es tu noche” (2004) contextualiza el trasegar del barrio Santa Fe de Bogotá (distrito rojo de la ciudad) desde la perspectiva del comercio sexual transgénero. El barrio resulta ser un nicho que recrea la simulación y la doble moral de la sociedad local. Lo anterior se revela en el dilema que tiene que enfrentar el protagonista del cuento, cuya sexualidad y ética quedan presas entre el deseo reprimido y una orden que debe cumplir. En este artículo se reflexiona acerca de la representación de personajes transgénero dentro de la reciente narrativa colombiana, y a la vez se explora la imagen literaria de una zona icónica de Bogotá.

Palabras clave: Mario Mendoza; literatura colombiana; literatura urbana; literatura transgénero; realismo sucio.

Abstract: “Esta es tu noche” (“This is your night”) (2004) contextualizes the events in the Santa Fe neighborhood of Bogotá (red-light district of the city) from the perspective of the transgender sex trade. The neighborhood portrays the simulation and double standards of local society. We see this in the dilemma the protagonist faces, whose sexuality and ethics are conflicted between repressed desire and an ordered path. While this article examines the representation of transgender characters in recent Colombian literature, it also explores the literary image of an iconic area of Bogota.

Keywords: Mario Mendoza; Colombian Literature; Urban Fiction; Transgender Literature; Dirty Realism.

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 21.06.2022
Aprobado: 24.11.2022
Publicado: 31.01.2023

Copyright: ©2023 *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/)



Propuesta temática de Mendoza

Mario Mendoza, escritor colombiano con amplia difusión en las últimas décadas, ha diversificado su obra que en un principio se enfocó en recrear imágenes de la capital colombiana que recaían,¹ como él mismo lo señaló en su momento, en el género del realismo sucio o degradado.² Es allí donde se encuentra su mayor aporte no solo a las letras colombianas, sino también en lo que respecta a la reflexión y la problematización de la representación literaria de la Bogotá contemporánea. Mendoza, fiel a esta temática, realizó instantáneas de la vida bogotana en barrios marginales y concentró su interés creativo en las vidas de los menos favorecidos y en los rostros trasgredidos de una Bogotá fragmentada. En sus páginas se leen pinturas hiperrealistas de una sociedad y una nación desgarradas socialmente que recogen el crónico fracaso de administraciones corruptas y enceguecidas por el beneficio individual y el de sus cómplices a expensas de las mayorías arrojadas, irónicamente, al destierro dentro de su propio territorio. En ese proceso, a través de la voz de sus personajes, el autor describe en varias de sus narraciones el forjamiento de áreas marginadas en las ciudades tercermundistas donde el vicio y el comercio ilegal se convirtieron en ley, y a su vez cómo esos territorios del miedo siempre se trataron de enmascarar o disimular por ciertas elites con el objetivo de fingir una falsa equidad social:³

La generación de los noventa había llevado al extremo las propuestas del neoliberalismo incipiente de la generación anterior, y esta actitud se tradujo en la búsqueda de una limpieza y una asepsia (la pobreza era sucia y desagradable) segregacionistas. Las clases poderosas no querían ver mugre ni miseria, y como no podían encontrar soluciones acertadas y justas, se dedicaron a ocultar, a negar y a expulsar a las favelas y a los barrios de invasión el alto porcentaje de humildes y zarrapastrosos que intentaban vivir en las grandes ciudades (Mendoza, 2001, p. 219).

Siguiendo esa ruta, Mendoza ya hablaba desde el siglo anterior de un nuevo modelo de ciudad que estaba surgiendo, en el que prevalecería la mendicidad, la violencia y el abandono estatal. Urbes en las que estas zonas empobrecidas imperarían y se convertirían en la norma y no en la excepción. El desbalance económico y social de los Estados, además de la perfidia humana, facilitarían el crecimiento de este tipo de áreas que ya

¹ Sin dejar de lado su estilo urbano, el autor se ha mostrado prolífico en otros géneros como narrativa juvenil, ensayos acerca de la realidad nacional y mundial y recientes publicaciones de novela gráfica.

² Véase la entrevista “El mundo marginal de Bogotá en los últimos veinte años en la obra de Mario Mendoza” en el libro *Percepciones e imágenes de Bogotá*, p. 251.

³ Retomo el título del libro de Soledad Niño Murcia et al., *Territorios del miedo en Santafé de Bogotá: Imaginarios de los ciudadanos* (1998), investigación que trata acerca de la percepción de la inseguridad en Bogotá desde una perspectiva antropológica.

no solo sería frecuente en los países subdesarrollados, sino que también comenzaría a verse con mayor presencia en naciones industrializadas:

En el siglo XIX la ciudad arquetipo era París. En el XX ha sido Nueva York. Ahora, a las puertas del tercer milenio, la ciudad tercermundista es el arquetipo: caos, violencia, cordones de miseria, vagabundos nómadas en busca de alimentos, niños asesinos y asesinados, habitantes de las alcantarillas, multitud de dementes por las calles... Nosotros ya nunca seremos como París o Nueva York, sino al revés. Ellas, cada vez más, se parecen a Bogotá, a Río de Janeiro o a Ciudad de México. Somos el futuro. He ahí nuestro difícil privilegio (Mendoza, 1998, p. 166).

Partiendo de lo anterior, buena parte de la narrativa del autor toma como escenario los barrios de Bogotá que en un pasado tuvieron alguna ascendencia social pero que gradualmente se fueron transformando en zonas empobrecidas o en áreas urbanas de “alto impacto”,⁴ es decir, zonas de comercio sexual y servicios afines. Tanto en estos lugares, esenciales para sus historias, como algunos otros cercanos a estas peculiaridades urbanas irrumpen personajes que frecuentemente presentan rasgos de locura y maldad. Según el escritor, en algunos casos lo antedicho puede ser respuesta o consecuencia del pavoroso presente en el que vivimos. En la obra de Mendoza, la sociedad y el mundo contemporáneo poco ofrecen para el bienestar del ser humano; todo lo contrario, es un universo escindido e impregnado por el egoísmo, la violencia y la perversión que agobian a muchos sectores de la humanidad al incentivar, de diferentes maneras, su autodestrucción por medio de corrupción, masacres y guerras. Todo este asfixiante presente es tierra fértil para que sus personajes exterioricen desequilibrios psíquicos y psicológicos que hasta cierto punto justifican sus brutales acciones. En ese aspecto particular referente a las características de algunos de estos individuos, conviene recordar las influencias literarias del autor e incluso algunas similitudes palimpsésticas con otras obras. Al respecto, José Manuel Camacho brinda un recorrido de esos influjos cuando examina la novela *Relato de un asesino* (2001) y en ella identifica vínculos temáticos con autores clásicos:

En las páginas de la novela se vislumbran numerosas influencias literarias que son utilizadas para reflexionar sobre la importancia del viaje como forma de conocimiento, sobre la incidencia de la locura en la sociedad actual, sobre la presencia del Mal, el problema de la identidad, el tema del doble o las relaciones entre la ciudad y el artista moderno. Es así como encontramos referencias explícitas a Stevenson, Conrad, Poe, Hawthorne, Mutis, Melville, Homero, Defoe, Durrell o Baudelaire [...]. No obstante, no es el viaje el elemento decisivo de la novela, sino el lado oscuro del personaje. En ese sentido, la obra tiene, al menos, cinco grandes referentes internos: Robert Louis Stevenson, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire y Ernesto Sábato (Camacho Delgado, 2005, p. 40).

⁴ Véase al respecto el Decreto 4002 de 2004 enunciado en Bogotá el 30 de noviembre del mismo año por el expresidente Álvaro Uribe Vélez.

Pues bien, al tener una medida concreta del contenido de gran parte de la obra del autor colombiano, podemos establecer y situar la narrativa que nos convoca y realizar una aproximación sociocrítica del relato. El cuento “Esta es tu noche”, incluido en la colección de historias denominada *Una escalera al cielo* (2004), posee tres elementos constitutivos que ponderan su trama para el análisis que nos interesa. Uno, el uso del espacio urbano, en este caso un barrio plenamente identificable de la ciudad con la descripción puntual de su cotidianidad. Dos, la intervención e interacción de uno de los personajes principales del relato que desafía la heteronormatividad de buena parte de la narrativa colombiana. Esta peculiaridad rompe con el esquema tradicional y no solo democratiza, sino que también visibiliza la diversidad sexual de la sociedad que penosa e intencionalmente ha sido marginada tanto en la realidad como en nuestras letras. A la vez esta condición permite, además de establecer un debate sobre la sociedad colombiana con sus problemáticas actuales, resguardar los derechos de estas minorías (Balderston, 2015, p. 184). Finalmente, y en concordancia con el punto previo, seduce dentro de la trama del cuento el subtexto que denota el interés o el deseo del protagonista heterosexual en una mujer transgénero; pasión que podría ser compartida por muchos otros personajes en la historia pero que termina reprimiéndose de la peor manera. Lo anterior como microcosmos de nuestra propia idiosincrasia que siempre ha manifestado escrúpulos morales conservadores y excesivos ante la diferencia. Sin duda, un nuevo llamado desde la literatura, en este caso, a deconstruir el modelo tradicional de dualismo de género.

Proscenio

Si existe un lugar de la Bogotá de los últimos cincuenta años en el que se plasmen algunas de las problemáticas sociales más comunes de toda Colombia, bien podría pensarse en la vieja zona capitalina del barrio Santa Fe. En ella converge un tipo de pasado ilustre con sus casonas de otras épocas que en la actualidad solo muestran fachadas maltrechas, fusionadas con un presente que es una amalgama de delincuencia, vicio y comercio sexual. En “el Santa Fe”, como se le conoce dentro de la *bogotaneidad*, el caminante encuentra el impacto del deterioro urbano en cuadras y calles, yuxtapuesto a la diversión representada en bares, estruendos de música de moda, luces de neón, prostíbulos icónicos de la ciudad, droga, comercio ilegal, prostitución callejera y toda la adrenalina requerida para una palpitante zona roja ubicada en una megalópolis terciarista.

El barrio Santa Fe sufrió una agresiva transformación urbana que en medio siglo lo convirtió en un área conflictiva con múltiples dificultades: “Santa Fe resultó ser un espacio que reúne una diversidad de habitantes, costumbres, actividades que por diferentes factores se ha transformado del cielo a la tierra en menos de 50 años” (Piñeros, 2010, p. 3). La cercanía del barrio con el centro histórico de la ciudad hace de esta zona un área en la que se congregan todo tipo de ciudadanos que por algún motivo debe circular por sus calles y fronteras, ya sea por cuestiones de trabajo, gestiones personales, administrativas, comerciales o simplemente en busca de diversión. En el mapa de Bogotá, el Santa Fe comprende una especie de trapecio que demarca límites con otras zonas comerciales de la ciudad, pero que gana protagonismo por el ejercicio de los servicios sexuales que ofrece de manera legal desde la administración del exalcalde Antanas Mockus:

El barrio Santa Fe está ubicado en la Localidad de los Mártires (centro de Bogotá), en la UPZ (Unidad de Planeamiento Zonal) 102 de La Sabana. Este barrio se sitúa entre las calles 26 (norte) y 21 (sur, contiguo a los barrios La Favorita y el Listón); y, entre la Av. Caracas (este) y los barrios La Florida y Samper Mendoza (oeste). Tiene aproximadamente 13,56 hectáreas (SDP, 2009). Actualmente es una Zona Especial de Servicios de Alto Impacto (ZESAI) para el ejercicio de la prostitución. Si bien, desde el año 2002 (alcaldía de Antanas Mockus), este sector viene siendo considerado oficialmente como una zona de características normativamente especiales, entonces denominada Zona de Tolerancia, desde hace más de 40 años se han establecido negocios de prostitución en el barrio (Pérez, 2013, p. 28).

Es de esta manera, con alusión a las coordenadas del barrio Santa Fe, que el cuento de Mendoza empieza a moldear el escenario en donde se presentará la acción. A partir de un par de párrafos iniciales emerge uno de los protagonistas del relato, el sargento Ciro Barajas, que en una noche de asueto, alborado y deprimido, deambulando por los vericuetos de la zona, es interceptado por un atracador: “Una llovizna fina intermitente caía diagonal sobre el centro de la ciudad. Al voltear la esquina de la calle veintidós un hombre se abalanzó sobre él y, sin darle tiempo para reaccionar, le puso una navaja en la boca del estómago” (Mendoza, 2004, p. 77). Es en ese instante que surge la figura de Gina, una prostituta transexual que lo auxilia y evita el robo. Desde ese momento se establece una amistad con algunos guiños de atracción entre el agente y la mujer trans, relación que brevemente, a pesar de los prejuicios, se fortalece y que comentaré más adelante en este artículo.

En la narración, al especificar algunos límites de esta zona de tolerancia capitulina, pero sin nombrar concretamente al barrio Santa Fe —como frecuentemente lo ha hecho en otras narraciones—, el autor dibuja las ejecutorias de este sargento que

en conjunción con sus subordinados suelen patrullar la cuadra de prostitutas trans del barrio realizando redadas y controlando la seguridad de la zona. Es ahí en donde Mendoza, directa o indirectamente, contextualiza parte de la narración al situar el vínculo entre Barajas y Gina en el sector callejero donde laboran las prostitutas trans. Recordemos una de las preguntas del sargento a la mujer luego de que lo salvara del asalto: “¿No deberías estar en la calle de abajo con los demás travestis?” (p. 79). La inquietud de Barajas hace alusión a la cuadra asentada entre las calles 19 y 20 con carrera 16, espacio, dentro de la cartografía del barrio, asignado para la prostitución transexual (importante recordar el final de la historia cuando Barajas y Estévez van directamente a esa cuadra, detallando la dirección, a ajusticiar a las mujeres). En ese entorno Mendoza instaura una especie de complicidad con elementos de amistad y deseo entre los dos protagonistas del relato, y entroniza este encuentro de dos desconocidos al decorar su potencial romance en medio de las calles polvorientas, reventadas e inseguras de una barriada bogotana. Aquí es quizá en donde el cuento reflexiona acerca del rompimiento o quizá la reivindicación de las relaciones alejadas de la heteronormatividad o del binarismo tradicional hombre-mujer. De esta manera, el barrio Santa Fe resulta ser el lugar óptimo para dicho encuentro, que encarna una resignificación de este espacio urbano, distanciado de su estigma de ilegalidad o del estereotipo del mero comercio sexual. Por el contrario, esta vez el escenario cobra otra trascendencia ahora como espacio de idilio. Lo anterior se constata en una respuesta que el autor ofrece en una entrevista, refiriéndose a esta zona de tolerancia, la cual caracteriza como un entorno urbano en el que no solamente se realizan transacciones sexuales mediadas por el frío dinero, sino que también se distingue por ser un medio urbano en el que pueden florecer la amistad y un posible amor (como lo leemos en la narración):

AB. Usted habrá conocido zonas de tolerancia en Europa, en Asia o en muchas partes del mundo, ¿qué tiene de especial esta zona en Bogotá para ser merecedora de tantas páginas en sus libros?

MM. Bueno, primero que es mi gente, que es mi país, que me siento por supuesto ligado a ellos y no me puedo sentir ligado de una manera tan directa a una zona de tolerancia en Holanda o una zona de tolerancia en Bélgica. Pero independientemente de eso creo que aquí hay algo muy curioso y muy particular y es que aquí no hay profesionalismo en la prostitución, por fortuna. Usted llega a un lugar de esos y no lo atiende una profesional, lo atiende una mujer con quien dos días después se puede estar tomando un café y esa mujer no se ofrece para usted solo a nivel de cuerpo, esa mujer termina contándole su vida, esa mujer termina bailando con usted, esa mujer puede terminar salvándolo en un momento de dificultad. Creo que ese no profesionalismo del barrio Santa Fe lo convierte en algo tan humano, en algo tan enternecedor, tan conmovedor y memorable para uno. Estas personas están desprotegidas, pero lo dan todo, lo entregan absolutamente todo, son ellas una lección de generosidad que nadie tiene con uno nunca (Bernal, 2018, pp. 253-254).

Basado en lo anterior, es claro que Mendoza crea un vínculo especial con este escenario que le sirve de proscenio para desarrollar sus historias. De acuerdo con lo enunciado surge la hipótesis bajo la cual, más allá de los encuentros entre clientes y prostitutas, en esta zona de Bogotá, conocida ampliamente en el imaginario colectivo como un espacio negativo y estigmatizado por las actividades que allí se ejecutan, emergen sólidos lazos de amistad y confraternidad. Es en ese tránsito en donde los personajes se cruzan y la narración cobra su clímax.

Desde luego, es importante repensar los orígenes de esta parte de la ciudad para contar con un panorama amplio de sus condiciones y peculiaridades, y de esta forma entender tanto la trama del relato como su contexto histórico.⁵ Siguiendo brevemente ese itinerario, podemos mencionar que el barrio Santa Fe, ubicado en la localidad de Los Mártires, cobró especial atención desde la construcción del Cementerio Central (1836), espacio que por décadas fue el más relevante de Bogotá en su género. El camposanto colindaba con varias cuadras prestantes en las que vivían diferentes familias de abolengo. Incluso algunas comunidades judías hicieron parte de la zona por algún tiempo. De ahí que el Santa Fe tuviera un origen acomodado, aunque poco a poco fue transformándose, como ha sucedido con diversos sectores de la ciudad, hasta convertirse en una zona comercial que con el correr de los tiempos, y con la migración de familias hacia los barrios del norte en búsqueda de seguridad y zonas campestres, terminó en una suerte de *collage* que acoge actualmente distintos tipos de comercio, pero emblemáticamente aquellos de servicios sexuales: “Al mismo tiempo, el centro tradicional de la ciudad había entrado en un deterioro creciente por el abandono de los antiguos moradores que, al no tener acceso a vivienda apropiada en el barrio, optaron por trasladarse a los nuevos barrios del norte y del occidente de Bogotá” (Rodríguez Silva et al., 2004, p. 11).

Continuando con la narración, los siguientes encuentros relacionados con los protagonistas toman lugar en el mismo escenario —el barrio que actúa como el eje de los mismos— ya sea por medio de las redadas de la Policía en cabeza de Barajas, o a través del espacio de vivienda de Gina, la prostituta trans que reside en el área y que a partir del primer encuentro con el sargento inicia un mayor acercamiento con él. A lo largo del relato el barrio interviene como personaje menor con su vivacidad y dinamismo.

⁵ Para una historia detallada del barrio Santa Fe, consúltese: *Zona especial de alto impacto en el barrio Santa Fe, Bogotá D.C. Análisis a través de un modelo de conflicto*, estudio de Carlos Sánchez Gaitán.

“Esta es tu noche”, como el título lo menciona, lleva al lector a recrear la atmósfera de la historia a partir de la oscuridad y de las penumbras que como testigo y entorno facilitan las citas de los personajes necesitados del anonimato. Para Gina y Barajas este tipo de relaciones que los pondrían en controversia no es permitido socialmente, en especial para la hombría del sargento: “Si sus compañeros de trabajo supieran que usted me conoce, comenzarían los chistes y las frases de doble sentido... Y aunque yo sea una mujer física y mentalmente, su virilidad se vería cuestionada” (Mendoza, 2004, p. 83). Por otro lado, para Gina sería inadmisibles su relación con un representante de la autoridad que, más que proteger a esta minoría, es identificado como un abusador.

Además, en este análisis referido al espacio resulta válido integrar que el cuento, en buena parte de su desarrollo, tiene lugar dentro de ese anonimato protegido por el crepúsculo. El barrio Santa Fe no podría perder tal condición, pues su vitalidad radica en la noche, en los chorros de luces de los establecimientos y de los autos de los clientes que dan rondas por las calles esperando ingresar a un bar o contratar a un o una trabajadora de la noche. Esa fusión de zona roja y oscuridad resulta acertada para la pintura que el autor desea desplegar por medio de la cimentación de un encuentro cuestionado socialmente entre dos personajes que, entendidos como antagonistas, logran en la historia compartir un mutuo secreto.

Fantasmía trans y simulación

La historia que nos ocupa desde su inicio quiebra y cuestiona los esencialismos del mundo tradicional en términos de sexualidad. Bien sabemos que existe una normatividad cultural impuesta que articula y categoriza de manera estricta los vínculos entre sexo, género, identidad, deseo e incluso placer. Tal sistema conservador, que por mucho tiempo fue culturalmente aceptado sin mayores cuestionamientos, regulariza y reduce la sexualidad a relaciones heterosexistas binarias: “la cultura occidental tradicional asume que el sexo y el género son absolutos:⁶ hombre y mujer, sin ninguna posibilidad

⁶ Cabe aclarar que, a nivel conceptual, el binarismo sexual alude a la genitalidad y, por ende, se habla de dos sexos. Bajo este legalismo la totalidad de la población se ubica en estas dos variantes. Tal postura desconoce una fracción de la población cuya genitalidad puede ser biológicamente ambigua. A su vez, el binarismo de género o dualidad de género se refiere a la clasificación, aparentemente complementaria, de lo masculino y lo femenino, lo anterior basado en construcciones o ideologías culturales y/o sociales. De acuerdo con *The SAGE Encyclopedia of Psychology and Gender*, “Most cultures currently construct their societies based on the understanding of gender binary—the two gender categorizations (male and female). Such societies divide their population based on biological sex assigned to individuals at birth to begin the process of gender socialization” (Nadal, 2017, p. 400). Este trabajo dialoga en consonancia con la discusión o el debate establecido acerca de la dualidad o el binarismo de género impuesto históricamente como norma arbitraria.

de variación” (Salin, 2008, p. 93). En este caso, el apoyo teórico que nos facilita el entendimiento y análisis de las relaciones que surgen en la trama de “Esta es tu noche” se apoya en los múltiples postulados de la teoría *queer*, que logra una posición no solo teórica, sino también claramente política en virtud de controvertir y debatir esa heterosexualidad determinada. Al respecto, Judith Butler (2002) nos habla de la diversidad en la que vivimos y cómo las identidades fijas y esos esencialismos anacrónicos en el ahora pierden todo fundamento; de hecho, se controvierte de por sí el concepto de identidad:

Uno podría sentirse tentado a decir que las categorías de identidad son insuficientes porque toda posición de sujeto es el sitio de relaciones convergentes de poder que no son unívocas. Pero tal formulación subestima el desafío radical que implican esas relaciones convergentes para el sujeto. Pues no hay ningún sujeto idéntico a sí mismo que cobije en su interior o soporte esas relaciones, no hay ningún sitio en el cual converjan tales relaciones. Esta convergencia e interarticulación es el destino contemporáneo del sujeto. En otras palabras, el sujeto como entidad idéntica a sí misma ya no existe (p. 323).

Al fijar esta concepción de la sexualidad como principio fundamental que describe las relaciones entre los diferentes individuos, las posibilidades vinculantes son múltiples y se sustentan en una diversidad que, aunque siempre existió, tan solo en las últimas décadas ha sido reivindicada y restituida. Lo anterior ayuda a dar comprensión y una lectura mucho más democrática al nudo afectivo que enlaza a los protagonistas del relato. Hablo, entonces, de la amistad y la atracción que se inicia a partir del auxilio que Gina le brinda al sargento evitando que lo atraquen en una de las calles del barrio, y cómo desde ahí se va forjando una nueva relación. Recordemos que tras aceptar una primera invitación de la mujer, Barajas le confiesa su dramática situación económica y ella, tiempo después, lo vuelve a ayudar, pero de otra manera:

Gina se acercó a Barajas y le tendió un paquete pequeño envuelto en papel cartón.

—¿Qué es esto?

—Un acto de solidaridad y de respeto con usted.

Barajas se quedó quieto con el paquete en la mano.

—Ábralo, sargento.

—Tú sabes que yo no puedo recibir regalos.

—Por favor.

Barajas rasgó con suavidad el papel y aparecieron, bien ordenados y compactos, varios fajos de billetes de distinta denominación (Mendoza, 2004, p. 84).

Uno de los momentos más reveladores de esta amistad, principio de una relación sentimental, se desarrolla a través del desconocimiento que Barajas tiene ante el hecho de relacionarse con una mujer trans que lo ha ayudado. Para el sargento la condición de Gina es descrita como se suele denominar a las personas trans muchas veces desde la

perspectiva de la ignorancia. Barajas la tipifica como una travesti callejera y refuerza de esta manera un estereotipo que se nutre de la superficialidad y que está basado en la marginación y la estrecha relación de esta circunstancia con la actividad sexual que muchas mujeres trans se ven obligadas a ejercer.

- ¿No deberías estar en la calle de abajo con los demás travestis?
- Yo no soy travesti.
- ¿Entonces?
- Transexual.
- Ah, estás operado.
- Operada, gracias (p. 79).

La percepción que el sargento tiene de Gina en la narración parece ser un claro guiño que realiza Mendoza para ilustrar la incomprensión que posee buena parte de la población que ha sido educada estrictamente dentro del marco de una cultura que solo reconoce como natural o normal el binarismo y los esencialismos conservadores en términos de género. Ese es el binarismo de género que el autor de manera explícita intenta evidenciar —si no denunciar— por medio de la historia. Esa categorización, que rígidamente establece naturalezas excluyentes en las que los individuos precisan estar inmersos sin mayor debate, sigue modelos culturales dictándoles a las personas cómo han de entenderse y mostrarse ante los demás. Tal construcción ideológica es la que aún persiste en algunas comunidades que se modelan bajo los conceptos todavía de masculino y femenino, entre otros binarismos.

La investigación, reflexión y debate alrededor del género han conducido lentamente a plantear que las mujeres y los hombres no tienen esencias que se deriven de la biología, sino que son construcciones simbólicas pertenecientes al orden del lenguaje y de las representaciones. Quitar la idea de mujer y de hombre conlleva a postular la existencia de un sujeto relacional, que produce un conocimiento filtrado por el género. En cada cultura una operación simbólica básica otorga cierto significado a los cuerpos de las mujeres y de los hombres. Así se construye socialmente la masculinidad y la feminidad (Lamas, 2000, p.4).

El cuento, entonces, propone esa fisura con la tradición instituida que se manifiesta cuando Barajas responde inseguro pero interesado frente a la ayuda que le brinda Gina, y a su vez no se muestra indiferente ante los requiebros de la mujer. Tanto Gina como el sargento poco a poco se ven sumidos en una atracción que, pese a ser real, cultural y socialmente está condenada. Y aquí nace el cuestionamiento —al menos en cuanto al deseo sexual— que se debe hacer el personaje. Dicho protagonista, representante de la ley, es dibujado por Mendoza con los rasgos del machismo típico de nuestra cultura,

y además caracterizado con los fuertes atributos que debe ostentar un estereotipado policía de nuestra sociedad que siempre tiene que mostrarse muy masculino y dictatorial:

Durante la semana siguiente Gina y Giro Barajas se vieron muchas veces en la zona de tolerancia. El sargento la trataba con seriedad y distancia, pero siempre, bien fuera al comienzo o al final de la entrevista, había un instante, imperceptible para los demás, en el que la miraba con secreta camaradería. Esos momentos no pasaban desapercibidos para ella, quien, a través de una ligera sonrisa o de una mirada penetrante e intensa, se encargaba de regresar los mensajes de afecto y amistad (Mendoza, 2004, p. 86).

El interrogante que parece ser una simple prueba de su condición de hombría cuestiona toda una larga trayectoria aprendida en lo referente a ser “hombre”. Una incertidumbre profunda que en términos de sexualidad desafía a la sociedad y a la cultura heterosexista hegemónica. En el relato, el personaje no resiste esta querrela interna que lo enjuicia y reacciona, quizá como muchos hombres lo harían en tales circunstancias, negando lo que siente, haciendo caso omiso a su presente, acatando y siguiendo dócilmente lo que su educación y su mundo le han impuesto. Hablamos de aquella simulación que varias veces se le ha adjudicado a buena parte de las sociedades colombianas. El aparentar lo que no se es, lo que no se siente, como si se tratara de una ventaja o una credencial ante los demás, “Es un defecto que nace del sentimiento de inferioridad” (Ospina, 1997, p. 23). Tal simulacro resulta ser una particularidad que se asume desde lo económico, racial y en este caso sexual. En Colombia se ha enseñado que los hombres exitosos en todos los ámbitos deben reconocerse o aspirar a hacerlo preferiblemente como individuos blancos, económicamente pudientes (o con un pasado acomodado, si este es extranjero aún mejor), y sobre todo, muy machos, capaces de coleccionar decenas de faenas amorosas de orden heterosexual. Alguna variante de este imaginario sería entendida como una señal de debilidad, y mucho peor si es en el aspecto sexual. Tal postura, sin duda, es el fundamento de la discriminación y la segregación en la que se ha normalizado todo tipo de violencia e intolerancia: “Desde muy temprano en nuestro país se dio esa tendencia a excluir y descalificar a los otros, que nos ha traído hasta las cimas de intolerancia y de hostilidad social que hoy padecemos” (p. 24). Espejo de ese mundo es en el que vive Barajas; al hacer parte de esa cosmovisión, la asume como una verdad cuando Gina se lo advierte y recuerda: “Yo sé que un transexual no es bien visto socialmente. Somos motivo de desprecio y de burla. Por eso acercarse a alguien como yo produce vergüenza” (Mendoza, 2004, p. 83). En medio de su dilema, el personaje masculino sabe que, a pesar de la potencial atracción que siente por Gina o simplemente por el deseo de entablar una amistad con ella, su masculinidad estaría en

entredicho y que corre el riesgo de perder mucho más de lo que podría ganar. De esta forma, Barajas termina liderando una mal llamada “limpieza social” en el barrio Santa Fe, encomendada por uno de sus superiores, y asesina brutalmente a Gina. En este penoso pero realista desenlace de la historia surge otra de las problemáticas culturales propias de nuestra nación: asesinatos por encargo cuyos orígenes nacen de una voz poderosa aparentemente no identificable. En “Esta es tu noche”, la orden suministrada por un capitán de la Policía que debe cumplir el sargento en verdad emana de un político influyente, cuyo hijo estuvo vinculado con personas trans y habría terminado asesinado en circunstancias indeterminadas:

El hijo de un importante senador de la República fue asesinado por un travesti anoche. La idea es capturar en la calle a varios de esos maricones, tú sabes, esos pervertidos que andan por ahí haciéndoles daño a las buenas costumbres, y sentar un precedente. Los llevas al río Tunjuelito y los desapareces. Eso es todo (p. 87).

En consecuencia, el acercamiento del uniformado a Gina queda reducido, por un lado, a un crimen premeditado que él mismo comete y, por otro, a un espejismo que como su nombre lo indica se simplifica en una ficción o a un hecho netamente ilusorio, acaso una fantasía sexual que obviamente jamás se consume. En el accionar del hombre se yuxtapone su hombría mal entendida —concepto ideológico aprendido— sobre un deseo o curiosidad por descubrir, dialogar o quizá intimar con una mujer trans. Efectivamente, los prejuicios y la simulación, como lo he mencionado antes, logran sostenerse en pie a pesar de lo que el protagonista masculino vive y experimenta. Además de no sobreponerse a esa mácula cultural del machismo, Barajas cumple penosamente el pedido de realizar un asesinato a sangre fría, y aunque nervioso y titubeante, no duda en acatar el despiadado mandato: “Las pocas fuerzas que le quedaban logró reunir las en su brazo derecho, en su mano, en su dedo índice. Disparó” (p. 93).

Representación

En su libro *Los caminos del afecto* Daniel Balderston (2015) afirma que “lo que define la literatura *queer* colombiana de los últimos años es un tono jocoso y gozoso” (p. 183). Balderston, riguroso investigador de este tipo de literatura no solo en Colombia sino en América Latina, examina cuidadosamente la tradición de este género en las letras colombianas y en lo concerniente a la cronología de estas décadas recientes descubre una celebración o una especie de festividad algo contestataria ante esa protocolaria,

religiosa y católica idiosincrasia colombiana que siempre ha manejado un discurso público pacato y vergonzante en estos temas, pero que en el discurso privado esgrime solapadamente opciones más liberales. En su texto el investigador norteamericano comenta la novela, tipificada por él mismo como *bestseller*, *Al diablo la maldita primavera* (2003) de Alonso Sánchez Baute. En ella encuentra al personaje principal como un individuo que realmente puede fortalecer algún estereotipo homosexual y que se sumerge más en un *performance* del homosexualismo que en una realidad más convincente. Dicho personaje juega más a ser un homosexual ruidosamente afeminado, con ínfulas de diva y *drag queen*, cuyas aventuras y anécdotas en Bogotá parecen más espectáculo que vivencia. Y cito el comentario de Balderston inicial y el de esta novela en particular porque Edwin Rodríguez Buelvas, protagonista de la novela, es quizá uno de los personajes homosexuales con mayor éxito en la literatura colombiana del último tiempo que se acerca más a la representación trans que analizo en este estudio. Sin embargo, aclaro, para no caer precisamente en deslices de designación, que el personaje de Sánchez Baute no es una mujer trans, es un homosexual inclinado al travestismo y al *cross-dressing*. Y aunque la observación de Balderston en cuanto al tono jocoso y gozoso de esta literatura es válida, existen personajes cercanos y paralelos en cuentos y novelas escritas en los últimos veinte años que en el contexto específico de las mujeres trans muestran una fuerte carga de dolor y discriminación.

Unido a esto es substancial observar que dentro de los estudios *queer* en Colombia no existen muchos acercamientos académicos dedicados al análisis de la representación de personajes trans en la literatura nacional. La personificación literaria tanto de mujeres como de hombres trans nunca ha sido abundante, y aunque se evidencian en aumento en los últimos años, los estudios académicos al respecto en el pasado eran ausentes. En verdad, es incierta también una taxonomía de dichos personajes en las letras de Colombia. La literatura colombiana no cuenta con la gran novela cuyo protagonista sea un personaje transgénero.⁷ De forma general, un referente concreto es la narradora trans

⁷ Pienso en la literatura de otros países latinoamericanos en los que sí ha habido protagonistas cercanos al transgénero que decididamente han sido voces fundamentales no solo por su estética, sino por el trasfondo social y político que han tenido dentro de las historias. No hablo aquí de voces secundarias o personajes menores, hablo de protagonistas. Ejemplos de ellos son Manuel-Manuela en *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso; Molina en *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig; Cobra en la novela homónima (1972) de Severo Sarduy, o en el presente la exitosa novela *Las malas* (2019), texto escrito por la escritora y actriz transgénero Camila Villada, quien por medio de su narradora, una prostituta transgénero, nos cuenta la vida de un grupo de mujeres trans que ejercen la prostitución en la ciudad de Córdoba, Argentina.

del cuento de Andrés Caicedo “Besacalles”, que se camufla durante toda la trama del relato y sorprende al lector cuando solamente al final exterioriza como una trabajadora sexual transgénero. De igual manera, el mismo Mario Mendoza tanto en sus novelas *Scorpio City* (1998) y *Relato de un asesino* (2001) como en *Lady Masacre* (2019) construye con marcado realismo encuentros y desencuentros con este tipo de personajes. En el primer caso sucede cuando el protagonista, el detective Sinisterra, mientras escucha la radio en la noche, fija su atención en la llamada telefónica de Samantha, una prostituta transexual del barrio Santa Fe que se comunica con la emisora en el contexto de un programa radial de temáticas paranormales, indagando por la existencia de homosexuales, travestis o transexuales en otros planetas (Mendoza, 1998, p. 82). El segundo acontecimiento sucede al narrarse la vida del personaje principal de la novela que vive en una casa de inquilinato en el barrio Las Cruces de Bogotá, donde cohabita con diferentes individuos marginados de la sociedad, entre ellas Lulú, una prostituta transgénero que frecuenta las calles del barrio Santa Fe en las noches y que suele regresar a casa lastimada repetidamente debido a las palizas propinadas por la Policía. El desenlace de Lulú no puede ser más desgarrador, pues acaba sus días ensangrentada agonizando en un camastro (Mendoza, 2001, p. 148). Y finalmente, en el tercer texto el autor erige una coprotagonista que es una luchadora transexual, Gabriela López Merizalde, residente del barrio Santa Fe, quien se ve inmiscuida en una relación sentimental con un político corrupto perteneciente a las altas esferas capitalinas, al cual termina asesinando.⁸ Al final de la novela Gabriela explica su condición con propiedad: “No sé si entiende. Lo que quiero decir: las demás nacieron mujeres y les parece normal ser así, a mí me tocó hacerme mujer y de ahí que tenga las facultades femeninas más marcadas” (Mendoza, 2019, p. 155). La representación de una mujer transgénero en esta novela ha brindado también la posibilidad de integrar el contexto histórico de la narración, época en la que el presidente era Álvaro Uribe Vélez, administración que estaba directa o indirectamente relacionada con el paramilitarismo y los excesos de las fuerzas armadas. Es decir, en ese marco el personaje de *Lady Masacre* resulta ser víctima no solo por la discriminación machista —un elemento fundamental de nuestra cultura—, sino además por la ideología brutal de nación que se vivía en ese entonces bajo la doctrina uribista:

⁸ Sin ser una novela de temática *queer*, sí es una de las pocas aproximaciones en la literatura nacional en las que se entroniza un personaje trans que coprotagoniza una historia a la par del detective Frank Molina, personaje central de una saga de novelas policíacas.

El personaje de Gaby, una transexual de la más baja extracción social, representa todo lo que la ideología patriarcal y heterosexual que fundan los conceptos de una nación considera como innatural y encarna así una doble exclusión del sistema social colombiano. Por lo tanto, se convierte en una sobreviviente del extremismo que intentó imponer en su momento el modelo político paramilitar. Esta doble exclusión es proferida por las instituciones “viriles” del Estado que la consideran un miembro sin una identidad oficial femenina o masculina, y, por ende, un ser improductivo para el sistema en términos biológicos y sociales (Aluma-Cazorla, 2020. p. 13).

Dentro de estas representaciones referidas a la realidad colombiana, y en especial al conflicto armado, vale la pena también mencionar la crónica titulada “Espérame en el cielo, capitán” (2004), escrita por el periodista Jorge Enrique Botero y referenciada por el crítico Balderston (2015):

Narra la intensa e increíble vida de un joven travesti que es reclutado por el ejército colombiano y luego secuestrado por la guerrilla con otros soldados de su tropa, y que se enamora de su capitán cuando la guerrilla los tiene enjaulados al sur del país, la homosexualidad es un factor central que permite explorar la masculinidad y la femineidad, las relaciones de clase, los conflictos de familia y las crisis políticas y económicas del país (p. 184).

De lo anterior, es manifiesto notar que la agitada y conflictiva realidad colombiana, hablando en términos políticos, sociales y económicos, no se desprende de las desdichas que afronta la comunidad trans, sino que es parte de un todo intolerante y violento. Sin embargo, podría uno pensar que, al menos en la literatura que tiene amplio apoyo editorial y comercial,⁹ en las últimas dos décadas el autor Mario Mendoza ha sido un gestor constante que, desde la realidad, articula e inserta a mujeres trans en sus obras a través de la perspectiva de la marginación y el estereotipo social, enfundado comúnmente en la prostitución callejera para brindarles voz y visibilidad a sus dramas y desventuras diarias.¹⁰

Se esperaría, como avance de nuestra sociedad y cultura, que la figuración de personajes trans en la literatura nacional asuma en el futuro cercano otra realidad y se libere de los moldes establecidos en los que se les ve siempre en roles de marginación. Desde luego, para cambiar este paradigma de representación en la ficción tendría que existir un cambio más acelerado con respecto a sus circunstancias, condiciones y escenarios

⁹ Existen en el país otros autores que pueden haber incluido en sus narraciones personajes o incluso protagonistas transgéneros, pero desafortunadamente el mundo de las letras sigue todavía manteniendo una fuerte conexión entre algunos autores reconocidos y promovidos principalmente por los medios y la publicidad, mientras muchos otros pueden, a pesar de su talento, deambular en el anonimato o en la incierta promoción.

¹⁰ Dentro de ese tipo de figuración, la reciente novela *Detective Santré, el caso Carranza* (2021) de Julián Nalber, que también hace parte de una saga policial, pinta y describe el contexto de las prostitutas transgénero que frecuentan tanto el barrio 7 de Agosto como el barrio Santa Fe de Bogotá.

sociales. No sobra reiterar que la figuración de las personas trans en nuestra literatura y en los medios ha sido mayoritariamente enfocada en las mujeres transgénero. Por el contrario, la de los hombres trans es mínima o desconocida.

Colofón

La historia “Esta es tu noche” ha permitido un estudio del espacio urbano como lugar fundamental dentro del desarrollo del relato. El cuento se concentra y brinda un paneo del legendario barrio Santa Fe de Bogotá, zona identificada en el imaginario colectivo como sitio de diversión adulta, eufemismo para directamente designar todas las variedades del comercio sexual. El Santa Fe brilla cual microcosmos del deterioro urbano y la marginación social debido al fracaso de los procesos de modernización urbana y a las políticas de inversión e inclusión social. A su vez, y como tema primordial, se abordaron las relaciones de los protagonistas que desafían la heteronormatividad en la ficción y en la realidad. De esta manera, el texto democratiza y visibiliza la diversidad sexual de la sociedad y enfatiza la participación de los individuos trans. En consecuencia, lo anterior actualiza las problemáticas sociales y económicas de la sociedad colombiana. Conectado a esta temática, existe en el cuento un subtexto que revela el deseo del protagonista masculino heterosexual por una mujer transgénero, deconstruyendo de esta forma el modelo tradicional binario entre sexualidad femenina y masculina. Finalmente, el estudio de este relato permitió hacer un sondeo del tipo de representación de los personajes trans en la reciente literatura colombiana.

Referencias bibliográficas

- Aluma-Cazorla, A. (2020). Representación, visibilización y resistencia de las “otras” víctimas del conflicto armado en Colombia. *Revista de Estudios Colombianos* 55, pp. 9-18.
- Balderston, D. (2015). *Los caminos del afecto*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Bernal, A. A. (2018). *Percepciones e imágenes de Bogotá, expresiones literarias urbanas*. Granada: La Mirada Malva.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós.
- Camacho Delgado, J. M. (2005). Una biblioteca para la locura y el mal *El viaje del Loco Tafur* y los universos plutonianos de Mario Mendoza. *Estudios de Literatura Colombiana* 16, pp. 35-49.
- Lamas, M. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas* 7 (18), pp. 1-24.

- Mendoza, M. (1998). *Scorpio City*. Bogotá: Planeta.
- Mendoza, M. (2001). *Relato de un asesino*. Bogotá: Planeta.
- Mendoza, M. (2004). *Una escalera al cielo*. Bogotá: Planeta.
- Mendoza, M. (2019). *Lady Masacre*. Bogotá: Planeta.
- Nadal, K. (2017). *The SAGE Encyclopedia of Psychology and Gender*. Nueva York: SAGE Publications.
- Ospina, W. (1997). *¿Dónde está la franja amarilla?* Bogotá: Norma.
- Pérez, D. (2013). El barrio Santa Fe de Bogotá y el cambio en los patrones de uso [investigación de maestría, Universidad Javeriana]. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/14011/PerezPlazasDanielEduardo2013.pdf?sequence=1> [11.II.2022].
- Piñeros, D. C. (2010). Transformaciones del barrio Santa Fe en la ciudad de Bogotá [investigación de maestría, Universidad Javeriana]. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/5389/tesis392.pdf?sequence=3> [11.II.2022].
- Rodríguez Silva, R., Jolly, J. F., y Niño Soto, A. (2004). *Algunos apuntes sobre causas e indicadores del deterioro urbano: contribuciones a un debate sobre “vitalidad urbana”*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Salin, R. J. (2008). La comprensión transexual de la relación entre el cuerpo y la mente. *Revista Trabajo Social* 18, pp. 86-99.

LA MARACA EMBRUJADA POR JIBANÁ, DE MANUEL ZAPATA OLIVELLA*: PRE-TEXTOS Y REESCRITURA

LA MARACA EMBRUJADA POR JIBANÁ,
BY MANUEL ZAPATA OLIVELLA:
PRE-TEXTS AND REWRITING

Silvia Valero¹

* Este artículo es parte del proyecto de investigación del semillero Literatura y Sociedad, titulado “Entre Chambacú y Changó: narrativas intermedias de Manuel Zapata Olivella” y financiado por la Universidad de Cartagena (Resolución: 20602/2019). El mismo contó con la participación de las estudiantes del programa de Lingüística y Literatura Catalina Payares y Andrea Padilla.

Cómo citar este artículo: Valero, S. (2023). *La maraca embrujada por jibaná*, de Manuel Zapata Olivella: pre-textos y reescritura. *Estudios de Literatura Colombiana* 52, pp. 103-121.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.350796>

¹  svalero@unicartagena.edu.co
Universidad de Cartagena, Colombia

Resumen: Este artículo analiza la presencia de pre-textos en la novela inédita *La maraca embrujada por jibaná*, de Manuel Zapata Olivella. A través del concepto de “geografía de la imaginación” (Trouillot, 2011) se argumenta, por un lado, que las columnas aparecidas en *El figaro* y *Cromos* sedimentan la base ideológica que se revela en la novela en términos de salud, exploraciones científicas y visión del Pacífico colombiano; y por otro, que algunos relatos de *Pasión vagabunda* (1947) fueron el punto de partida para la construcción narrativa de *La maraca* pero desde una perspectiva actualizada en función de los discursos sociales de los años 60.

Palabras clave: Pacífico colombiano, medicina, salud, modernidad, Manuel Zapata Olivella.

Abstract: This article analyzes the presence of pre-texts in Manuel Zapata Olivella’s unpublished novel *La maraca embrujada por jibaná*. Through the concept of “geography of imagination” (Trouillot, 2011), it is argued that, while the columns published in *El Figaro* and *Cromos* grounded the novel’s ideological base regarding issues such as health, scientific explorations, and visions of the Colombian Pacific region, other narratives like 1947’s *Pasión vagabunda* (Vagabond Passion) set up the starting point for the narrative construction of *La maraca embrujada por jibaná*, but from an updated perspective that paid attention to the social discourses of the 1960s.

Keywords: Colombian Pacific region, health, modernity, medicine, Manuel Zapata Olivella.

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 10.08.2022
Aprobado: 24.11.2022
Publicado: 31.01.2023

Copyright: ©2023 *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

Durante los veinte años que van desde la publicación de *En Chimá nace un santo* (1964) a *Changó, el gran putas* (1983), Manuel Zapata Olivella (1920-2004) trabajó en otros experimentos narrativos cuyos resultados fueron *El fusilamiento del diablo* (1986), que en su primera versión se llamó *¡Viva el putas!*, y dos novelas inéditas, *El cirujano de la selva* y *La maraca embrujada por jibaná*. A pesar de que la crítica ha hablado de la existencia de estas dos últimas (Quintero, 1998; Garcés González, 2002; Díaz Granados, 2003), solo ha referido que fueron trabajos experimentales sin dar muestras de conocimiento de los textos. El mismo Zapata corroboró que ambos proyectos no pasaron de ser ensayos en la búsqueda narrativa que desembocaría en *Changó*. En todo caso, el presente artículo es el primer acercamiento a las novelas, más específicamente a *La maraca embrujada*.¹

El cirujano de la selva y *La maraca embrujada por jibaná* no constituyen dos historias diferentes, sino que hacen parte de los varios intentos de Zapata por construir una novela. La primera de ellas consta de un manuscrito inicial de más de quinientas páginas, sin finalizar, y una segunda versión más breve pero todavía con su historia inconclusa. La tercera versión, a la que Zapata además le ha cambiado el título por *La maraca embrujada por jibaná*, es la que finalmente el autor logra cerrar. Si bien no es posible adjudicarle con exactitud una fecha de creación en tanto no fue publicada, los indicios que se derivan de las aproximaciones pre e intertextuales, así como algunas referencias concernientes a estudios de las ciencias sociales producidos en la época, nos permiten ubicarla entrada la década del 60.

La maraca embrujada, novela sobre la que se concentrará este artículo, relata un episodio de la vida de Jueves Santo Doria, un médico recién graduado en Bogotá, que asume una vacante en un hospital de Condoto a causa del suicidio del médico antecesor, el Dr. Fonseca. Una vez que ese personaje llega a Condoto se encuentra con tres problemas: 1) el puesto de salud prometido no existe; 2) los pobladores nativos se niegan a seguir las indicaciones médicas pues confían más en el conocimiento ancestral de dos curanderos, uno indígena y otro negro, que

¹ Si bien este artículo tiene como soporte el manuscrito de la novela que reposa en la biblioteca de la Universidad de Vanderbilt, *La maraca embrujada* se encuentra próxima a ser publicada como parte del proyecto “Tensiones entre ciencia y empirismo en el proyecto narrativo de las novelas inéditas *El cirujano de la selva* y *La maraca embrujada por jibaná* de Manuel Zapata Olivella: una lectura desde la crítica genética y literaria”, del grupo Comunidades Imaginadas Lationoamericanas (CILA), a través de sus líneas Narrativas afrohispanoamericanas y Crítica textual y edición crítica de textos latinoamericanos. El proyecto está respaldado por la Universidad de Cartagena (Res. 01385/2021).

se sirven de elementos naturales y rituales mágicos para sus curaciones; 3) aparece un cuaderno de notas del Dr. Fonseca que Jueves Santo logra recuperar pese a los esfuerzos de su secretaria por hacerlo desaparecer obedeciendo a temores supraterráneos. Estos dos últimos hallazgos son los disparadores del conflicto novelesco: el primero porque provoca una confrontación con los nativos que pone en evidencia una mirada de corte “civilizatorio” de Jueves Santo contra las concepciones locales en términos de salud, y el segundo porque las anotaciones del Dr. Fonseca, que funcionan a modo de testimonio de sus reflexiones en torno a las exploraciones sobre la botánica y la fauna que permitieran producir una medicina local, serán un catalizador para la desestabilización de la mirada del progreso y de la ciencia en la que está formado Jueves Santo como única manera posible de concebir la realidad.

Estos dos personajes médicos pueden interpretarse en tanto dispositivos epistémicos dentro de la dialéctica propuesta en la novela: el discurso científico dominante en el caso de Jueves Santo y la interrupción de ese discurso por parte de la población nativa. Los escritos de Fonseca, no sin conflictos en sí mismo este último también, actuarían como la síntesis de esa dialéctica con la propuesta de una medicina nacional. Todo ello con el telón de fondo que es el impacto brutal de la minera Chocó-Pacífico sobre la naturaleza y las condiciones de vida de la comunidad.

Manuel Zapata Olivella conoció el Chocó, según él mismo relata (1999), en 1940, mientras era un estudiante de Medicina en la Universidad Nacional de Colombia. Luego recogerá su experiencia en *Pasión vagabunda* (1949), libro compuesto por relatos que testimonian su peregrinar por Colombia y América Central.² Mi hipótesis de lectura es que *La maraca*, más que producto de su propia experiencia en el Chocó, es la conversión en novela de tres relatos contenidos en *Pasión vagabunda* a los que añade algunas vivencias en la región de Lorica, según cuenta el autor en su autobiografía *Levántate mulato*. Entendiendo, entonces, que *La maraca* tiene como germen a “Tras las huellas del

² Curiosamente, en lo que respecta a los viajes de su juventud, la crítica se ha focalizado más en su itinerario por Centro y Norteamérica (ver, por ejemplo, Maddox, 2016; Aldana, 2020), y no se ha detenido tanto en el testimonio de Zapata sobre su experiencia en el Pacífico colombiano, a pesar de ser uno de los pocos manuscritos conocidos hasta ahora concentrado en esa región.

difunto”, “Oro y miseria” y “El cirujano de los negros”, me interesa explorar las convergencias y divergencias con estos pre-textos publicados veinte años antes que *La maraca*, y a partir de este acercamiento responder a las siguientes preguntas: ¿por qué retornar en los años 60 a una experiencia vivida y ya relatada en la década del 40? ¿Qué motiva a Zapata a ficcionalizar aquellas crónicas concentrándose en la medicina, la salud y la higiene sobre los que ya había reflexionado en *Pasión vagabunda*? Si los críticos y el mismo autor coinciden en que fueron trabajos experimentales hasta llegar a concebir a *Changó, el gran putas*, ¿por qué la novela se sitúa en el Pacífico colombiano, espacio que no será retomado luego en *Changó*?

Para tratar de responder a estos interrogantes, y teniendo como soporte el concepto de “geografía de la imaginación” de Michael Truillot, el artículo se estructura en dos partes: una primera, que explora brevemente los sedimentos ideológicos de algunas columnas periodísticas tempranas de Zapata, aun anteriores a *Pasión vagabunda*, que perduran en *La maraca embrujada*. Esto es relevante en la medida en que, si bien concibo la primera como el germen de *La maraca*, se producen desplazamientos de sentido entre uno y otro texto e inclusiones de problemáticas en la novela que son elocuentes de que ella también dialoga con escrituras más tempranas. En la segunda parte, el artículo introduce el impacto que algunas personalidades del campo de las ciencias médicas y sociales tuvieron en la producción de los textos abordados aquí. Ello sirve para entender la discusión de Zapata con respecto a la función social de la medicina pero también su diálogo con los estudios antropológicos de los años 60. Articulado con esto, se revisa la configuración de la naturaleza y la gente del Chocó que despliega el joven Zapata en *Pasión vagabunda* y, a través de Jueves Santo, en *La maraca embrujada por jibaná*.

Sedimentos ideológicos de las escrituras tempranas de Zapata Olivella

Michel Trouillot (2011) propone la coexistencia de dos cartografías a través de las cuales puede ser leído el capitalismo mundial desde sus orígenes: la geografía de la imaginación y la geografía de la administración. Coexistentes en el proceso, esta última refiere a la “elaboración e implementación de procedimientos e instituciones de control interior y exterior” (p. 83), a las “características materiales y organizacionales con el fin de organizar

el espacio con propósitos económicos y políticos” (p. 84). En este sentido, la geografía de la administración, correspondiéndose con el proceso de modernización inherente al capitalismo, crea lugares “como una relación al interior de un espacio concreto” (p. 84). Por su lado, la geografía de la imaginación se asocia con la de la administración en la recreación constante de Occidente (p. 91). Vinculada con la modernidad, proyecta ese lugar que está localizado sobre un espacio —no un lugar concreto— que es ilimitado. Para prefigurar este espacio ilimitado, la geografía de la imaginación necesita referir una única temporalidad en la cual se posiciona el sujeto localizado en ese lugar. Desde esta perspectiva, y como parte de la geografía de la imaginación, la modernidad requiere de dos espacios complementarios inseparables: un Aquí y un Allá que implican un sujeto adentro y afuera de la línea histórica por la cual corre la modernización capitalista, cuyo poder es condición de posibilidad, además de la modernidad. Dice Trouillot (2011):

No todo el mundo puede estar en el mismo punto a lo largo de esa línea; algunos se vuelven más avanzados que otros. Desde el punto de vista de cualquiera en cualquier parte de esa línea los otros están en otra parte, adelante o atrás. Estar atrás sugiere otro lugar que está adentro y afuera del espacio definido por la modernidad: afuera en la medida en que estos otros aún no han llegado al lugar donde ocurre el entendimiento; adentro en la medida en que el lugar que ocupan ahora puede ser percibido desde ese otro lugar en la línea (p. 92).

Siguiendo esta línea de lectura, el punto de partida de mi acercamiento a *La maraca*, más que explorar el mecanismo discursivo a través del cual Zapata Olivella posiciona el mundo de su ficción en ese espacio denominado geografía de la imaginación, es revisar la relocalización de esta última veinte años después de haber publicado *Pasión vagabunda*, mediante los conceptos de higiene, progreso y civilización como única manera, en la novela, de concebir las diferentes realidades nacionales, propia de los discursos médicos de las primeras décadas del siglo xx.³

Si bien *Pasión vagabunda* es el pre-texto más importante en la construcción de *La maraca embrujada*, al leer la novela inmediatamente se regresa a los artículos periodísticos publicados tempranamente por el joven Zapata, pues sus sedimentos ideológicos van a encontrarse en los escritos ficcionales y ensayísticos de las décadas del 60 y 70. Tenerlos en cuenta es relevante porque entiendo que *La maraca* no tiene un principio

³ El hecho de no abordar aquí la tensión entre la medicina científica y el pensamiento sacromágico que es el eje problemático de *La maraca* responde a que las enfermedades y su curación a través de prácticas ancestrales no es todavía ni siquiera mencionada en *Pasión vagabunda*. Por lo mismo, la figura de Fonseca y su propuesta de “medicina nacional” que es original de *La maraca* tampoco es competencia del presente análisis.

ni un final en sí misma, sino que su totalidad trasciende su propia materialidad en tanto encontramos la posición de Zapata con respecto al pensamiento científico y la modernidad mucho tiempo antes de su escritura, en las columnas “Misticismo” y “Las ciencias Naturales en el Nuevo Reino de Granada”, ambas de 1938, y más específicamente en lo que respecta al ámbito de la novela a estudiar aquí, “Panorama y vida del Chocó” de 1940.

Zapata fue un gran admirador de los viajeros del siglo XVIII. En el artículo titulado “Las Ciencias Naturales en el Nuevo Reino de Granada” (*El figaro*, 27 de junio de 1938), expone su atracción por el trabajo de José Celestino Mutis y otros exploradores de dicho siglo no solo en cuanto al aporte de sus investigaciones para el reconocimiento de la flora local, sino también porque los lee como un disparador para el despegue de un sentimiento nacionalista que abone al progreso del país: “Esta era de progreso, inolvidable por la pléyade de sabios criollos, por las fecundas investigaciones y el constante reconocimiento de la tierra patria, no ha logrado renovarse desde que sucumbió, ya por la muerte de Mutis (1808) [...] ya por la guerra de independencia” (Zapata Olivella, 1938a, p. 6).

En ambos artículos de *El figaro* no puede dejar de leerse el impacto que las ideas de su padre tuvieron sobre el joven Zapata. Así, a la convicción de que en la ciencia estaban las explicaciones de todas las verdades se le suma la de que las fundamentaciones basadas en lo religioso son una involución mental y cultural (Martán Tamayo, 2018, p. 75). Zapata, como lo hará luego en *La maraca* con las creencias ancestrales de la población, buscará desmontar el pensamiento que otorga poder a las fuerzas divinas del catolicismo en el artículo “Misticismo”. Aquí Zapata Olivella (1938b) se ocupa de explicar cómo las investigaciones médicas resolvieron desde una perspectiva científica el misterio del ayuno durante muchos años y la experiencia mística de dos jóvenes europeas. Es elocuente, entonces, que ya se vislumbraba en el escritor su adscripción a la idea del progreso que se ha asociado desde siempre a la modernidad y el pensamiento ilustrado, “centrado en la predicción, el control y el dominio del mundo físico y natural” (Acevedo et al, 2022, p. 13).

Todavía no aparecían en estas primeras publicaciones periodísticas de Zapata Olivella las reflexiones acerca de las creencias sacromágicas de las comunidades indígenas o negras de Colombia sobre las que pensará años después, provisto de otras experiencias y lecturas. En todo caso, de su incursión temprana por el Chocó en 1940, la primera impresión queda graficada en el artículo “Panorama y vida del Chocó”, publicado en *Cromos* ese mismo año.

En “Panorama”, Zapata se concentra en la cuestión socioeconómica y vital de los pobladores en ese espacio en el que la explotación minera junto con el clima constituyen los dos elementos avasalladores de la vida de la gente. El territorio ya es observado de manera amenazante para los hombres y la civilización: retoma en su discurso la retórica de la época que le conocimos en los artículos dos años antes, ahora para describir el lugar desde la perspectiva del atraso y las condiciones insalubres:

Eso es el Chocó: selva, agua y riquezas. [...] El chocono lucha con la agresividad del follaje que se esconde en sus entrañas: la reciedumbre del trópico arañado de fiebres amarillas, el ardor sofocante de un sol insoportable que lame el dorso del minero; [...] aguaceros torrenciales y la humedad subterránea (Zapata Olivella, 1940, p. 6).

Reafirman este pensamiento epígrafes de fotografías de los pobladores que ilustran el artículo. Tal es el caso de “Cuatro hombres impelidos por la búsqueda aurífera se apartan de la civilización” (p. 7) o “Un par de tipos aborígenes del Chocó, raza fuerte y sana que resiste la dureza del clima y de la vida primitiva” (p. 7), que no dejan de impresionar por su cercanía con los juicios emitidos por la Comisión Corográfica del siglo XIX, pero también se corresponden con las afirmaciones que sobre las zonas más marginales y socioculturalmente periféricas sostenían algunos científicos y políticos.⁴ Estos ponían en el centro de la discusión la necesidad de políticas públicas en materia de higiene en aquellos espacios considerados más atrasados en términos de civilización, progreso y modernidad, como efecto de problemas de orden psíquico y físico que evidenciaban la “degeneración de la raza” en Colombia (Restrepo, 2007, p. 47; Villegas Vélez y Castrillón Gallego, 2006; Castro Gómez, 2007; Solodkow, 2022). Entre otros impactos en el ámbito de la salud pública, la higiene también se inscribía en el ideario positivista de “redención de los pueblos a través de la ciencia” (Hernández, 2000, p. 27), lo cual llevaba aparejado un fundamento económico porque, por un lado, sostendría buen recurso humano para el trabajo además de ayudar al progreso mediante la mejora de las razas, y por otro, impediría la propagación de enfermedades e infecciones que podrían afectar el comercio internacional, circunstancia sobre la que se habían establecido algunos parámetros de prevención en la VII Conferencia Sanitaria Panamericana reunida en La Habana en 1929

⁴ Si bien es el pensamiento propio de las élites de las primeras décadas del siglo XX, Appelbaum, Macpherson y Roseblatt (2003) afirman que entre los años 50 y 60 en América Latina las doctrinas de modernización y desarrollo todavía manejaban los discursos civilizacionales de los períodos anteriores en cuanto a la reificación de cultura, espacio y biología humana (p. 8).

(Quevedo, 1996, p. 352).⁵ A ello se anexaba la idea de “lo tropical” que se arrastraba desde el siglo XIX, como espacio geográfico con características singulares relativas a la población, la naturaleza y las enfermedades, territorios con dificultad para entrar en la categoría de “civilizados” (Stepan, 2001; Villegas Vélez y Castrillón Gallego, 2006). Frente a estas distinciones reificadas se creaban relaciones de poder afincadas en el territorio, ya que las fronteras espaciales eran construidas por ideas racializadas de progreso y modernidad (Appelbaum, Macpherson y Roseblatt, 2003, p.10).

Con estos antecedentes, es fácil revelar que la imagen de Jueves Santo sobre Condoto y sus alrededores, en la que se definen el tiempo, el espacio y los habitantes de *La maraca*, se ancla en esa doble cara: por un lado, la visión distópica tanto de la geografía selvática y lluviosa, casi inhabitable desde dicha mirada, como de la propia gente, cuya vida cotidiana está condicionada por y adaptada a ese “espacio acuático” (Oslender, 2008); por el otro, la tradición de pensamiento modernizador que, a semejanza de la geografía de la imaginación que propone Trouillot, busca reproducir el avance científico como productor de civilización.

La maraca embrujada por jibana: veinte años después de Pasión vagabunda

Cuando en la década del 60, impulsado por una búsqueda de “lo nacional” en la producciones culturales,⁶ Zapata decide reunir sus tres intereses, literatura, medicina y antropología, en un solo texto que finalmente será *La maraca embrujada*, se inspirará en los tres relatos de *Pasión vagabunda* —“Tras la huella del difunto”, “Oro y miseria” y “El cirujano de los negros”— tanto para la construcción de los caracteres de los personajes Jueves Santo, el Dr. Fonseca y el Dr. Ballesteros, como para la representación de la naturaleza en su inmensidad y de los habitantes de la región. En la novela, cuyo foco en lo nacional estará concentrado en la propuesta de creación de una medicina que permita agrupar saberes científicos y empíricos, profundizará

⁵ De acuerdo con Quevedo (1996), Colombia firma los acuerdos de salud interamericanos e inicia una carrera de transformación de su estructura sanitaria a lo largo de la primera mitad del siglo XX que culmina con la creación del Ministerio de Higiene en 1946 (p. 352). De tal manera, la orientación hacia la salud pública permitió evidenciar la carencia de médicos particularmente en las áreas rurales (Soriano Lleras, 1970, p. 67), una de las problemáticas en las que Zapata Olivella hace hincapié en su novela.

⁶ En 1965 Zapata funda *Letras Nacionales* con el objetivo de ampliar la nación literaria; y en 1966, siendo Director de la División de Divulgación Cultural del Ministerio de Educación, organiza el Primer Congreso Nacional de Cultura Colombiana, proyecto que se realizó durante un mes en diferentes ciudades del país. Con *La maraca* añade la idea de una “medicina nacional”.

la problemática geográfica del Chocó, los efectos de la minería en el ambiente y en los pobladores, y las dificultades para el proceso de introducir la medicina científica en virtud de las creencias de los nativos, en su mayoría pobladores indígenas, pero también negros y mestizos.

Retomando las preguntas acerca del interés de Zapata por retornar a las historias de *Pasión vagabunda* unos veinte años más tarde, es evidente que con *La maraca* se está realizando un doble juego de memoria. Aquel primer ejercicio de memorizar que fue *Pasión vagabunda*, publicada unos cuantos años después de la primera incursión del escritor en el Chocó, se desdobra ahora en un segundo momento para modelar aquellos escritos desde una perspectiva que tiene que ver con los discursos antropológicos contemporáneos a la novela y con la propia postura del autor en materia de salud pública por esos años. Entre 1961 y 1965, Zapata Olivella se desempeñó como jefe de la Sección de Educación Sanitaria de la Secretaría de Educación Pública de Bogotá. Las investigaciones que realizó como médico social por esa fecha serían la base para un proyecto que presentaría en 1972 ante Colciencias, cuyo objetivo era estudiar los patrones empíricos y tradicionales que influirían en la conducta y la salud de la población colombiana.

Es así, entonces, que aquellos tres relatos de *Pasión vagabunda*, que pueden ser leídos desde una plataforma autobiográfica,⁷ en *La maraca* giran hacia otra dimensión. Si los primeros fueron la pretensión de testimoniar una realidad vivida en nombre propio —aunque la escritura, al recaer en el signo, aleja la cosa significada (Jitrik, 2005)—, concentrado básicamente en tres ejes —la insalubridad en el Chocó, la falta de atención médica y la realidad de los nativos condicionados por las potencias extractivistas—, en la novela esa misma vivencia se reactiva y actualiza en función del presente de enunciación. Incluir, además, en *La maraca*, acontecimientos vinculados a las creencias mágicas de los pobladores se enmarca también en los intereses que Zapata da muestras de tener por esa época según los borradores de sus conferencias y alguna publicación en torno a la temática como “Medicina y conciencia mágica” (1966) o “Medicina y brujería” (1975).

Es aquí donde la novela articula con los estudios antropológicos de mitad de siglo y son los que explican la recuperación de *Pasión vagabunda* en los años 60 y la inclusión de los saberes médicos populares en *La maraca*. Ya desde los años 50 la antropología, una de las pasiones de Zapata, se encaminaba hacia su vertiente social

⁷ Para una discusión sobre el carácter genérico de *Pasión vagabunda*, véase “La relatividad de la verdad: testimonio, narración y memoria en la obra de Manuel Zapata Olivella”, de Sandra Alzate (2011).

en tanto “instrumento para impulsar racionalmente las campañas de transformación social” (Duque Gómez, 1970, p. 233), pues se había instalado un paradigma médico en el que lo social y lo ambiental serían la clave del entendimiento de la realidad, además de que algunos antropólogos se preguntaban sobre las causas de que la gente de ciertos sectores confiara más en los curanderos y la medicina popular que en los médicos (Velásquez, 1958; Gutiérrez de Pineda, 1961). El lugar epistemológico del cual el escritor direcciona a *La maraca embrujada* y piensa su sentido es nuevo desde una perspectiva de la tradición literaria, tanto colombiana como del mismo autor, pero no en el orden del marco de referencia que lo rodea, porque el campo científico del momento estaba pensando en términos similares. Parte de la información o de los cuestionamientos que planteaban los textos publicados por esa época en Colombia estarán presentes en la novela de manera explícita, como en el caso de Rogerio Velásquez, o implícita, como puede ser Virginia Gutiérrez de Pineda con *Medicina popular en Colombia. Razones de su arraigo* (1961).

Antropología, medicina y literatura

La llegada de Zapata Olivella, según relata en *Pasión vagabunda*, y del personaje Jueves Santo de *La maraca* al puesto de salud del Chocó se da en circunstancias diferentes. Mientras en la novela Jueves Santo arriba a Condoto por iniciativa propia para ocupar la vacante del fallecido Dr. Fonseca, el joven Manuel relata en “Tras la huella del difunto” que luego de varios días de vagabundear sin comer y durmiendo a la intemperie decide buscar ayuda en la Dirección de Higiene de Buenaventura. Allí se encuentra con el funeral de quien, sin saberlo el escritor todavía, se convertiría en el personaje de Fonseca años más tarde en *La maraca*. La vacante que este fallecimiento había dejado en Nuquí le es ofrecida a ese Zapata todavía estudiante.

De “Tras la huella del difunto” surge la primera impresión sobre la población de Nuquí:

[...] un puñado de hombres famélicos, desarrapados y sombríos [...]. Noté que los adultos se movían con pereza; parecían fantasmas clavados en la tierra. Después supe que eran pianosos, reumáticos, palúdicos y parasitados, que vivían merced a esa obstinación de la raza negra queriendo sobrevivir al trópico (Zapata Olivella, 2020, p. 62).

Muchos años más tarde, al relatar en *La maraca* también su primera impresión al llegar al Chocó, Jueves Santo reflexionaba:

Quibdó. Un puñado de casuchas con techo de palma y zinc, se achataban contra la orilla. Los niños manoseándose los ombligos herniados. [...] La promiscuidad de los negros le había ensombrecido el rostro. Los ventorrees y bodegas con los arrumes de quesos, plátanos y bultos de carne salada en las puertas. En el recuerdo su hedor se mezclaba con el de las úlceras pianosas (Zapata Olivella, s.f., p. 2).

En ambos textos la región se define por la miseria, las enfermedades, la falta de higiene, el clima insalubre, los defectos morales racializados (“la promiscuidad de los negros”). A partir de estos choques con el estado de insalubridad en Nuquí y Condoto, el autor siente la necesidad de hallar puntos de referencia en médicos que pasaron por situaciones similares según su lectura de los hechos y circunstancias.

En *Pasión vagabunda*, Zapata se concibió llamado a imitar al Dr. David Livingstone (1813-1873) —un explorador escocés enviado al África en 1865 por la Royal Geographical Society británica, y donde permaneció hasta su muerte— con la idea de que él mismo como médico llegaría a ser “un nuevo Livingston [*sic*] en aquella aldea. Con paciencia y abnegación me convertiría en el apóstol de aquellos negros enfermos, abatidos por la inclemencia y el abandono” (Zapata Olivella, 2020, p. 62).

Llama la atención la mención de Livingstone en *Pasión vagabunda* en tanto, si bien fue médico, dedicó su vida a la exploración geográfica de África con fines económicos que favorecieran a Inglaterra, lo que hace suponer que Zapata privilegió la profesión y el lugar donde pasó su vida sin profundizar en los reales objetivos del explorador. Esta posición en cuanto a la figura del médico que va a salvar a las poblaciones más empobrecidas del planeta se repetirá luego, según veremos más adelante.

En *La maraca*, Livingstone será reemplazado por el Dr. Schweitzer. Los años que transcurrieron entre *Pasión vagabunda* y *La maraca* le permitieron a Zapata acceder a *Entre el agua y la selva virgen* (1920), el testimonio de los primeros años en África de este médico de origen alsaciano que en 1913 se instaló en Lambaré, actual Gabón, donde también permanecería hasta su muerte en 1965. La traducción al español para Latinoamérica de estas memorias fue publicada por Hachetté en la década del 50, edición que sin duda llegó a Zapata. Seguramente el escritor encontró en el testimonio de Schweitzer un vaso comunicante con su experiencia en el Chocó y una fuente de primer orden para ampliar y enriquecer esa red de hombres de ciencia unidos a la idea del científico que lleva la civilización a zonas consideradas primitivas. La decisión de internarse en la selva africana tomada por un médico entusiasmado frente al avance de la medicina

tropical a principios de siglo, formado en la medicina moderna, se emparentaba, de alguna manera, con la primera incursión de Zapata al Chocó recogida en *Pasión vagabunda*, en tanto el punto de anclaje para ambos era la inexistencia de la ciencia médica en esas regiones y su consecuente impacto en la población.

Esa conexión que Zapata establece en sus textos con científicos europeos que se instalan en África y a los que lee como salvadores de poblaciones “desprotegidas” parece ser un indicativo de que, en algún sentido, el autor imagina una proximidad entre esa zona del Pacífico colombiano y alguna región de África a partir de la idea que concentra a ambas solo en términos de necesidades, pobreza y enfermedades. En el caso del Pacífico, el imaginario que se imponía en Colombia a mediados del siglo xx, siguiendo a Eduardo Restrepo (2011), era el de la pobreza y la marginalidad (p. 246), y con ello la idea de que el régimen de orden y verdad que alimenta a la modernidad “se refleja en una posición objetivista y empirista” que dictamina que lo que está fuera de ello debe ser “intervenido desde el exterior” (Escobar, 1998, p. 27). Bajo esa perspectiva, la gente es vista plena de necesidades, sin opciones, y consecuentemente se asume la presencia del científico/intelectual como un faro que guía a los sectores subalternos. Esta posición de Zapata en cuanto a la concepción del intelectual como portavoz e instrumento de la transformación social es una constante en el autor que se puede rastrear en sus novelas y en su participación en los debates del Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas en 1977 (Valero, 2020, p. 91).

Pero Livingstone y Schweitzer no serán los únicos científicos que renovarán y profundizarán la mirada de Zapata al escribir *La maraca*. El autor le dedica la novela a Rogerio Velásquez, “olvidado antropólogo, infatigable rastreador de la sabiduría de los abuelos, a quien debe tanto este libro”. Es evidente que su publicación de “La medicina popular en la costa colombiana del Pacífico” en 1957 fue de capital importancia para construir el ambiente y los personajes de *La maraca*: de Velásquez (1958) pudo haber tomado la idea del médico que se une al *shaman* para aumentar su clientela (p. 101) así como la descripción de determinados hábitos y costumbres y los términos indígenas para nombrar diferentes actividades, creencias, etc. Aún más, la novela cuenta con un glosario al final con términos vinculados a las creencias indígenas, lo que le da un cierto tinte etnográfico. Zapata Olivella transcribe también, antes de comenzar *La maraca*,

un pensamiento atribuido al médico barcelonés José de Letamendi (1828-1897), que extrae del libro de Rogerio Velásquez: “Después de cuatro siglos de investigación terapéutica médica, todavía debemos más a los salvajes que a los sabios; tal es en medicina el poder de la experiencia acumulada aunque la acumule la ignorancia” (en Zapata Olivella, s.f.).

La referencia a Letamendi es relevante porque había llamado la atención sobre uno de los aspectos que Zapata cuestionaba con respecto a la carencia de formación en el servicio social de la carrera de Medicina: el impacto que el medio ambiente –cosmos, para Letamendi– tiene en la salud de la gente (Peiro Rando, 1968), crítica presente tanto en *Pasión vagabunda* como en *La maraca*. A fines del siglo XIX, Letamendi y el Dr. Claudio Bernard, sobre quien Zapata escribió su tesis de grado, habían fundamentado la fisiología con base en la observación y la experiencia, dos aspectos de la ciencia que el personaje del Dr. Fonseca en la novela descubrirá en sus notas como imprescindibles, después de muchos años de trabajo con las comunidades de Condoto en lucha infructuosa por imponer la medicina científica y cuando, ya rendido, buscaba hallar el origen de los beneficios posibles de la flora local para la salud.

El conocimiento que Zapata tenía de los estudios de los antropólogos de la época, que encontraban que una de las causas de la preferencia de los curanderos sobre los médicos era el abandono del Estado con respecto a la ausencia de políticas de salud pública y médicos en las zonas más marginadas de Colombia, pero también “las fallas de comunicación, el olvido del Gobierno para educar al conglomerado y la pobreza de los habitantes” (Velásquez, 1958, p. 100), se pone en evidencia en el siguiente diálogo entre Jueves Santo y el alcalde de Condoto:

—¡No olvide que ha llegado como médico y que la superstición es una de nuestras enfermedades endémicas.

[...].

—¿Los límites de la autoridad confinan aquí con los de la superchería?

Sin dejar su tono comprensivo, [el alcalde] trazó jeroglíficos en el aire con el bastón.

—Se equivoca usted, doctor. Por aquí no andamos a lomo de mula trotona. Viajamos en canoas lentas que se dejan arrastrar de la corriente, dando tantas vueltas como quiera el río antes de llegar al sitio deseado.

[...].

—Un médico no es el Rey de la Creación. Abandonados de la medicina hemos soportado nuestra rústica vida atendidos al curandero tanto como al río. [...] Que necesitamos mejoría, lo testimonian nuestros gritos para que lo enviaran acá. Pero mi querido doctor, sepa de una vez por todas, que con su sola presencia las cosas no mejorarán. Por mucho tiempo será usted aquí tan innecesario como cuando no existía (Zapata Olivella, s.f., pp. 46-49).

La maraca se construye como un texto polifónico, lo que le permite a Zapata exponer la posición de Jueves Santo como portador de una autoridad que el mismo personaje asume por el hecho de ser poseedor del conocimiento científico ante una comunidad de nativos a la que considera sin educación, y confrontarlo con otra voz autorizada que es la del representante del Estado en Condoto. El alcalde busca inducir al médico en el entendimiento de la lógica del lugar donde se halla, por lo que se ve en la obligación de enfrentarlo con su propia ignorancia, que también es una manera que la novela encuentra para cuestionar la formación universitaria, que no prepara a los futuros médicos para mediar frente a las distintas realidades de la gente.

La geografía de la imaginación en el territorio chocono

Es necesario diferenciar que si por un lado Jueves Santo en *La maraca* mantiene el ideal de progreso a través de la imagen de lo que NO forma parte de ese ideal —el escenario inhóspito y salvaje y el saber mágico de la gente—, hay una mirada crítica a determinadas dinámicas como la de la concesión minera a empresas transnacionales que afectan directamente a la población nativa y a la naturaleza con su tecnología y métodos modernos, y que el autor ya había condenado en “Oro y miseria”:

Hoy puede verse en ella lo característico de la región: por un lado las grandes compañías mineras norteamericanas, dragando los ríos y afluentes en busca de los metales preciosos que abundan en su cieno y por otro la explotación, la esclavitud, y el hambre de los mineros que no alcanzan a cubrir con el mezquino salario el pago de su manutención ni las medicinas para curarse de los males endémicos (Zapata Olivella, 2020, p. 64).

Esta perspectiva no ha cambiado en Zapata, quien veinte años más tarde ficcionalizaba la situación en términos similares a través de la voz y la focalización del protagonista:

La compañía extranjera persistía con el dragado de los ríos y afluentes. [...] Los mineros expulsados de sus tierras miraban a la draga con odio y envidia. Sin los granos de oro el hambre se hacía más agobiadora. El lecho revuelto de los ríos y años envenenaba las pocas aguas. [...] se propalaba un mal hasta entonces desconocido. Purrutén. Onomatopeya de sus ventoseros y las diarreas que producía. Se le sumaban fiebres con dolores de huesos y escalofríos (Zapata Olivella, s.f., p. 95).

Ello evidencia que para Zapata hay un tipo de modernidad necesaria, relacionada con que la ciencia y la educación permitan la integración de las poblaciones a la nación. En contraposición, resalta la otra modernidad, la del saqueo material y humano que va en contravía de su mirada nacionalista.

No obstante, es la visión que el escritor ofrece de la selva chocona en el primer encuentro la que testimonia con mayor claridad el cambio que su percepción va a sufrir

más tarde en la novela. Cuando el autor se detiene en el impacto que le produce la inmensidad de la selva en *Pasión vagabunda* al decidirse a cruzarla para abandonar Nuquí, llegar a Itsmina y comenzar a desandar su camino pensando en el regreso a casa, su valoración del espacio geográfico es la del observador asombrado frente a lo desconocido, en un código que se acerca a la de una mirada edénica del trópico:

La naturaleza bravía, mostrando sus colmillos de barro, sus ojos de clorofila, sus cabelleras de lluvias sin fin y su cuerpo moreno, invisible, pero presente a cada paso. Confieso que ante la belleza del espectáculo, bajo la impudicia del agua y del paisaje, me sentí muy lejos del tigre, de la serpiente y del tapir que tanto mencionaran para amedrentarme (Zapata Olivella, 2020, p. 64).

Esa dimensión romántica que le otorga a la selva, movido quizás por el entusiasmo que le provoca su vagabundaje, pierde luego su impulso frente a la valoración moderna en *La maraca* como visión monopolizadora de la geografía natural que se extiende a lo largo de la novela a través de la voz de Jueves Santo. Entrar en la selva le produce al médico “temores primitivos”, “inseguridad”, por lo que “Se necesita sanear la selva. Escuelas, caminos, telégrafos. Instalar puestos de salud en todos los ríos” (Zapata Olivella, s.f., p. 119). La imaginación de ese espacio en términos de modernidad frente a lo que el espacio real le está ofreciendo y la manera en que el personaje lo percibe incluye también a los habitantes que conforman esos dos espacios complementarios inseparables, un Aquí y un Allá de los que habla Trouillot (2011):

[...] un afuera en la medida en que estos otros aún no han llegado al lugar donde ocurre el entendimiento; adentro en la medida en que el lugar que ocupan ahora puede ser percibido desde ese otro lugar en la línea. Poner el asunto en estos términos es notar la relación entre la modernidad y la ideología del progreso (p. 92).

En esa doble espacialidad complementaria que hace parte de la lógica del conocimiento de Jueves Santo no hay lugar para pensar en la ruptura del sistema ancestral de valores y el desequilibrio espiritual que provocaría una transformación del territorio en las comunidades. El imaginario territorial se vincula así con el espacio y el tiempo concebidos por el Estado moderno que Gilles Sautter (1985) denomina “ideología geográfica” (“l’idéologie géographique”), esto es, la idea de un territorio cuyo control político y administrativo se preanuncia con un orden normativizado y se percibe como un primer paso hacia una organización mayor donde cada individuo tiene su lugar (Bonnemaison y Cambrezy, 1996 ; Sautter, 1985), ignorando el modo de relación que la comunidad establece con el espacio terrestre y acuático. De tal forma, la geografía

a la que se enfrenta Jueves Santo es la determinada por su “carácter tropical”. Los términos en que define la selva y los ríos que rodean a Condoto son la clara representación del espacio que se debe domesticar para que sea productivo para el Estado. Desde esta perspectiva, tanto el Estado como la minera y aun el mismo médico con su ideología del progreso cumplen la función de extender la geografía de la imaginación en la novela en la medida en que son las que buscan imponerse.

Coda

Zapata Olivella puso en dimensión su haber enciclopédico con las preocupaciones de las ciencias sociales de los años 60, asumiendo, así, la literatura como un conocimiento de segundo grado en el sentido en que la puesta en texto es “una manera específica en que el texto novelado se hace cargo del discurso social” (Angenot, 2015, p. 266). Este espacio representado en la novela, descrito a través de sus ríos, poblados y selvas, puede remitir a cualquier otro territorio de la Colombia profunda, en la que sus pobladores no responden culturalmente a la lógica del Estado central, y que viven en un tiempo diferente. Sin embargo, el escritor eligió el Chocó quizás porque ya tenía en su haber un primer acercamiento sobre el que había dejado una semilla por germinar en aquellos tres relatos de 1949. El espacio de pobreza, marginalidad y abandono, particularmente en términos de salud pública, con que se concebía a esa región es el que se resimboliza en la escritura de Zapata. Pero es también un llamado a incorporar ese territorio y su gente, y sacarlo de la exterioridad que explica Restrepo (2011). Incorporar al Chocó a la nación requería no solo un cambio de idea en cuanto al reconocimiento de sus riquezas naturales y culturales, sino que ellas entraran en un proceso de civilización o modernidad.

El pensamiento ilustrado de la primera mitad del siglo xx de concebir la ciencia y al científico como una fuente de progreso y libertad mantiene su privilegio en *La maraca*, aun en el pensamiento más “relativo” de Fonseca, que no tratamos en este artículo. Zapata Olivella le agrega a la novela una reescritura biopolítica pero enmarcada dentro de las problemáticas situadas de las ficciones latinoamericanas, como bien lo ha descrito David Solodkow (2022, pp. 41-44). Es claro, entonces, que la preocupación de Manuel Zapata Olivella acerca de qué hacer con los saberes tradicionales en materia de salud y sobre el papel de

los curanderos tenía su correlato en el discurso científico de la época. Ello implicaba apostar por un modelo de civilización que, bajo el fundamento de la necesidad de modernización, interviniera en los hábitos alimentarios, educativos, sanitarios (Zapata Olivella, s.f, p. 60), y, en el caso de *La maraca*, específicamente, apostar por la modernización del espacio y los saberes ligados a la cura de las enfermedades.

Referencias bibliográficas

- Acevedo, R. *et al.* (Eds.) (2022). Introducción. *Ciencia, razón y sociedad en la época de la Ilustración*. (pp. 13-19) Bogotá, U.N.C.
- Aldana, L. (2020). Harlem: un folio del archivo (intelectual) de Manuel Zapata Olivella. *Visitas Al Patio* 14 (1), pp. 27-43. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.14-num.1-2020-2602>
- Alzate, S. (2011). La relatividad de la verdad: Testimonio, narración y memoria en la obra de Manuel Zapata Olivella. *Afro-Hispanic Review* 30 (1), pp. 31-46.
- Angenot, M. (2015). ¿Qué puede la literatura? Sociocrítica literaria y crítica del discurso social. *Estudios de Teoría Literaria* 4 (7), pp. 265-277.
- Appelbaum, N, Macpherson, A. y Roseblatt, K. A. (2003). *Race and nation in modern Latin America*. Chapell Hill y Londres, The University of North Caroline Press.
- Bonnemaison, J. y Cambrezy, L. (1996). Le lien territorial entre frontières et identités. *Géographies et Cultures* 20, pp. 7-18.
- Castro Gómez, S. (2007). ¿Disciplinar o poblar? La intelectualidad colombiana frente a la biopolítica (1904-1934). *Nómadas* 26, pp. 44-55.
- Díaz Granados, J. L. (2003). *Manuel Zapata Olivella, su vida y su obra*. <https://manuelzapataolivella.co/pdf/MZO-SuVidayObra.pdf>
- Duque Gómez, L. (1970?). Notas sobre la historia de las investigaciones antropológicas en Colombia. En A. Bateman et al. *Apuntes para la historia de la ciencia en Colombia* (pp. 213-234). Bogotá: Fondo Colombiano de Investigaciones Científicas Francisco José de Caldas - Servicios Especiales de Prensa.
- Escobar, A. (1998). *La invención del Tercer Mundo*. Bogotá: Editorial Norma.
- Garcés González, J. L. (2002). *Manuel Zapata Olivella, caminante de la literatura y de la historia*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Gutiérrez de Pineda, V. (1961). *La medicina popular en Colombia. Razones de su arraigo*. Bogotá: UNAL.
- Jitrik, N. (2020). *Lógica en riesgo. Ensayos heterodoxos*. Buenos Aires: VS Editores.

- Hernández, M. (2000). La fractura originaria en la organización de los servicios de salud en Colombia 1910-1946. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* (27), pp. 7-26.
- Maddox, J. (2016). Una falla geológica de fallas raciales: el sur norteamericano en Piri Thomas y Manuel Zapata Olivella. *Visitas Al Patio* 10, pp. 13-40. <https://doi.org/10.32997/2027-0585-vol.0-num.10-2016-1786>
- Martán Tamayo, O. L. (2018). Manuel Zapata Olivella, los años de formación (1938-1943) [investigación de maestría en Historia, Universidad del Valle].
- Oslender, U. (2008). *Comunidades negras y espacio en el pacífico colombiano*. Bogotá: ICANH.
- Peiro Rando, E. (1968). La obra científica del dr. Letamendi. *Anales de Medicina y Cirugía* XLVIII (205), pp. 41-53.
- Quevedo, E. (1996). Políticas de salud o políticas insalubres? De la higiene a la salud pública en Colombia en la primera mitad del siglo xx. *Biomédica* 16, pp. 345-360.
- Quintero, Ciro A. (1998). *Filosofía antropológica y cultural en el pensamiento de Manuel Zapata Olivella*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Restrepo, E. (2007). Imágenes del negro y nociones de raza en Colombia a principios del siglo xx. *Revista de Estudios Sociales* 27, pp. 46-61.
- Restrepo, E. (2011). El Pacífico; región de fronteras. *Anuario Fucla, Fundación Universitaria Claretiana* 3, pp. 237-250.
- Sautter, G. (1985). La géographie comme idéologie? *Cahiers de géographie du Québec* 29 (77), pp. 193-203. <https://doi.org/10.7202/021717ar>
- Solodkow, D. (2022). *Mestizaje inconcluso, raza y gobierno de la población. Luis López de Mesa y el ensayo biopolítico en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Soriano Lleras, A. (1970). La medicina y la enseñanza médica en Colombia. En A. Bateman et al. *Apuntes para la historia de la ciencia en Colombia* (pp. 47-67). Bogotá: Fondo Colombiano de Investigaciones Científicas Francisco José de Caldas - Servicios Especiales de Prensa.
- Stepan, N. (2001). *Picturing tropical nature*. Ithaca: Cornell University.
- Trouillot, M. (2011). Moderno de otro modo. Lecciones caribeñas desde el lugar del salvaje. *Tabula Rasa* 14, pp. 79-97.
- Valero, S. (2020). "Los negros se toman la palabra." *Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas: debate al interior de comisiones y plenarias*. Bogotá/Cartagena: Pontificia Universidad Javeriana/ Universidad de Cartagena.
- Velásquez, R. (1958). La medicina popular en la costa colombiana del Pacífico. *Revista colombiana de antropología* VI, pp. 194-241.

Villegas Vélez, Á. y Castrillón Gallego, C. (2006). Territorio, enfermedad y población en la geografía tropical colombiana, 1872-1934. *Historia Crítica* 32, pp. 94-117.

Zapata Olivella, M. (s.f.). *La maraca embrujada por jibaná*. Inédito.

Zapata Olivella, M. (1938a). Las ciencias naturales en el Nuevo Reino de Granada. *El Fígaro* (27 de junio), p. 6.

Zapata Olivella, M. (1938b). Misticismo. *El Fígaro* (30 de mayo), p. 6.

Zapata Olivella, M. (1940). Panorama y vida del Chocó. *Cromos* (7 de septiembre).

Zapata Olivella, M. (2020) [1949]. *Pasión vagabunda*. Cali: Universidad del Valle.

LAS METAMORFOSIS DISCURSIVAS DE MAQROLL EL GAVIERO*

THE DISCURSIVE METAMORPHOSES OF MAQROLL EL GAVIERO (THE LOOKOUT)

Mario Barrero Fajardo¹

* Artículo derivado del proyecto “Desarrollo de la heteronimia poética latinoamericana” del Grupo de investigación: Poéticas: dramaturgos, poetas y filósofos reflexionan sobre las artes.

Cómo citar este artículo: Barrero Fajardo, M. (2023). Las metamorfosis discursivas de Maqroll el Gaviero. *Estudios de Literatura Colombiana* 52, pp. 123-140. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.350947>

¹  mbarrero@uniandes.edu.co
Universidad de los Andes, Colombia.

Resumen: El artículo propone una relectura de parte del universo literario de Álvaro Mutis para estudiar las diferentes metamorfosis discursivas que en él experimentó Maqroll el Gaviero, su voz poética y narrativa más representativa. Los principales filtros de lectura que se empearán en el recorrido propuesto serán el modelo de heteronimia poética de Fernando Pessoa, la alternativa de los complementarios discursivos de Antonio Machado y la llamada “escritura oblicua” propuesta por Eugenio Montejo. Esta nueva aproximación a la obra mutisiana también se plantea como una invitación a revisitarla con motivo del centenario del nacimiento de su autor.

Palabras clave: Álvaro Mutis, Maqroll el Gaviero, heteronimia poética, literatura colombiana.

Abstract: This article offers a rereading of a segment of the literary universe of Álvaro Mutis to study the various discursive metamorphoses experienced by Maqroll el Gaviero (the Lookout), his most representative poetic and narrative voice. The main reading filters that will be used in the proposed itinerary will be Fernando Pessoa’s poetic heteronomy model, Antonio Machado’s complementary discursive alternative, and the so-called “oblique writing” proposed by Eugenio Montejo. This new approach to the Mutisian work is also presented as an invitation to revisit it on the centenary of the author’s birth.

Keywords: Álvaro Mutis, Maqroll el Gaviero (the Lookout), poetic heteronomy, Colombian literature.

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 14.08.2022
Aprobado: 24.11.2022
Publicado: 31.01.2023

Copyright: ©2023 *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 Gaviero [...] era una necesidad para mí. En el momento en que escribí esos poemas había una visión del mundo, despojada ya de toda ilusión humana que, atribuida a un hombre joven, resultaba extraña. Maqroll me fue de una inmensa utilidad, por eso él aparece desde el tercer poema que yo escribo, y que publico [...], sirviéndome para respaldar esa visión del mundo.

José Balza y José Ramón Medina, 1993.
 (“Maqroll y las batallas perdidas”)

La necesidad de otra voz

La respuesta citada en el epígrafe, que Álvaro Mutis (1923-2013) brindó en 1992 a sus colegas venezolanos José Balza y José Ramón Medina (1993) respecto al sobre el origen de Maqroll el Gaviero, la voz poética y posteriormente narrativa sobre la cual articuló a lo largo de más de medio siglo su universo literario, permite establecer cómo su inicial quehacer escritural se inscribió en la búsqueda de un espacio de enunciación que, aunque en principio implicara un distanciamiento frente a su yo autobiográfico, transmitiera de manera verosímil su precoz visión desesperanzada de la condición humana. Ante esa apuesta poética dos fueron las aproximaciones más comunes que los lectores-críticos del universo mutisiano establecieron para valorarla. Por una parte, estuvo aquella que insistió en escuchar el inicial canto del Gaviero y leer los posteriores escritos de Maqroll como un mero ejercicio de seudonimia literaria (Lejeune, 1994, p. 62), susceptible por ende de ser interpretado la mayoría de las veces en una clave autobiográfica, tal cual lo ejemplifica el estudio que Alberto Zalamea (1988) dedicó a la publicación de *La Nieve del Almirante*. En él se reivindica el filtro interpretativo de un inseparable dúo Maqroll-Mutis (pp. 28-29). Por otra parte, críticos como Hernández (1995) tomaron distancia ante este enfoque interpretativo y, sin soslayar la inevitable carga autobiográfica presente en toda creación literaria, apostaron por inscribir al conjunto de la obra mutisiana en el amplio y heterogéneo espectro de la heteronimia poética: “Porque Maqroll no es un epíteto de Álvaro Mutis, es una puerta batiente que aparece como un alto a la personalidad del autor que se disemina en otros para rebasar su finitud” (p. 72). Esa posibilidad de concebir que Gaviero sea “una voz otra”, con significativos niveles de autonomía discursiva, es la que se explorará en la presente relectura de *Summa de Maqroll el Gaviero* y las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. En un primer momento se establecerá el origen de la voz poética inicial asociada al agotado y desesperanzado marinero que empezará a deambular por los poemas que Mutis publicará a mediados del siglo xx. Luego se apreciará su consolidación como una particular voz heterónima en las siguientes décadas. Su posterior silencio y reaparición en la primera parte de los

años 80 será la tercera etapa del recorrido. Y, por último, se evidenciará su tránsito hacia los dominios de la novela o relato poético desde 1986 hasta 1995. Una sumatoria de metamorfosis discursivas que le permitieron a Maqroll el Gaviero convertirse en una de las voces más originales y significativas de la literatura en lengua española de la segunda mitad del siglo xx.

La irrupción del Gaviero

Aunque intuida su presencia en varios de los poemas publicados por Mutis a mediados del siglo xx, ya sea como observador y escucha de anónimas e inquietantes voces rurales (“La creciente” y “El miedo”) y urbanas (“«204»”) o asumiendo peculiares trabajos como el de celador de trasatlánticos (“Hastío de los peces”) o conductor de trenes (“El viaje”), será el poema titulado “Oración de Maqroll” el que constituya la irrupción oficial del Gaviero en el escenario de la poesía hispanoamericana. La primera versión de la “Oración” la incluyó Mutis en *La balanza* (1948), poemario que presentó seis poemas suyos, seis de Carlos Patiño Roselli, y uno escrito “a la limón” por los dos poetas. Los aludidos poemas de Mutis fueron retomados, junto a otros inéditos, en *Los elementos del desastre* (1953), primer poemario en solitario que publicó el escritor colombiano. En el caso de la “Oración”, esta presentó una ligera variación entre su primera y segunda versión: la omisión de una estrofa de la versión inicial, que, en sentido estricto, no afectaba el desarrollo del poema.

El poema se divide en dos apartados claramente diferenciados: una significativa nota introductoria en prosa y la oración de Maqroll. En esta última se pronuncia una voz poética que, de manera acorde con el modelo tradicional de una plegaria dirigida a un ser superior, suplica por una dádiva por parte del receptor del mensaje:

¡Oh Señor! Recibe las preces de este avizor suplicante y concédele la gracia de morir envuelto en el polvo de las ciudades, recostado en las graderías de una casa infame e iluminado por todas las estrellas del firmamento.

Recuerda Señor que tu siervo ha observado pacientemente las leyes de la manada. No olvides su rostro. Amén (Mutis, 2008, p. 44).

A partir de esta súplica, además de la condición de creyente en una deidad superior, es posible distinguir unas iniciales señas de identidad de la voz poética en cuestión: su índole de merodeador de los feudos de la muerte, de un otrora viajero que se encuentra de regreso de todo, de allí su capacidad para juzgar y cuestionar la obra del ahora invocado Señor, como ocurre en los primeros versículos de la oración (Mutis, 2008, pp. 43-44). También

es significativo su reconocerse uno más de la “manada”, integrante de un colectivo, pero al mismo tiempo reivindicar su peculiaridad de ser un “avizor”, una voz vigilante del devenir propio y ajeno.

Estos rasgos identitarios serán complementados y matizados en la aludida nota introductoria del poema: “No está aquí completa la oración de Maqroll el Gaviero. / Hemos reunido solo algunas de sus partes más sobresalientes, cuyo uso cotidiano recomendamos a nuestros amigos como antídoto eficaz contra la incredulidad y la dicha inmotivada” (Mutis, 2008, p. 43). El primer aspecto para destacar es la irrupción en la nota de una voz poética diferente a la de Maqroll, que se presenta como plural (“nosotros”), pero sobre todo como mediadora entre el discurso del Gaviero y los nuevos oyentes o lectores de la plegaria. Esta voz introductora no solo funge de editora del discurso maqrolliano (lo selecciona, lo clasifica y lo pone ahora al servicio de su peculiar intención comunicativa), sino que reconoce también el carácter de incompleto de cada uno de los discursos en juego (el propio del nosotros y el de Maqroll), pero al mismo tiempo deja entrever su carácter complementario. A lo anterior se suma que es justamente a esta voz plural a quien corresponde bautizar y referir un oficio a la voz poética en ciernes: “Maqroll el Gaviero”.

El particular nombre de la voz poética en cuestión correspondió al intento de su autor de lograr borrar de él cualquier referencia geográfico-cultural intrínseca, de manera que alcanzara un estatus de extraterritorialidad que le permitiera emprender el viaje más allá de los atavismos locales propios de las literaturas nacionales o regionales. Aunque pasado el tiempo el propio creador reconoció que esta fue una empresa fallida dado que, desde los primeros recorridos literarios de la nueva voz poética, sus lectores lo han relacionado con disímiles paisajes culturales que van desde el mundo árabe al escocés (García Aguilar, 1993, pp. 16-17), pasando por un amplio espectro mediterráneo (Lefort, 1996, pp. 149-150), o emparentándolo con determinados linajes literarios como el de Maldoror de Lautréamont (Guarducci, 2005, p. 158) o el de Marlow de Conrad (Zalamea, 1988, p. 32). En uno u otro caso, el logro alcanzado con el nombre en cuestión fue dotar a la naciente voz poética de una condición de meteco impenitente que le permitirá emprender el viaje cuantas veces lo considere necesario sin el pesado lastre de dejar atrás un supuesto espacio originario.

Asociado a lo anterior aparece el oficio que se atribuye a la voz poética: gaviero. La otrora labor que en los barcos de vela cumplía el joven marino destinado a ocupar

la gavia o canastilla ubicada en el extremo superior del palo mayor de la embarcación y desde la cual debía otear el horizonte para avisarle a los otros integrantes de la tripulación las posibles vicisitudes del recorrido a seguir. Además del origen literario que el propio Mutis reconoció al asociar el oficio de su voz poética al de personajes que en su día cautivaron su atención lectora, como lo fueron los jóvenes gavieros presentes en las obras de Melville y Conrad (Sheridan, 1981, p. 644), también es susceptible de relacionar al gaviero mutisiano con otros dos referentes literarios, paradigmas de la función del poeta moderno.

En primer lugar está el albatros baudelairiano, ese “señor de las nubes / que ríe del arquero y habita en la tormenta” (Baudelaire, 1993, pp. 90-91). Recuérdese cómo en el poema del escritor francés se recrea la tensión existente entre el poeta moderno, encarnado en la majestuosa ave, y la sociedad que habita, representada en la tripulación del barco que observa con envidia la añorada capacidad del ave de elevarse por encima del nivel del mar y otear el horizonte, convirtiéndose en un privilegiado ojo avizor. Una tensión que derivó en el lema de “épater le bourgeois” por parte del poeta moderno y cuya réplica de la denunciada sociedad fue el “épater le poète”. Justo el tipo de relación que desde su plegaria deja entrever el Gaviero al reivindicar su posición privilegiada de cara a la “manada” de la cual también se sabe parte.

En segundo lugar está el fantasma nerudiano del buque de carga, aquel que “Mira el mar [...] con su rostro sin ojos: / [...] y desciende de nuevo a la vida del buque / cayendo sobre el tiempo muerto y la madera / resbalando en las negras cocinas y cabinas” (Neruda, 1986, p. 67). La fantasmal conciencia crítica de las miserias cotidianas de la cual también hará gala Maqroll, tanto cuando evoque su juventud vivida al vértigo de la gavia o su madurez de “marinero en tierra” durante la que se hará evidente el anacronismo del oficio que se convirtió, para bien y para mal, en su principal seña de identidad.

Teniendo en cuenta las diferentes características en juego en la génesis de Maqroll el Gaviero, es posible asociar esta irrupción literaria a la tradición de la llamada heteronimia poética. Para su principal cultor, el escritor portugués Fernando Pessoa, la heteronimia responde a un intento de distanciamiento respecto a la voz poética original, siempre signada por una elevada carga autobiográfica. Para el pleno desarrollo del modelo heteronímico es necesario superar dos etapas. Una primera que consiste en la creación de una voz ortónima, que conservará el mismo tono de enunciación de la voz original pero que se distanciará de esta en lo que respecta a la visión de mundo que

proyectará mediante su discurso. La segunda etapa implicará un mayor distanciamiento frente a la voz original, la voz propiamente heterónima se diferenciará de esta tanto en la forma como en el contenido de su discurso, al punto que podrá reclamar una plena autonomía frente a la primera (Pessoa, 1987, pp. 65-66). En el caso de la inicial puesta en escena maqrolliana se entrevé la posibilidad de asumir a la voz de la nota introductora de la oración como una posible voz ortónima y a la del Gaviero como una heterónima frente a esa otra voz, la que según el modelo pessoano sería la original, que luego de una fugaz esperanza en los posibles del quehacer poético (“Programa para una poesía”) muy rápidamente se inclinaría por una radical concepción de dicho quehacer como “un trabajo perdido” en las siguientes artes poéticas incluidas en *Los elementos del desastre* (“Una palabra” y “Los trabajos perdidos”). En esta valoración inicial se debe tener en cuenta lo señalado por Vázquez Medel (1988) sobre la heteronimia poética: antes que valorarla en función de un resultado concreto, se debe apreciar como una práctica escritural susceptible de ir modificándose a medida que avanza en su ejercicio exploratorio respecto a nuevos y variados espacios de enunciación (p. 27).

Consolidación y variantes del proyecto heteronímico mutisiano

La publicación en 1959 de la *Reseña de los Hospitales de Ultramar* puso en evidencia la consolidación de la práctica heteronímica iniciada por Mutis años atrás. La breve nota introductoria a la “Oración de Maqroll” dio paso a un corto pero significativo prólogo en el que la llamada voz introductora, refugiada ahora en la tercera persona gramatical del singular, daba cuenta no solo del origen del conjunto de textos del nuevo poemario, sino que también asumía la potestad de reseñarlos de cara al lector:

Los siguientes fragmentos pertenecen a un ciclo de relatos y alusiones tejidos por Maqroll el Gaviero en la vejez de sus años, cuando el tema de la enfermedad y de la muerte rondaba sus días y ocupaba buena parte de sus noches, largas de insomnio y visitadas de recuerdos.

Con el nombre de Hospitales de Ultramar cubría el Gaviero una amplia teoría de males, angustias, días en blanco en espera de nada, vergüenzas de la carne, faltas de amistad, deudas nunca pagadas, semanas de hospital en tierras desconocidas cuando los efectos de largas navegaciones por aguas emponzoñadas y climas malignos, fiebres de la infancia, en fin, todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte, gastando sus fuerzas y bienes para llegar a la tumba y terminar encogido en la ojera de su propio desperdicio. Ésos eran para él sus Hospitales de Ultramar (Mutis, 2008, p. 115).

Como puede apreciarse, la inicial función editora de la voz introductora cada vez se amplía y complejiza más. De la inaugural transcripción de un fragmento de una plegaria escuchada se pasa ahora a una valoración que no solo brinda una precisa contextuali-

zación del lugar de enunciación del discurso maqrolliano, sino también una detallada y descarnada síntesis de la materia prima tratada en él. De hecho, al avanzar en la lectura de los aludidos “fragmentos” se hace evidente el mundo compartido por las dos voces, lo que le permitirá a la introductora adelantar ejercicios de écfrasis respecto a documentos compartidos por el Gaviero (“El mapa”), cederle de manera directa el espacio de la página en blanco para que entone nuevas diatribas afines con el tono de la inicial “Oración” (“Pregón de los hospitales”) y narre con el ritmo propio de la poesía en prosa ciertos periodos de las temporadas pasadas en los precarios centros de salud mencionados (“El hospital de la bahía”). Pero además, como consecuencia de esos espacios vitales compartidos entre las dos voces, la voz introductora asumirá el reto de narrar determinadas peripecias de Maqroll (“En el río”, “La cascada” o “El coche de segunda”, entre otras), haciendo evidente en estos casos una variante significativa de la práctica heteronímica: la de las voces complementarias que desarrolló en su día Antonio Machado.

A diferencia del modelo pessoano que en su punto extremo de desarrollo abogaba por una plena autonomía de la voz heterónima frente a las voces original y ortónima, el modelo de los complementarios o poetas apócrifos propuesto por el poeta andaluz planteaba la necesidad de evidenciar en el espacio del poema el vínculo existente entre las diferentes voces en juego, como bien lo refiere Lourenço (1997) en su estudio comparado de las dos variantes heteronímicas en cuestión: “los apócrifos [machadianos] no llegan [...] a romper el *cordón umbilical* que los liga al autor empírico, al contrario de lo que harán (ficticiamente) los heterónimos [pessoanos]” (p. 32). Esta dependencia o complementariedad también fue visible entre las voces apócrifas de Machado (2003), tal cual lo ejemplifica la significativa sujeción de Juan de Mairena hacia su maestro Abel Martín: “Si me preguntáis, decía mi maestro [...]” (p. 224), “Mi maestro tenía fama [...]” (p. 225), “El gran pecado —decía mi maestro Abel Martín [...]” (p. 229), “Sostenía mi maestro [...]” (p. 237) o “Es evidente, decía mi maestro —Mairena endosaba siempre a su maestro la responsabilidad de toda evidencia— que [...]” (p. 245). Un dispositivo de enunciación que, sin el matiz jerárquico discípulo-maestro, también se evidencia en la *Reseña de los Hospitales de Ultramar* entre la voz introductora y Maqroll: “Derivaba el Gaviero un cierto consuelo de [...]”, “‘Mis Plagas’, llamaba el Gaviero a las enfermedades [...]”, “Solía referirse el Gaviero a su Mapa de los Hospitales de Ultramar” (Mutis, 2008, p. 122, 137, 139), entre otros ejemplos. Este paralelo permite postular un nuevo filtro de lectura del proyecto concebido por

Mutis hasta entonces: el de una “heteronimia complementaria”. De manera acorde con el *Drama en gente* de Pessoa, es posible vislumbrar en él un diálogo entre voces ortónimas y heterónimas susceptible de ser clasificado en: una voz original, afín al universo vital del poeta; una voz heterónima, identificable con la de Maqroll el Gaviero, y una voz intermedia entre las dos señaladas, que cumple con la función de introducir, editar y contextualizar la del anacrónico marino. Pero, por otra parte, a pesar de la cercanía de la propuesta mutisiana con el modelo pessoano, las tres aludidas voces poéticas no alcanzaban una autonomía discursiva plena. De una u otra manera siempre dependen en mayor o menor grado de la mediación de las otras, de forma afín con el modelo de los complementarios de Machado.

Esta peculiar apuesta poética asumida por Mutis durante más de dos décadas alcanzó su plena madurez con la publicación de *Summa de Maqroll el Gaviero* en 1973. En ella se reunió los poemarios publicados hasta la fecha —*Los elementos del desastre*, *Reseña de los Hospitales de Ultramar* y *Los trabajos perdidos*— y se agregó un nuevo apartado compuesto por tres poemas agrupados bajo el extenso título de “Se hace un recuento de ciertas versiones memorables de Maqroll el Gaviero, de algunas de sus experiencias en varios de sus viajes y se catalogan algunos de sus objetos más familiares y antiguos” (Mutis, 2008, p. 147). Un apartado cuya autoría es susceptible de ser atribuida a la llamada voz introductora, según el análisis propuesto hasta el momento. Pero tal cual lo señaló en su momento Sucre (1985), más allá de valorarse como una mera compilación de textos, el libro en sí constituye la concreción de un proyecto que desde su título ponía en evidencia la relevancia de la voz y la visión de mundo del Gaviero sobre el conjunto del universo poético concebido por Mutis:

[Maqroll] es la *suma* de todos los otros: solo desde su perspectiva adquieren aquellos coherencia e intensidad. Es [...] la conciencia que les da sentido; la conciencia, por supuesto, del propio poeta, [...] —lo que no excluye que sea un verdadero personaje y no una alegoría—. [...] su presencia invisible —o su visible ausencia— tiene el signo de un poder apocalíptico: no tanto porque anuncie el fin o el comienzo de nada, sino porque lo que dice es siempre una revelación: es un *gaviero*, es decir, un avizor de horizontes (p. 324).

Ese ojo avizor enunciado desde la inicial “Oración”, con su posición privilegiada en ciertos momentos de gaviero frente al resto de la tripulación —o manada—, también es consciente de la necesidad que tiene de contar con esa red de mediaciones discursivas —encarnada en las otras voces en juego— para que sus plegarias y visiones trasciendan el reducido ámbito de su anacrónica gavia. Un recorrido poético que,

aunque el propio autor indicó que ya estaba concluido luego de la publicación de la *Summa* (Sheridan, 1981, pp. 648-649), depararía en la siguiente década nuevas variantes al peculiar dispositivo de enunciación heterónima concebido en los poemarios previos.

El retorno de Maqroll y la voz introductora

De los cuatro poemarios que Mutis publicó durante la década de los ochenta, en dos de ellos se puede seguir el rastro del retorno de Maqroll y su fiel voz introductora al escenario poético: *Caravansary* (1981) y *Los emisarios* (1984).

En principio los ocho poemas que componen *Caravansary* se pueden juzgar como una repetición de un material poético conocido y, en teoría, ya agotado. De hecho, el propio autor presentó al nuevo poemario como una prolongación de la *Reseña de los Hospitales de Ultramar* (Pacheco, 1988, p. 242). Pero a pesar de lo anterior, algunos de los nuevos poemas ofrecen significativas variaciones respecto a la práctica heteronímica desarrollada en la *Summa*.

La primera de dichas variaciones tiene como protagonista a la voz introductora en una nueva faceta de enunciación. En el último pasaje del extenso poema homónimo al título del poemario se presenta como amanuense de las variopintas voces que han estado a cargo de los apartados previos. Mientras que estas hacen uso de la prosa para transmitir su mensaje, la voz introductora acude al verso para manifestar su incertidumbre respecto a la identidad de aquellas y a la razón de su nueva mediación discursiva: “No sé, en verdad, quiénes son, / ni por qué acudieron a mí / para participar en el breve instante / de la página en blanco” (Mutis, 2008, p. 163). Tal puesta en escena permite relacionar de nuevo el proyecto poético de Mutis con el de Pessoa, en esta ocasión en lo que respecta a la condición de “médium” del poeta. Un médium al que los “espíritus” se le imponen y lo someten a sus designios, en lugar de ser invocados por aquel (Pessoa, 1997, pp. 157-158). Pero a diferencia del médium pessoano, que no se molesta con dicha alteración del orden discursivo, la voz introductora mutisiana duda de la veracidad del discurso de las otras voces —“Vanas gentes estas, / dadas, además, a la mentira” (Mutis, 2008, p. 163)— y además implora por su desaparición, de manera semejante a la de Maqroll en su ya lejana “Oración”: “Que los acoja, Señor, el olvido. / Que en él encuentren la paz, / el deshacerse de su breve materia, / el sosiego a sus almas impuras, / la quietud de sus cuitas impertinentes” (pp. 162-163). Por primera vez el lector de la hasta entonces publicada obra poética mutisiana asiste a un gesto

de rebelión por parte de la voz introductora, posible presagio de un agotamiento de su tradicional función enunciativa o el anhelo de alcanzar una plena autonomía frente a la de Maqroll.

Una primera señal del giro en la relación entre el tradicional dúo de voces se hace evidente el poema en prosa “La Nieve del Almirante”. En él, la voz introductora, ahora desde los posibles discursivos de un narrador en primera persona del plural, da cuenta de la temporada que Maqroll pasó en una vetusta tienda de carretera en lo alto de una anónima cordillera. En esta ocasión no transcribe un recuerdo de Maqroll, sino que funge como testigo directo del día a día del otrora gaviero:

Al tendero se le conocía como el Gaviero y se ignoraban por completo su origen y su pasado. La barba hirsuta y entrecana le cubría buena parte del rostro. Caminaba apoyado en una muleta improvisada con tallos de recio bambú. En la pierna derecha le supuraba continuamente una llaga fétida e irisada, de la que nunca hacía caso. [...] Era de pocas palabras, el hombre (Mutis, 2008, p. 167).

Esta descripción del Gaviero es llamativa porque, contrario a lo esperado, brilla por la ausencia de la familiaridad que el lector de la época suponía existía entre las dos voces. Ahora, la voz introductora se transforma en un narrador distante: de ser el oyente privilegiado de los testimonios del otro, pasa a describir con cierto tono neutral el deterioro físico de este. Y aunque conserva la potestad de transmitir al lector del poema ciertas reflexiones del ahora tendero, también reconoce que la inicial función editorial ha pasado a “manos anónimas”:

En los costrosos muros del pasillo [que conducía al patio trasero de la Nieve del Almirante] se hallaban escritas frases, observaciones y sentencias. Muchas de ellas eran recordadas y citadas en la región, sin que nadie descifrara, a ciencia cierta, su propósito ni su significado. Las había escrito el Gaviero y muchas de ellas estaban borradas por el paso de los clientes hacia el inesperado mingitorio. Algunas de las que persistieron con mayor terquedad en la memoria de la gente, son las que aquí se transcriben (Mutis, 2008, p. 168).

Más de treinta años después de la publicación de la “Oración”, por primera vez se hace mención directa de un “escrito” de Maqroll. Un giro que además dejaba entrever un posible reclamo de autonomía discursiva por parte de este, al que se sumaba también una cada vez mayor inclinación de su discurso por el tomo narrativo, dejando atrás el otrora carácter provocador de sus plegarias y diatribas.

Ese nuevo deseo de narrar por parte de Maqroll se hizo evidente en “Cocora”. En él, a diferencia de anteriores relatos en los que había sido el emisor directo, no recrea un periodo pasado de su existencia, sino su presente como guardián de una mina aban-

donada. A ello suma dos rasgos inéditos en su tradicional ejercicio discursivo: dejar testimonio de cara al futuro de la vivencia en cuestión (Mutis, 2008, p. 174) y vislumbrar un mañana que le permita superar el trauma de los días de encierro en la mina (p. 177). Paradójicamente los nuevos escenarios de enunciación de la voz introductora y Maqroll contemplados en los poemas previos se desdibujarán en el texto con el que finalizará *Caravansary*. “En los esteros”, un narrador omnisciente dará cuenta de manera precisa del final de los días de Maqroll el Gaviero, en compañía de una mujer anónima, cuando intentaba retornar nuevamente a su siempre añorado refugio marítimo a bordo de un vetusto planchón: “El Gaviero yacía encogido al pie del timón, el cuerpo enjuto, reseco como un montón de raíces castigadas por el sol. Sus ojos, muy abiertos, quedaron fijos en esa nada, inmediata y anónima, en donde hallan los muertos el sosiego que les fuera negado durante su enraciación cuando vivos” (p. 187).

Esta versión de la muerte de Maqroll fue incluida años después, junto a otras de menor credibilidad para el narrador, en la novela *Un bel morir* (1989); la noticia de un fallecimiento que en ningún momento significó la desaparición del Gaviero como una de las principales voces poética y luego narrativa sobre la cual Mutis siguió construyendo su universo literario.

Tan solo tres años después de la publicación de *Caravansary*, Maqroll reapareció en *Los emisarios*, poemario que constituyó “una sorprendente vuelta de tuerca” en el universo poético mutisiano, dada una significativa variación de la relación entre el creador y sus criaturas poéticas (Sheridan, 1988, p. 107). Tres fueron los poemas en que se evidenció dicho cambio: “El cañón de Aracuriare”, “La visita del Gaviero” y “Una calle de Córdoba”.

Aunque el primero de ellos replicó una vez más el mecanismo de enunciación en el que la voz introductora revela al lector una vivencia de Maqroll, en esta oportunidad sí se hizo alusión a un claro soporte documental para hacerlo: “algunas notas halladas en el armario del cuarto de un hotel de miseria, en donde [el Gaviero] pasó los últimos días antes de viajar a los esteros y perecer allí como ya se dijo en otra ocasión” (Mutis, 2008, p. 230). Este nuevo escenario de enunciación implicó un cambio significativo de la función ejercida hasta entonces por la propia voz introductora: su anterior campo de acción de prologar y editar las palabras del Gaviero se amplió al ser ahora la encargada de recrear la metamorfosis de Maqroll en el Cañón de Aracuriare, asumiendo el inevitable riesgo de la mayor o menor fidelidad de su relato frente a las fuentes que nutrían su escritura. En cuanto a

la metamorfosis del Gaviero, esta consistió en un doble desdoblamiento. En un primer momento, fiel a sus largas temporadas de introspección, Maqroll se desdobló en el juez de las diversas y, por lo general, traumáticas experiencias pasadas del Gaviero (p. 228). Pero en esta ocasión el balance existencial adquirió un carácter catártico al suscitarse un segundo desdoblamiento en el que el tercer Maqroll en cuestión logró tomar distancia tanto del otrora gaviero como del sempiterno juez de este:

Tuvo la certeza de que ese, que nunca había tomado parte en ninguno de los episodios de su vida, era el que de cierto conocía toda la verdad, todos los senderos, todos los motivos que tejían su destino ahora presente con su desnuda evidencia que, por lo demás, en ese mismo instante supo entender inútil y digna de ser desechada de inmediato (p. 229).

La aparición de este tercer Maqroll constituyó el punto de partida de una nueva existencia para el hasta entonces heterónimo poético mutisiano. Este ya no estaba condicionado por la común dualidad de ser “juez y parte”, sino por la mera condición de “ser”, sin adjetivos ni oficios previamente endilgados. Por esto, aunque en futuras publicaciones de Mutis y de los estudiosos de su obra se siguió aludiendo a la voz poética en tránsito de convertirse en personaje narrativo como “Maqroll el Gaviero”, se puede afirmar que, durante el ejercicio de introspección referido murió el Gaviero, aquel ojo avizor que alertaba al resto de la manada o de la tripulación sobre los obstáculos a enfrentar, y regresó al río liberador un Maqroll a secas, sin oficio alguno preestablecido, ávido de ser fiel a la tranquilidad alcanzada en su epifánica tarea introspectiva.

Este nuevo heterónimo se hará evidente en “La visita del Gaviero”, pese a la insistencia del título del poema en seguir asociándolo a su oficio pretérito. El nuevo encuentro entre Maqroll y la voz introductora tendrá lugar en medio de un paisaje típico de la denominada “tierra caliente” de la zona cafetera colombiana. A diferencia del distanciamiento evidenciado entre los dos interlocutores en “La Nieve del Almirante”, en esta ocasión se percibe una familiaridad afín al pasado compartido entre ellos, que justamente le permitirá al anfitrión tomar nota de la significativa metamorfosis de Maqroll. Una metamorfosis que, más allá de ser solo física a consecuencia del inexorable paso del tiempo, se aprecia sobre todo en el tono de su discurso y en su nuevo horizonte de expectativas (Mutis, 2008, p. 204). Porque a pesar de evocar momentos desconocidos y significativos de su pasado, que también dejará consignados en varias cuartillas que dará como legado a su interlocutor, dicha interpelación a los senderos ya recorridos tendrá una clara intención catártica, dado que, como sujeto cada vez con menos ataduras, busca

que su destino esté regido por aquello que consignó en una de sus “sabias sentencias de almanaque”: “Vivir sin recordar sería, tal vez, el secreto de los dioses” (p. 208). El otrora marino no solo había descendido de la gavia, sino que además se había liberado de la pesada labor de memorialista de sus avatares. Esta labor le correspondió cumplirla en un futuro cercano a la voz introductora cuando fue la encargada de, precisamente, “editar” las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*.

Pero previo a asumir esa descomunal carga, la voz introductora, cada vez más próxima a la voz autobiográfica de Mutis, también experimentó una significativa epifanía en “Una calle de Córdoba” cuando, realizado un balance de sus filias literarias y una sentida reseña de sus amistades y de su entorno familiar más íntimo, tuvo la certeza de “que en esta calle [...] estaba el lugar, el único e insustituible lugar en donde todo se cumpliría para mí con esta plenitud vencedora de la muerte y sus astucias, del olvido y del turbio comercio de los hombres” (Mutis, 2008, p. 215). Será el hallazgo de “un lugar sobre la tierra” el que le permitirá continuar su función de complementario de Maqroll, pero con un mayor margen de libertad en su labor escritural, al igual que los ya referidos apócrifos machadianos.

Además de constituir una significativa “vuelta de tuerca” de la poética heteronímica mutisiana, *Los emisarios* se erige como un complejo laboratorio de la denominada práctica de la “escritura oblicua” que ejemplificó en sus “colígrafos” y que teorizó el poeta venezolano Eugenio Montejo (1974), otro de los relevantes cofrades de la heteronimia trasatlántica. Según este, el punto de partida para dicha práctica escritural se encuentra en la contraposición de dos espejos que tendrían la virtud de desplazarse tanto vertical como horizontalmente, siguiendo el modelo de cambio de perspectivas propuesto por el cubismo, lo que permitiría a la voz que se ubicara en medio de ellos un registro oblicuo de su discurso, susceptible de ser percibido por los oyentes-lectores desde múltiples y variables perspectivas (pp. 130-131). Una práctica discursiva experimental que no se agotó en los poemarios de Mutis, sino que se mantuvo vigente en las novelas y los relatos que publicó entre 1986 y 1995, y que les permitió a las metamorfoseadas voces introductora y de Maqroll resignificar su relación de heterónimos complementarios.

Las metamorfosis narrativas

Bajo el título de *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, en 1997 se recogieron en un solo volumen las siguientes novelas y colecciones de relatos: *La Nieve del Al-*

mirante (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *Un bel morir* (1989), *La última escala del Tramp Steamer* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991) y *Tríptico de mar y tierra* (1993). A pesar de sus diferencias respecto a la enunciación de los discursos en juego, que a continuación se matizarán, todos estuvieron signados en mayor o menor escala por los principios que Ricardo Gullón (1984) estableció para la denominada novela lírica:

La cordillera central del sistema [...] va ligada al predominio de la sensación, la constituyen los momentos de visión, de intensificación del ser en que este trasciende sus fronteras, sus habituales limitaciones, y es capaz de sentir más y de sentir de otra manera. Momentos, visión, percepción y sensación, son los puntos elevados de la cordillera y, transpuestos a la palabra, declaran su complementariedad (p. 44).

Esta posibilidad de una intrincada conjunción entre la forma y el contenido casó de manera idónea con la práctica heteronímica desarrollada por Mutis previamente, lo que permitió una transición natural entre las posibilidades discursivas de Maqroll y la voz introductora, inicialmente asumidas como voces poéticas, y convertidas ahora en narradoras y personajes del nuevo conjunto de publicaciones.

En *La Nieve del Almirante*, *Ilona llega con la lluvia* y *Un bel morir* pueden apreciarse puestas en escena discursivas ya utilizadas en los poemarios previos, pero ahora con nuevos matices que las enriquecen. En el caso de *La Nieve del Almirante* encontramos a la voz introductora una vez más como editora de un manuscrito de Maqroll, pero cuyo hallazgo en el interior de un libro de historia comprado en una librería de viejo ubicada en el Barrio Gótico de Barcelona revela al lector sus filias y fobias históricas, que por momentos coincidirán con las del Gaviero (Mutis, 2019, pp. 13-14). Si antes se había especializado como prologuista de ciertos discursos maqrollianos, ahora agregará significativos epílogos que iniciarán un enriquecedor ejercicio de intratextualidad al agrupar en el cierre de la novela significativos poemas en prosa publicados previamente, agrupados bajo el título general de “Otras noticias sobre Maqroll el Gaviero” (pp. 77-92). En *Ilona llega con la lluvia*, antes de cederle la palabra a Maqroll, acudirá a la manida nota al lector en la que, más allá de dar cuenta una vez más de su privilegiada condición de oyente de los relatos del Gaviero, incluirá al destinatario de esta en el selecto grupo de amigos del anacrónico marino (pp. 101-102). La nueva condición de epiloguista también reaparecerá en *Un bel morir*, pero sin limitarse a compilar una serie de textos ya conocidos, sino a valorar la veracidad de las distintas versiones del fallecimiento del Gaviero, ya en circulación desde los años de la *Summa* (Mutis, 2008, pp. 272-275). En cuanto a las

nuevas alternativas discursivas de Maqroll, la más significativa será la toma de conciencia respecto a su quehacer escritural que plasmará en el diario de su viaje por el mirífico río Xurandó, el ya mencionado manuscrito hallado por la voz introductora, y que constituirá el principal cuerpo textual de *La Nieve del Almirante*. Sus motivos para acudir al registro escrito oscilarán entre la posibilidad de evocar viejos conocidos como Abdul Bashur (Mutis, 2019, p. 60) o Flor Estévez, la fallida destinataria de una carta incluida en el diario (pp. 42, 56, 67-69) o asumir la escritura como un escenario catártico frente a los retos de su nuevo desplazamiento río arriba (p. 63); en uno u otro caso, con la sensación de que a través de su escritura puede experimentar nuevamente los epifánicos desdoblamientos vividos en “El cañón de Aracuriare” (pp. 45-46).

Al igual que *Los emisarios* representó una significativa “vuelta de tuerca” en el caso de la producción poética de Mutis, *La última escala del Tramp Steamer* constituyó otro giro en el marco de su segundo ciclo narrativo. En esta novela corta, en la que Maqroll es mencionado de manera fugaz, todo el protagonismo discursivo recae en la voz introductora. Por una parte, como había ocurrido en “En una calle de Córdoba” y otros poemas, se corrobora su proximidad a la voz autobiográfica de Mutis. El relato recrea diferentes viajes de la voz introductora como empleada de una compañía petrolera, susceptibles de equiparse a los realizados por el autor en sus años de empleado de la Esso (Mutis, 2019, pp. 283-284). Por otra parte, constituye también un “arte narrativa” que revela la capacidad de la voz introductora de transformar el relato oral de un tercero en un recuento escrito, como ha hecho en múltiples ocasiones con los del Gaviero (p. 283). A la que además añade una inédita conciencia respecto al anacronismo de sus relatos una vez son publicados al no ajustarse a los gustos y criterios de la crítica literaria imperante en la época (p. 283).

Como consecuencia de esta “vuelta de tuerca” narrativa y de la conciencia narrativa adquirida por Maqroll y la voz introductora, el contrapunto de espejos de la escritura oblicua montejana se exacerbará en los otros tres volúmenes de las *Empresas y tribulaciones*. Más allá de las historias recreadas en cada uno de ellos, se convertirá en norma del proyecto narrativo, tal cual se hizo evidente en “La visita del Gaviero”, la posibilidad de ver coincidir en diversos espacios de enunciación a las dos voces en cuestión. Algunos de los encuentros más significativos quedarán consignados en la novela *Amirbar* y el relato “Jamil”, incluido en *El tríptico de mar y tierra*. El primero será cuando Maqroll se recupere de una fallida explotación de minas en la cordillera andina

en la casa del hermano del narrador, en Los Ángeles (Mutis, 2019, p. 343); y el segundo cuando coincida con este y su esposa en Pollensa para compartirles el cambio que tuvo su vida al hacerse cargo durante una temporada del pequeño hijo de su entrañable amigo Abdul Bashur (pp. 596 y ss.). En los dos casos, los nuevos contertulios responderán a las identidades del hermano y la esposa del escritor de carne y hueso. También será llamativa la relación entre Maqroll y el pintor Alejandro Obregón que se evidenciará desde la publicación de *Amirbar*, al punto de que en “Razón verídica de los encuentros y complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón” (*Tríptico de mar y tierra*), el segundo brindará una nueva versión de la muerte del primero, ahora acaecida en la Ciénaga de Cartagena, que será “corroborada” en el pacto ficcional del relato por un cronista llamado Gabriel García Márquez (pp. 584-585).

Los giros hasta aquí referidos del inicial proyecto heteronímico, ahora inscritos en las opciones discursivas de la novela lírica o poética, evidencian la inevitable metamorfosis que el héroe del relato tradicional sufre al adentrarse en estos nuevos espacios de enunciación. Siguiendo a Todorov (1987), el énfasis ya no estará en una verosímil reproducción de los acontecimientos recreados, sino en la variopinta amalgama de sensaciones, visiones y sentimientos que estos susciten en los ahora narradores (p. 125). Valoración que se ajusta de manera diáfana a las *Empresas y tribulaciones*, que como se probó previamente, aunque utilizan como pretexto narrativo los acontecimientos cobijados en la primera parte del título (“empresas”), su énfasis está en el complejo universo sugerido en su segunda parte (“tribulaciones”).

Porque más allá de tener a Maqroll remontando un río amazónico en busca de unos misteriosos aserraderos, regentando un burdel en Panamá, transportando un cargamento ilegal de armas a la cima de una cordillera, intentando vencer los misterios de los socavones de una hechizada mina, reviviendo los inusuales periplos vividos con Abdul Bashur o Ilona Grabowska (otros enigmáticos desdoblamientos de su ser), o siendo consciente de la imposibilidad de recuperar su infancia perdida de la mano del pequeño Jamil, lo que prevalecerá en la memoria de sus lectores será su desesperanzado balance de la condición humana, su incertidumbre acerca de los límites de la palabra poética y narrativa para dar cuenta de esta, su infatigable búsqueda de esos contados semejantes que lo aceptarán tal cual es, sin emitir juicio alguno sobre sus actos, y su peculiar e irreplicable relación con ese otro que lo fabuló para que su temprana visión del mundo fuera creíble.

Hasta aquí este nuevo recorrido por las distintas variaciones de parte de algunos de los lugares de enunciación más significativos del universo literario mutisiano. Pero, para tener una visión más completa y matizada de este, falta visitar otras de sus vertientes más representativas, como lo son su insistente y provocador diálogo con periodos y personajes polémicos del devenir histórico de la cultura occidental; la resignificación del imaginario del paisaje cultural asociado a la denominada “tierra caliente” colombiana; el constante ejercicio de intertextualidad con un variopinto espectro de la literatura europea, estadounidense y latinoamericana, principalmente de los siglos XIX y XX; el modelo de la llamada desesperanza, que plantea como filtro de lectura del mundo, con significativos vasos comunicantes con las propuestas de escritores como Rilke, Drieu la Rochelle, Malraux y Pessoa, entre otros; y los ejercicios de experimentación formal visibles en su primer ciclo narrativo que van desde el relato autobiográfico hasta el uso de técnicas propias de la nueva narrativa histórica, entre otras. Sea esta, además del artículo antes desarrollado, una invitación al reencuentro con esta amplia y diversa obra literaria en el año en que se cumple el centenario del nacimiento de su creador.

Referencias bibliográficas

- Balza, J. y Medina, J.R. (1993). Maqroll y las batallas perdidas. En S. Mutis Durán (Ed.). *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1988-1990* (pp. 68-79). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Baudelaire, C. (1993). *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.
- García Aguilar, E. (1993). *Celebraciones y otros fantasmas: una biografía intelectual de Álvaro Mutis*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Guarducci, G. (2005). Las raíces de Maqroll. *Cuadernos Literarios* 4, pp. 151-164.
- Gullón, R. (1984). *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
- Hernández, C. (1995). *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Lefort, M. (1996). Maqroll el Gaviero: nom-image, sésame de l'œuvre d'Álvaro Mutis. *Moenia. Revista Lucense de Lingüística & Literatura* 2 (separata), pp. 145-193.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Lourenço, A. A. (1997). *Identidad y alteridad en Fernando Pessoa y Antonio Machado (Álvaro de Campos y Juan de Mairena)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Machado, A. (2003). *Juan de Mairena I*. Madrid: Cátedra.
- Montejo, E. (1974). *La ventana oblicua*. Caracas: Editorial Arte.

- Mutis, A. (2008). *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida [1947-2003]*. Bogotá: Alfaguara.
- Mutis, A. (2019). *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Barcelona: Editorial RM.
- Neruda, P. (1986). *Residencia en la tierra*. Barcelona: Bruguera.
- Pacheco, C. (1988). Se escribe para exorcizar a los demonios. En S. Mutis Durán (Ed.). *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1981-1988* (pp. 241-249). Cali: Proartes-Gobernación del Valle/Revista Literaria Gradiva.
- Pessoa, F. (1987). *Sobre arte y literatura*. Madrid: Alianza.
- Pessoa, F. (1997). Carta a Adolfo Casais Monteiro. En A. Tabucchi (Ed.). *Un baúl lleno de gente. (Escritos sobre Pessoa)* (pp. 173-190). Madrid: Huerga y Fierro editores.
- Sheridan, G. (1981). La vida, la vida verdaderamente vivida... En Á. Mutis. *Poesía y prosa* (pp. 616-651). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Sheridan, G. (1988). *Los Emisarios* de Álvaro Mutis. En S. Mutis Durán (Ed.). *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1981-1988* (pp. 103-112). Cali: Proartes/Gobernación del Valle/Revista Literaria Gradiva.
- Sucre, G. (1985). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, T. (1987). *La notion de littérature et autres essais*. París: Éditions du Seuil.
- Vázquez Medel, M. A. (1988). *Fernando Pessoa: identidad y diferencia*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- Zalamea, A. (1988). *La Nieve del Almirante*, el diario de Maqroll y Álvaro Mutis. En S. Mutis Durán (Ed.). *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1981-1988* (pp. 27-34). Cali: Proartes-Gobernación del Valle/Revista Literaria Gradiva.

UN LUGAR PARA LA CIENCIA EN LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL COLOMBIANA: UN CORPUS MÍNIMO PARA SU ESTUDIO*

A PLACE FOR SCIENCE IN COLOMBIAN CHILDREN'S LITERATURE: A MINIMUM CORPUS FOR ITS STUDY

Jorge Manuel Escobar Ortiz¹

* El Instituto Tecnológico Metropolitano financió la investigación que soporta este artículo mediante la descarga de horas en el plan de trabajo del autor.

Cómo citar este artículo: Escobar Ortiz, J. M. (2023). Un lugar para la ciencia en la literatura infantil y juvenil colombiana: un corpus mínimo para su estudio. *Estudios de Literatura Colombiana* 52, pp. 141-159. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.350573>

 jorgeescobar@itm.edu.co
Instituto Tecnológico Metropolitano,
Colombia.

Resumen: Los estudios sobre la literatura infantil y juvenil (LIJ) colombiana no incluyen la ciencia entre sus temas dominantes. Este silencio resulta enigmático: ¿se debe a que efectivamente la ciencia está ausente? Para responder la pregunta, este artículo empieza por destacar el lugar de la ciencia en la LIJ en general y luego propone un corpus de obras colombianas suficientemente amplio para concluir que la ciencia es un tema dominante de la LIJ colombiana. El silencio parece responder a una falta de interés académico y no a una ausencia real en el conjunto de las obras.

Palabras clave: Literatura infantil y juvenil, ciencia, tecnología, divulgación científica, acervo cultural.

Abstract: The studies on Colombian children's literature do not include science as one of its dominant themes. This silence becomes enigmatic: is it due to science actually being absent? To answer the question, this article starts by highlighting science's place in children's literature in general and then proposes a corpus of Colombian works. The corpus is sufficiently ample to conclude that science is a dominant theme in Colombian children's literature. The silence seems to respond to a lack of academic interest, rather than a real absence in the group of works.

Keywords: Children's literature, science, technology, science popularization, cultural heritage.

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 25.07.2022

Aprobado: 14.11.2022

Publicado: 31.01.2023

Copyright: ©2023 *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](#)



Introducción

A finales de los años noventa, Beatriz Helena Robledo (1998), una de sus mayores estudiosas en el país, presentaba una mirada bastante pesimista sobre la literatura infantil y juvenil (LIJ) colombiana:

[...] la literatura infantil colombiana no es, ni ha sido nunca, una expresión cultural fuerte. Es decir, en ningún momento de su panorama histórico podríamos ubicar un movimiento, una escuela o una manifestación que nos permita hablar de un conjunto de obras consolidado. Tampoco ha habido una conciencia social generalizada que reconozca su importancia. Su historia se ha ido tejiendo lentamente en un devenir de súbitos estertores y largos periodos de silencio y olvido (p. 45).

La valoración que hace la misma autora de la última década muestra que la mirada ha cambiado radicalmente:

Abordar la producción de la literatura para niños y jóvenes en nuestro país durante diez años (2011-2020) exige una mirada que va más allá de las obras mismas. Un corpus literario de toda una década está necesariamente imbricado en el contexto social y cultural en el que circulan las obras. Autores, editores, mediadores, librerías, estímulos, lectores, escuelas, bibliotecas, políticas públicas, son todos actores que influyen de una u otra manera en las tendencias y en la calidad de esta producción (Robledo, 2021, p. 5).

La comparación de ambas citas sugiere un renovado impacto de la LIJ en Colombia, que ha dependido del fortalecimiento de un tejido institucional y editorial amplio más allá de la identificación de los autores con movimientos, escuelas u otras manifestaciones literarias. Además, se ha convertido en un campo de estudio fructífero y atractivo para críticos, teóricos, promotores de lectura y otros investigadores. Se han elaborado panoramas históricos generales desde el siglo XIX hasta la primera década del siglo XXI y balances bibliográficos de períodos y años particulares. También se ha indagado por el concepto de LIJ y los problemas de su inclusión en el canon de la literatura colombiana y se ha profundizado en su presencia, más allá de Rafael Pombo, en publicaciones periódicas del siglo XIX e inicios del XX.

Los estudios contemporáneos abordan así una gran variedad de temas, que Borja Orozco y Alonso Galeano (2018) resumen de la siguiente manera:

[...] los temas de la LIJ colombiana dominantes, asociados con cierto tipo de valores relativos a los niños o jóvenes en formación son el amor, la amistad, el cuidado de los recursos naturales, la solidaridad, el respeto, la aceptación de sí mismos, la imaginación y la confianza en sí mismos. Otros temas y valores evidenciados son la fraternidad, el temor, la felicidad, el olvido, la comprensión del mundo, la valentía, la persistencia, la sabiduría, la diferencia, la fortaleza y la soledad; al lado de valores poco comunes o poco frecuentes como el honor, los celos, la paciencia y la corrupción (p. 54).

Este listado concuerda con aquellos temas que aparecen en los recuentos y las periodizaciones de otras fuentes, bajo denominaciones como “los territorios” (Robledo, 2015)

o los “campos semánticos” (Robledo, 2021) de la LIJ en Colombia, entre otros conceptos semejantes. Y ni en esas fuentes ni en ese listado se incluye la ciencia como tema. ¿Sucede porque efectivamente la ciencia ha estado ausente? Dado su impacto en la configuración del mundo moderno y contemporáneo, en aspectos cognitivos, estéticos, políticos, económicos, ambientales, armamentistas y subjetivos, por mencionar algunos, resulta dudoso que no haya rastros de la ciencia en la historia, los temas y los problemas de la LIJ colombiana. Más aún si se tiene en cuenta que una narrativa frecuentemente aceptada sobre la historia de esta literatura conecta su origen con las obras de ciencia para niños. Debbie Bark recuerda que dicho origen se asocia con los libros de Tom Telescope, una serie publicada por John Newbery en la segunda mitad del siglo XVIII en Londres y con múltiples ediciones durante el siguiente siglo, donde el joven Tom explica a sus amigos el funcionamiento de los fenómenos naturales con base en los principios del sistema newtoniano. Bark (2017) sostiene que “aquello particularmente interesante de esta narrativa de la historia de la literatura infantil y juvenil es que desde su concepción está intrínsecamente conectada con la ciencia para niños” (p. 187, traducción propia).

Es, pues, razonable asumir que el silencio sobre la ciencia en la LIJ colombiana puede responder más a una falta de afinidad o inclinación entre los estudiosos que a una ausencia real en el conjunto de las obras. Este mutismo, hasta donde puede constatarse, es característico del español. Existen pocos estudios respecto a la LIJ de temas científicos en esta lengua, con excepciones recientes, aún preliminares, como los trabajos de Gabriela Baby (2019) para la divulgación científica y Laura Codaro (2022) para la pandemia del coronavirus. En otros idiomas occidentales, aunque el campo aún es joven, el lugar de la ciencia en la LIJ se ha explorado un poco más. Ejemplos representativos son los libros de Laurence Talairach-Vielmas (2011) para Gran Bretaña y Francia, de Elisa Marazzi (2016) para Italia, y los artículos de Grazielle Aparecida Moraes Scalfi y André Micaldas Corrêa (2014), Isabel Zilhão (2014) y Sheila Alves Almeida (2020) para Brasil y Portugal. Un propósito de este trabajo es alentar el interés sobre este tema en Colombia y el idioma español.

Un lugar para la ciencia

La LIJ es una forma de producción literaria cuyos lectores primarios son niños y jóvenes. Sin embargo, una definición más precisa es difícil de alcanzar, dada la historicidad del concepto mismo de niño y joven. Sepúlveda Montenegro (2021) afirma que “si la

infancia es un concepto socialmente dependiente, su literatura tendrá características que se adapten a lo que la sociedad entienda por niño” (p. 52). Y Robledo (2012) asegura que las obras de LIJ “nos darán cuenta de las transformaciones del concepto de infancia representado en la literatura infantil colombiana” (p. xi). Se abren, así, posibilidades de incluir o excluir obras y autores en distintos contextos y por diferentes razones. Obras que se consideran escritas para un público adulto en un momento pueden convertirse en obras de LIJ en otro, y viceversa. El punto central es que existe una doble dependencia para la LIJ: su definición depende del concepto que se tenga de niño y joven, y este a su vez del contexto cultural en que se encuentra inmerso.

Por lo anterior, más que en la definición, resulta conveniente concentrarse en la función social que se le atribuye. La definición puede cambiar en el tiempo debido a la historicidad del concepto de niño y joven, pero la función parece mucho más estable al comparar épocas y lugares. Teresa Colomer (2010) resume dicha función al inicio de su libro *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*: “entendemos este tipo de literatura como la iniciación de las nuevas generaciones al diálogo cultural establecido en cualquier sociedad a través de la comunicación literaria” (p. 9). Y en el primer capítulo, titulado “Funciones de la literatura infantil y juvenil”, da un tratamiento conceptual e histórico más detallado según el siguiente planteamiento general:

Aquí se sostiene que la literatura para niños y jóvenes debe ser, y verse, como literatura, y que las principales funciones de estos textos pueden resumirse en tres:

1. Iniciar el acceso al imaginario compartido por una sociedad determinada.
2. Desarrollar el dominio del lenguaje a través de las formas narrativas, poéticas y dramáticas del discurso literario.
3. Ofrecer una representación articulada del mundo que sirve como instrumento de socialización de las nuevas generaciones (p. 15).

La LIJ puede verse como una estrategia de aculturización no para pueblos que, voluntaria o involuntariamente, ingresan a una sociedad ajena, sino para aquel sector de la población que una sociedad concibe como sus niños y sus jóvenes. Por medio de ella se despliegan ante sus lectores los imaginarios compartidos, las formas de expresión y las descripciones de la realidad que les sirven como puntos de encuentro y referencias comunes para la adquisición de su cultura en la sociedad a que pertenecen. Para ello, puede apelar a mecanismos didácticos, pedagógicos, moralizantes, estéticos o de cualquier otro tipo. Clarice Fortkamp Caldin (2003) asegura, por ejemplo, que “la literatura infantil y juvenil tiene una función formadora: presenta modelos de comportamiento que facilitan la integración del niño en la sociedad” (p. 50, traduc-

ción propia). Pero su función central es contribuir a conservar y difundir el acervo cultural de una sociedad: “la literatura para niños tiene una estrecha relación con la necesidad de transmitir la herencia cultural, social y económica de la sociedad en la que se inscribe” (Sepúlveda Montenegro, 2021, p. 52).

No sorprende, por tanto, que un tema habitual de la LIJ desde sus orígenes en la modernidad sea la ciencia, como se explicó antes con los libros de John Newbery y su personaje de Tom Telescope. Resulta poco verosímil minimizar el impacto de la ciencia y, junto a ella, la tecnología en el mundo moderno y contemporáneo. Transformaciones bien conocidas en el transporte, las comunicaciones, el diseño del Estado, la guerra, las relaciones humanas, la salud, la sexualidad, la agricultura, las artes, la concepción del ser humano y su lugar en el Universo, entre muchas otras, derivan del conocimiento científico y tecnológico. Los impactos han sido positivos y también negativos, al punto de que eventos del siglo xx como las dos Guerras Mundiales, las tensiones atómicas de la Guerra Fría, los desastres ambientales o la automatización de la vida por medio de los algoritmos han llevado a dudar de lo que Benoît Godin (2009) describe como “un presupuesto central” de las principales narrativas de política científica del último siglo: “la ciencia, la tecnología y la innovación son buenas para ti y para la sociedad” (p. 14, traducción propia).

La duda respecto a este presupuesto, que postula el carácter intrínsecamente benéfico de la ciencia y la tecnología, implica que estas dejan de contemplarse exclusivamente como fuentes de bienestar y empiezan a asociarse con riesgos que ponen en peligro la existencia misma del planeta. Al presentarse tal duda, los Gobiernos han recurrido a estrategias que permitan una participación informada de los ciudadanos en la toma de decisiones sobre ciencia y tecnología, de modo que no peligre su respaldo. Y aquí entra la divulgación científica como la mejor opción para lograrlo: “esta permitiría formar ciudadanos con la competencia suficiente para participar de una manera idónea en tales controversias y tomar así decisiones bien fundadas sobre distintos aspectos asociados con ellas” (Escobar Ortiz, 2019, p. 23).

El vínculo de la LIJ con la ciencia, en tiempos de Tom Telescope y en la actualidad, se explica como un tipo de acción de divulgación científica enfocada específicamente en niños y jóvenes. Con ello, aporta su función de conservar y transmitir aquella parte del acervo cultural, también constitutivo de estas sociedades, relacionado con la ciencia y la tecnología. La LIJ puede entenderse, según la afirmación de Bark (2017), como “un vehículo para la indagación y el debate científicos” (p. 197, traducción propia). Y lo hace

por su valoración de dos elementos fundamentales de ese acervo cultural: la historia de la ciencia y la circulación del conocimiento científico y tecnológico.

Niños y jóvenes pueden encontrar en la LIJ no solo hechos aceptados y fenómenos naturales, también las características generales de la ciencia como institución con una historia compleja. Esta literatura tiene la capacidad de exhibir los métodos de razonamiento e investigación empleados en la ciencia, sus sesgos, sus estereotipos y los lugares comunes empleados a favor y en contra, los alcances, los beneficios, los riesgos y las limitaciones de la empresa científica y tecnológica, ensayar miradas alternativas sobre todos estos aspectos, además de dar familiaridad con sus personajes, comunidades y redes, sus instrumentos, sus lugares de producción y otros componentes de su cultura material. James A. Secord (1985) lo esbozó hace ya varias décadas, en una de las primeras aproximaciones a la LIJ desde la historia de la ciencia:

[...] los libros de literatura infantil y juvenil merecen un lugar importante en la historia de la ciencia. Interpretados cuidadosamente, proporcionan indicadores invaluable de los cambiantes valores sociales, religiosos y morales que lleva el conocimiento científico en diferentes circunstancias. Tal como ahora los historiadores rutinariamente usan los libros de texto para trazar los contornos del consenso contemporáneo en una comunidad científica, así los libros de literatura infantil y juvenil pueden emplearse a un nivel más general para retratar el rostro aceptable de la ciencia como lo ven grupos sociales mucho más amplios entre el público que compra libros (p. 128, traducción propia).

Este elemento del público que compra libros, al final de la cita, nos conduce al segundo punto enunciado antes. La circulación del conocimiento es fundamental para el funcionamiento de la ciencia y su consolidación como un factor determinante en la configuración del mundo moderno y contemporáneo. La circulación se da inicialmente entre pares, pero la posibilidad de que la ciencia obtenga respaldo social y adquiera nuevos individuos interesados en participar en su desarrollo depende de su capacidad de conectarse con los públicos que la rodean. Los procesos de divulgación científica buscan establecer esos hilos comunicantes entre la ciencia y la tecnología con el resto de la sociedad. En la medida en que funcionen, se puede garantizar un flujo constante de personas dispuestas a respaldar la importancia de la ciencia para la sociedad o incluso dedicarse a estudiarla y desempeñarse profesionalmente en alguno de sus campos. Tales procesos suelen apuntar a los niños y los jóvenes con el propósito de seducirlos para dedicarse al estudio de la ciencia y tomarla como una opción profesional viable en el futuro. Por eso, para recurrir de nuevo a Bark (2017), “al apelar tanto al niño como al adulto que compra y frecuentemente lee el texto, la literatura infantil y juvenil ofrece

una perspectiva única sobre la comunicación y la recepción de la ciencia” (p. 198, traducción propia). Isabel Zilhão y Kristian H. Nielsen (2018), en su introducción al número especial del *British Journal for the History of Science: Themes*, dedicado prioritariamente a la LIJ de temas científicos, lo explican de esta manera:

[...] la ciencia para niños y jóvenes pertenece a la divulgación científica. Como divulgación científica, merece un tratamiento histórico como una manifestación cultural de la ciencia que nos habla sobre las ideas prevalentes sobre la ciencia, la sociedad y su relación. Es un tipo especial de divulgación científica porque busca conectar a los ciudadanos del mañana con la ciencia. La ciencia para niños y jóvenes, en este sentido, sirve para formar humanos y literalmente forjar el futuro al moldear a las personas que lo habitarán (p. 13, traducción propia).

La LIJ puede ofrecer, en definitiva, acercamientos propios a aquellos componentes del acervo cultural de una sociedad relacionados con la historia de la ciencia y la circulación del conocimiento científico y tecnológico. Esto ocurre en sus dos grandes vertientes: las obras literarias y las obras informativas, denominación frecuente en español, u obras de ficción y no ficción, por su denominación habitual en inglés. La presencia de la ciencia en las obras informativas (no ficción) es recurrente y puede detectarse con relativa facilidad. Abundan los textos destinados a un público infantil y juvenil cuyo propósito es comunicar el funcionamiento de la ciencia, su historia y contextos, y los hechos y fenómenos que investiga en un estilo más o menos correspondiente a lo que sería el ensayo o el artículo en los textos para adultos, aunque también puede recurrir a otras formas de escritura, como los poemas. Se asume que la información comunicada refleja de manera precisa aquello que se acepta como cierto y seguro en la producción científica contemporánea. La creatividad tiene espacio en los recursos empleados para comunicar esa información, pero se espera que la obra sea una imagen fiel del estado actual de la ciencia y la tecnología y su historia.

La presencia de la ciencia en las obras literarias (ficción) puede ser igual o más abundante, aunque sus temáticas a veces resultan menos evidentes y más difíciles de detectar. Aquí se apela a formas principalmente narrativas, poéticas y teatrales con el fin de comunicar imágenes de la ciencia que no se reducen al conocimiento científico avalado. Las obras literarias exploran episodios del pasado, el presente e incluso el futuro, reconstruyen las biografías de los científicos, inventan personajes y situaciones, presentan los contextos en que surge el conocimiento, alertan sobre algunos de sus riesgos, entre otras posibilidades. Se da un espacio a la creatividad que les permite a estas obras ignorar e incluso distorsionar el estado actual de la ciencia y la tecnología

según las intenciones estéticas, humanas y comunicativas que se persigan. Prima la interpretación de la historia de la ciencia y de cómo ocurre la circulación del conocimiento científico y tecnológico, y no propiamente el reflejo fiel de aquello que se acepta como cierto y seguro en la producción científica contemporánea.

Ambas vertientes se reconocen como parte de la LIJ. El propósito a continuación es ofrecer un corpus mínimo de obras literarias e informativas que sirva de apoyo al estudio del lugar de la ciencia en la LIJ colombiana.

Un corpus mínimo

Este artículo se enmarca en un interés más amplio sobre las imágenes de la ciencia en la literatura colombiana, en línea con el acercamiento de Escobar Ortiz (2020; 2022) al género de la novela histórica en el país. Sin embargo, la falta de referencias a la ciencia en los estudios enfocados en la LIJ lleva a que, antes de ofrecer interpretaciones puntuales, sea necesario identificar un conjunto de obras, un corpus, para trabajar. Ese es el propósito de esta sección. Aquí se explica cómo se ha construido dicho corpus y se ordena por temáticas que pueden orientar futuras investigaciones.

La delimitación del corpus

Al indagar sobre la LIJ colombiana de temas científicos, el punto de partida más obvio, por la visibilidad que ha adquirido desde su publicación, es la Serie Juvenil de Colciencias, un proyecto editorial del entonces Instituto Colombiano para el Desarrollo de la Ciencia y la Tecnología “Francisco José de Caldas” (Colciencias), antecedente del actual Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación (Minciencias), a finales de los años noventa. Según la descripción de Aguirre (2004), este proyecto convocó a reconocidos escritores e ilustradores colombianos para componer una colección de veintiuna biografías noveladas de figuras colombianas y extranjeras prominentes en la ciencia del país. Si se juzga por el prestigio de los autores que participaron, la calidad gráfica de sus libros y las reimpressiones que han tenido, puede concluirse que fue un proyecto exitoso. Sin embargo, no fue el único, y el lugar de la ciencia en la LIJ colombiana puede rastrearse más atrás.

Para construir el corpus, el primer paso fue no problematizar la categoría misma de LIJ colombiana. Vimos que su definición refleja las concepciones cambiantes de una sociedad sobre la niñez y la juventud, así que una definición con pretensiones de

universalidad sería no solo ilusoria, sino irrelevante como criterio único de inclusión o exclusión. Se asumió, en cambio, una perspectiva que puede considerarse pragmática y acrítica: tomar como base los resultados de otros estudios y varios catálogos editoriales y bibliográficos. Los estudios son fundamentalmente aquellos citados a lo largo de este artículo. Los catálogos editoriales son el Catálogo de Derechos LIJ Colombia, los Anuarios de Literatura Infantil y Juvenil de la Fundación SM, y los catálogos en línea de librerías con secciones especializadas en LIJ colombiana como la Librería Panamericana, la Librería Norma, Buscalibre Colombia, Tornamesa, entre otras. Los catálogos bibliográficos pertenecen principalmente a la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, la Biblioteca Luis Ángel Arango, la Biblioteca Nacional de Colombia, y los portales Biblioteca Digital Colombia Aprende y MakeMake Colombia.

Con este respaldo, el presupuesto inicial que soporta la delimitación del corpus es el siguiente: *cualquier obra que aparezca referenciada como LIJ colombiana en esos estudios o esos catálogos puede tomarse como una obra de LIJ colombiana*. Esta perspectiva, como se dijo, es pragmática y acrítica. Pragmática porque no se sustenta en un criterio de inclusión o exclusión conceptualmente fuerte como una definición, sino que se acomoda a aquello que las fuentes citadas clasifican o conciben como LIJ colombiana. Y acrítica porque se confía en que esas fuentes tienen sus propios criterios de inclusión y exclusión, pero no se examinan ni se discuten para determinar qué tan precisos y adecuados son. La perspectiva es, en definitiva, teóricamente modesta: aunque tiene la flexibilidad suficiente para ampliar o disminuir el corpus según los resultados de nuevos estudios y catálogos, depende por completo de esos resultados para ofrecer sus análisis e interpretaciones.

La categoría de *LIJ colombiana de temas científicos* sí recibe un tratamiento más autónomo. El presupuesto en este caso es que una obra se considera LIJ colombiana de temas científicos si cumple con al menos dos condiciones: *i)* aparece referenciada como LIJ colombiana en los estudios o los catálogos mencionados antes, y *ii)* su tema se centra en figuras, períodos o procesos que hacen parte de los objetos de investigación de los estudios sociales, filosóficos, históricos y culturales de la ciencia y la tecnología en sus diferentes vertientes teóricas, metodológicas y disciplinares. Lo anterior implica dos cosas. Primero, como señalé antes, parto de los listados que enuncian los estudios y catálogos, y busco allí las obras cuyos temas sean científicos. Segundo, me apoyo en el campo general de los estudios de ciencia y tecnología, con

sus distintas ramificaciones y énfasis, para clasificar las obras y examinar posteriormente las imágenes de la ciencia que comunican.

Por último, vale aclarar en qué sentido el corpus es mínimo. Esto se refiere a tres características. Primero, no pretende ser exhaustivo: la metodología empleada hace razonable asumir que algunas obras se quedaron por fuera y podrían incluirse cuando las identifiquen otros estudios o catálogos. Segundo, no pretende ser conclusivo: queda abierta la posibilidad de incluir obras que se publiquen en el futuro. Y tercero, no pretende ser canónico: el corpus no apela a criterios como calidad literaria o influencia cultural, sino a la adecuación de las obras a la categoría de LIJ colombiana de temas científicos.

El corpus se construye según las dos vertientes descritas más arriba: obras informativas y obras literarias. Solo se listan las obras con una autoría reconocible, sea individual o colectiva. No se toman en cuenta obras sin autor o cuyo autor sea una compañía editorial, una persona jurídica o algo semejante.

Corpus mínimo de obras informativas

Los trabajos de Robledo (2004; 2012), Aristizábal García (2018), Peters y Trujillo Acosta (2018), Cifuentes Álvarez et al. (2021) y Sepúlveda Montenegro (2021) permiten inferir que las obras informativas circularon durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en el formato de artículos de revistas y periódicos. Algunas publicaciones como *La Caridad* (1864-1914, con interrupciones) o *La mujer* (1878-1881) contaban con secciones de LIJ, mientras que otras como *El Álbum de los Niños* (1871-1893, con interrupciones), *La Niñez* (1914-1917), *Chanchito* (1933-1934) y *Rin Rin* (1935-1939) estaban dedicadas exclusivamente a ella. Sin embargo, aún falta un trabajo de archivo más sistemático para conocer el panorama amplio de las obras y los autores que aparecieron en las revistas y los periódicos de aquel período. La evidencia disponible tampoco permite establecer qué ocurre con las obras informativas en periódicos y revistas desde mediados del siglo XX. Da la impresión de que tienden a desaparecer, pero es necesario corroborarlo con más certeza. Por todo esto, el corpus propuesto solo incluye obras en el formato de libro.

Al organizar este corpus, se apeló a temáticas comunes, sin duda problemáticas en su definición dadas las múltiples miradas que puede recibir cualquier texto, pero que intentan ofrecer un inicio de interpretación sobre las obras. Esto con el ánimo de servir de respaldo a futuros acercamientos (véase la tabla 1).

Tabla 1. Obras informativas de temas científicos

| # | Título | Autores | Año |
|---|--|---|------|
| Textos biográficos | | | |
| 1 | <i>Las siete vidas de Agustín Codazzi</i> | Beatriz Caballero | 1994 |
| 2 | <i>Codazzi, el señor que dibujaba mapas</i> | Beatriz Caballero (texto) Olga Cuéllar (ilustraciones) | 1994 |
| 3 | <i>Caldas: precursor del patriotismo científico</i> | Andrés Olivos Lombana | 1998 |
| 4 | <i>Galileo Galilei</i> | Germán Puerta Restrepo | 2005 |
| 5 | <i>¡Soy Caldas! Biografía de Francisco José de Caldas</i> | Stefan Pohl Valero (texto) Olga Cuéllar (ilustraciones) | 2009 |
| 6 | <i>Mutis y la minería. Amorosa mutisia</i> | Celso Román | 2010 |
| 7 | <i>Maquiavelo: ¿un científico moderno de la política?</i> | Enrique Ferrer Corredor | 2018 |
| 8 | <i>Todos somos genios</i> | Andrew Maltés y Arturo Torres | 2018 |
| 9 | <i>Todos somos genios 2</i> | Andrew Maltés y Arturo Torres | 2019 |
| Reconstrucción de procesos históricos | | | |
| 1 | <i>La Expedición Botánica contada a los niños</i> | Elisa Mújica | 1978 |
| 2 | <i>La aventura de la Expedición Botánica</i> | Beatriz Caballero | 1983 |
| 3 | <i>Mutis y la Expedición Botánica</i> | Gonzalo España | 1999 |
| Datos, explicaciones, fenómenos naturales y experimentos científicos | | | |
| 1 | <i>Historias y lugares. ¿Por qué las estrellas no se caen y el mundo es como es?</i> | Pilar Lozano y Santiago Suárez (texto) Olga Cuéllar (ilustraciones) | 2004 |
| 2 | <i>Ver para creer. Comprendiendo la naturaleza del universo</i> | Germán Arenas Sicard y Myriam Stella Ferro Cortés (texto) Carolina Rubiano (ilustraciones) | 2006 |
| 3 | <i>Bbzoo. Animales y sus crías</i> | Javier Cajiao (texto) Lucho Rodríguez (ilustraciones) | 2007 |
| 4 | <i>Tan distintos y parientes. Las relaciones de las cosas</i> | Lina Mejía y Tita Maya (edición) | 2011 |
| 5 | <i>Astronomía para todos</i> | Germán Puerta | 2012 |
| 6 | <i>Observar el cielo. Libro para niños</i> | Germán Puerta | 2013 |
| 7 | <i>Cardumen de la amistad</i> | Celso Román (texto) Michi Peláez (ilustraciones) | 2014 |
| 8 | <i>Suelos para niños</i> | Ana Cecilia Díaz | 2014 |
| 9 | <i>Enciclopedia del mundo para niños. ¡El universo!</i> | Luis Fernando Pérez Herrera | 2016 |
| 10 | <i>La Tierra, el cielo y más allá. Una expedición al cosmos</i> | Lina Mejía, Vanessa Escobar y Ana Ochoa (edición) | 2016 |
| 11 | <i>Los secretos de los animales. Su comportamiento y vida en sociedad</i> | Lina Mejía y Carolina Bernal (edición) | 2016 |
| 12 | <i>Enciclopedia del mundo para niños. ¡El cuerpo humano!</i> | Luis Fernando Pérez Herrera | 2017 |
| 13 | <i>Todo lo contrario. Una invitación a reflexionar a partir de los opuestos</i> | Lina Mejía Correa y Vanessa Escobar (edición) | 2019 |
| 14 | <i>El vuelo de las jorobadas</i> | Juliana Muñoz (texto) Dipacho (ilustraciones) | 2020 |
| 15 | <i>Enciclopedia del mundo para niños. Animales salvajes</i> | Luis Fernando Pérez Herrera | 2021 |

| Ciencia, historia y cultura | | | |
|------------------------------------|---|--|------|
| 1 | <i>Historias y leyendas del cielo</i> | Germán Puerta (texto) Helena Melo (ilustraciones) | 2006 |
| 2 | <i>El hombre y su cultura</i> | Pilar Lozano y Santiago Suárez (textos) Ricardo Pérez (ilustraciones) | 2007 |
| 3 | <i>Lo que hijos y padres deben saber de 2012</i> | Ángela Pérez y Germán Puerta (textos) Julio César Gómez (ilustraciones) | 2011 |
| 4 | <i>Teoremas y poemas</i> | Humberto Jarrín | 2017 |
| 5 | <i>Los animales del cielo. Un divertido viaje por el firmamento, la mitología clásica y la astronomía moderna</i> | German Puerta (texto) Catalina Vásquez (ilustraciones) | 2021 |
| Ciencias agropecuarias | | | |
| 1 | <i>La casa y el campo</i> | Celso Román y Tita Maya (texto) Carolina Bernal (ilustraciones) | 2004 |
| 2 | <i>Los secretos de las plantas. 50 plantas medicinales en su huerta</i> | Juan Luis Vega | 2013 |
| 3 | <i>Del campo a la mesa. Cocina, huerta y sabores</i> | Lina Mejía, Vanessa Escobar y Juan Luis Vega (edición) | 2016 |
| 4 | <i>La finca viva. Aguas, suelos, plantas y animales</i> | Vanessa Escobar, Lina Mejía y Juan Luis Vega (edición) | 2019 |
| Cuidado del ambiente | | | |
| 1 | <i>Animales en extinción, Colombia. Región de la Orinoquía</i> | Valeria Baena (texto) Lucho Rodríguez (ilustraciones) | 2006 |
| 2 | <i>Animales en extinción, Colombia. Región del Pacífico</i> | Valeria Baena (texto) Lucho Rodríguez (ilustraciones) | 2006 |
| 3 | <i>Animales en extinción, Colombia. Región del Amazonas</i> | Valeria Baena (texto) Lucho Rodríguez (ilustraciones) | 2006 |
| 4 | <i>Animales en extinción, Colombia. Región de Los Andes</i> | Valeria Baena (texto) Lucho Rodríguez (ilustraciones) | 2006 |
| 5 | <i>Animales en extinción, Colombia. Región del Caribe</i> | Valeria Baena (texto) Lucho Rodríguez (ilustraciones) | 2006 |
| 6 | <i>Planeta vivo. Biodiversidad y ecosistemas</i> | Nora Londoño (textos) Carolina Bernal (ilustraciones) | 2007 |
| 7 | <i>Biodiversidad</i> | Diana María Orozco Velásquez y Gina Marcela Orozco Velásquez | 2016 |
| 8 | <i>Cómo cuidar nuestro planeta</i> | Diana María Orozco Velásquez y Gina Marcela Orozco Velásquez | 2016 |
| 9 | <i>Ambiente y seres vivos</i> | Diana María Orozco Velásquez y Gina Marcela Orozco Velásquez | 2016 |
| 10 | <i>Animales en peligro de extinción</i> | Diana María Orozco Velásquez y Gina Marcela Orozco Velásquez | 2016 |
| 11 | <i>Los animales vertebrados e invertebrados</i> | Diana María Orozco Velásquez y Gina Marcela Orozco Velásquez | 2016 |
| 12 | <i>El trébol mágico de las tres R</i> | Celso Román | 2017 |

Fuente: Elaboración propia.

Robledo (2021) resume la situación de los libros informativos para la década 2011 a 2020 así: “hay sin duda una debilidad en la producción de libros informativos. Estos no solo brillaron por su ausencia en la década, sino que se tergiversó su función, al ser confundidos con libros de texto escolares” (p. 18). El corpus anterior sugiere que la situación no es tan desesperada como indica la cita, incluso para lo que va del siglo XXI. Sin embargo, el juicio sí podría ampliarse a las décadas precedentes, cuando los escritores colombianos, las casas editoriales o ambos no mostraban gran interés por las obras informativas, no reconocían su autoría con claridad o satisfacían las demandas del mercado y los lectores con traducciones y textos de autores extranjeros. Además, el estudio sistemático de periódicos y revistas, aún incipiente, da la posibilidad de explorar, en un formato distinto al libro, una vertiente de la LIJ colombiana que tal vez no ha estado tan ausente como se ha asumido.

Corpus mínimo de obras literarias

No hay evidencia en las fuentes consultadas sobre obras literarias de temas científicos antes de la segunda mitad del siglo XX en formato de libro o de artículo de periódico o revista. Incluso puede afirmarse que no hay evidencia antes de los años noventa del siglo XX. Por ese motivo, también aquí se apeló a temáticas comunes para realizar la clasificación, a pesar de las dificultades intrínsecas a su definición, como se señaló anteriormente (véase la tabla 2).

Tabla 2. Obras literarias de temas científicos

| # | Título | Autores | Año |
|---|---|---|------|
| <i>Biografía novelada / novela biográfica</i> | | | |
| 1 | <i>El río de la vida. Manuel Elkin Patarroyo y su lucha contra la malaria</i> | Jairo Aníbal Niño (texto) Rocío Parra (ilustraciones) | 1994 |
| 2 | <i>El inventor de lunas</i> | Jairo Aníbal Niño (texto) Silvia Gómez (ilustraciones) | 1995 |
| 3 | <i>Humboldt. El muchacho de la cruz del sur</i> | Gonzalo España (texto) Silvia Gómez (ilustraciones) | 1996 |
| 4 | <i>Claude Véricel. El amigo de los animales</i> | Celso Román (texto) Silvia Gómez (ilustraciones) | 1997 |
| 5 | <i>Francisco Javier Cisneros. El que comunicó con rieles las comarcas</i> | Pilar Lozano (texto) Cristina Salazar (ilustraciones) | 1997 |
| 6 | <i>José María Villa. El violinista de los puentes colgantes</i> | Pilar Lozano (texto) Cristina Salazar (ilustraciones) | 1997 |
| 7 | <i>Codazzi. El siete leguas</i> | Beatriz Caballero (texto) Silvia Gómez (ilustraciones) | 1997 |

| | | | |
|--|---|---|------|
| 8 | <i>Lino de Pombo. El sabio de las siete esferas</i> | Germán Espinosa (texto) Hernando Carrizosa (ilustraciones) | 1998 |
| 9 | <i>José Celestino Mutis. El sabio de la vacuna</i> | Gonzalo España (texto) Silvia Gómez (ilustraciones) | 1998 |
| 10 | <i>Manuel Ancízar. Una peregrinación por los caminos de la memoria</i> | Yolanda Reyes (texto) Martha I. Calderón (ilustraciones) | 1998 |
| 11 | <i>Alejandro López. A la medida de lo imposible</i> | Irene Vasco (texto) Elsa Zambrano (ilustraciones) | 1998 |
| 12 | <i>Julio Garavito. De Colombia a la Luna</i> | Sandro Romero (texto) Claudia García (ilustraciones) | 1998 |
| 13 | <i>Ezequiel Uricoechea. El niño que quería saberlo todo</i> | Celso Román (texto) Claudia García (ilustraciones) | 1998 |
| 14 | <i>Federico Lleras Acosta. La guerra contra lo invisible</i> | Germán Espinosa (texto) Cristina Salazar (ilustraciones) | 1998 |
| 15 | <i>Paul Rivet. Estudiante del hombre americano</i> | Antonio Orlando Rodríguez (texto) Liliana Ramos (ilustraciones) | 1998 |
| 16 | <i>Jean Baptiste Boussingault. El padre de la agricultura moderna</i> | Gonzalo España (texto) Liliana Ramos (ilustraciones) | 1998 |
| 17 | <i>Pierre Bouguer. El maestro del sabio</i> | Gonzalo España (texto) Hernando Carrizosa (ilustraciones) | 1998 |
| 18 | <i>Manuel Uribe Ángel. El médico y geógrafo que amó a su país</i> | Pilar Lozano (texto) Liliana Ramos (ilustraciones) | 1998 |
| 19 | <i>José Jerónimo Triana. El caballero de las flores</i> | Santiago Díaz Piedrahíta (texto) Silvia Gómez (ilustraciones) | 1999 |
| 20 | <i>Mauricio Obregón. Navegante de mar y cielo</i> | Yolanda Reyes (texto) Claudia García (ilustraciones) | 2000 |
| 21 | <i>Virginia Gutiérrez de Pineda. Observadora silenciosa, maestra apasionada</i> | Carlos Andrés Barragán (texto) Cristina Salazar y Marta Calderón (ilustraciones) | 2001 |
| 22 | <i>Soledad Acosta de Samper. Una historia entre buques y montañas</i> | Carolina Alzate (texto) Juanita Isaza (ilustraciones) | 2003 |
| Novela histórica | | | |
| 1 | <i>Los pies en la tierra, los ojos en el cielo</i> | Gonzalo España (texto) Iván Chacón (ilustraciones) | 2009 |
| 2 | <i>La última correría del sabio Mutis</i> | Gonzalo España | 2017 |
| Historias con investigadores e inventores como personajes principales | | | |
| 1 | <i>El viaje.com</i> | Margarita Londoño (texto) Rafael Yockteng (ilustraciones) | 2007 |
| 2 | <i>El cazador de ruidos</i> | Lina María Pérez Gaviria (texto) Magda Hernández (ilustraciones) | 2009 |
| 3 | <i>Los duendes de las horas</i> | Margarita Londoño (texto) Anita Magaldi (ilustraciones) | 2011 |
| 4 | <i>El buevo del Fin del Mundo</i> | Francisco Leal Quevedo (texto) Helena Melo Tovar (ilustraciones) | 2014 |
| 5 | <i>El fantástico aviario de sir William McCrow</i> | Lizardo Carvajal (texto e ilustraciones) | 2015 |

| | | | |
|---|--|---|------|
| 6 | <i>Dos Aldos</i> | Pablo Guerra (texto) Henry Díaz (ilustraciones) | |
| 7 | <i>Fuego del cielo. La cohorte de Múrmansk</i> | Francisco Leal Quevedo y Amalia Leal | 2016 |
| 8 | <i>El gusanito investigador</i> | Celso Román (texto) Magda Hernández (ilustraciones) | 2017 |
| 9 | <i>Nicolás, la rata y el ratón</i> | Margarita Londoño (texto) Elizabeth Builes (ilustraciones) | 2018 |
| 10 | <i>El caso de la químera encadenada</i> | Gonzalo España | 2018 |
| 11 | <i>Cbicas asustosas y además hermosas</i> | Miguel Mendoza (texto) Sindy Elefante (ilustraciones) | 2019 |
| 12 | <i>Los ingeniosos mecanismos de Jerónimo Della Testa</i> | Lizardo Carvajal (texto e ilustraciones) | 2020 |
| 13 | <i>Meridia I. El cristal de la Guardiana</i> | Paula Cristina Cuéllar | 2020 |
| 14 | <i>Meridia II. La ciudad oculta</i> | Paula Cristina Cuéllar | 2021 |
| 15 | <i>Meridia III. Alianzas prohibidas</i> | Paula Cristina Cuéllar | 2022 |
| Riesgos e impactos ambientales de la ciencia y la tecnología | | | |
| 1 | <i>Dos pajaritos</i> | Dipacho | 2010 |
| 2 | <i>Rescate en Internet</i> | Margarita Londoño | 2014 |
| 3 | <i>Felipe y el mar</i> | Jhoana Barbosa (texto) Edwin Ángel Florián (ilustraciones) | 2016 |
| 4 | <i>Al rescate de la tortuga de río</i> | Lory Marcela Sánchez Infante (texto) Alexander Marroquín (ilustraciones) | 2017 |
| 5 | <i>Al rescate del jaguar</i> | Lory Marcela Sánchez Infante (texto) Alexander Marroquín (ilustraciones) | 2017 |
| 6 | <i>Al rescate del murciélago</i> | Lory Marcela Sánchez Infante (texto) Alexander Marroquín (ilustraciones) | 2017 |
| 7 | <i>Al rescate del oso de anteojos</i> | Lory Marcela Sánchez Infante (texto) Alexander Marroquín (ilustraciones) | 2017 |
| 8 | <i>Al rescate del caimán</i> | Lory Marcela Sánchez Infante (texto) Alexander Marroquín (ilustraciones) | 2018 |
| 9 | <i>Al rescate del mico churuco</i> | Celso Román (texto) Alexander Marroquín (ilustraciones) | 2018 |
| 10 | <i>Al rescate del delfín rosado</i> | Celso Román (texto) Alexander Marroquín (ilustraciones) | 2018 |
| 11 | <i>Al rescate de la tortuga de mar</i> | Celso Román (texto) Alexander Marroquín (ilustraciones) | 2019 |
| 12 | <i>Rogelio y la bolsa</i> | Celso Román (texto) Michi Peláez (ilustraciones) | 2019 |
| 13 | <i>La Tierra. Nuestra casa feliz</i> | Celso Román (texto) Calvi Gian (ilustraciones) | 2019 |
| 14 | <i>#atrapadaenlared</i> | Albeiro Echavarría | 2020 |
| 15 | <i>Máximus, Mínimus y el barco fantasma</i> | Margarita Londoño (texto) Paula Monteagudo (ilustraciones) | 2021 |
| 16 | <i>Jorgito Romero. El chico zombie</i> | Miguel Mendoza (texto) David Cleves (ilustraciones) | 2021 |

| <i>Mirada a los artefactos técnicos y tecnológicos</i> | | | |
|--|--|--|------|
| 1 | <i>Las cosas de la casa</i> | Celso Román | 1986 |
| 2 | <i>Los animales domésticos y electrodomésticos</i> | Celso Román (texto) Olga Cuéllar (ilustraciones) | 1993 |
| 3 | <i>Maravilloso mercado de pulgas</i> | Lizardo Carvajal (texto e ilustraciones) | 2017 |
| <i>Exposición de conceptos científicos por medio de la ficción</i> | | | |
| 1 | <i>¿Por qué los chinos no se caen?</i> | Margarita Londoño (texto) Juliana Cuervo (ilustraciones) | 2000 |
| 2 | <i>El árbol de los tucanes</i> | Celso Román (texto) Michi Peláez (ilustraciones) | 2011 |
| 3 | <i>Los dinosaurios</i> | Ana María Díaz Castillo (texto) Manuela Fandiño (ilustraciones) | 2016 |
| 4 | <i>Ojo que mira el sol, ojo que mira la luna</i> | Celso Román (texto) Sara Sánchez (ilustraciones) | 2016 |
| 5 | <i>Alcánzame una pera</i> | Mariana Perdomo y Juliana Perdomo | 2017 |
| 6 | <i>El cocodrilo que se tragó el sol</i> | Germán Puerta (texto) Olga Cuéllar (ilustraciones) | 2017 |
| 7 | <i>Canto de la tierra</i> | Tatiana Samper (texto) Paula Vargas Salazar (ilustraciones) | 2019 |
| 8 | <i>Soy cosmos</i> | Ana María Díaz Castillo (texto) Alejandro Uscátegui (ilustraciones) | 2019 |

Fuente: Elaboración propia.

Consideraciones finales

La función atribuida a la LIJ destaca su capacidad de servir como un puente para que los niños y los jóvenes accedan al acervo cultural de una sociedad. La LIJ les proporciona imaginarios compartidos, formas de expresión y descripciones de la realidad que operan como puntos de encuentro y referencias comunes para la adquisición de esa cultura. De ahí surge la pregunta que ha guiado este trabajo. Pues si la ciencia, al igual que la tecnología, constituye un factor fundamental en la configuración del mundo moderno y contemporáneo, un elemento de su acervo cultural, ¿cómo es posible que no se incluya entre los temas dominantes de la LIJ colombiana? ¿Ha estado ausente o su presencia se ha pasado por alto? La pregunta toma importancia al constatar que, en otros lugares y otras lenguas, la relación entre la LIJ y la ciencia se ha convertido en un tema de reflexión recurrente, abordado desde los estudios literarios, los estudios culturales y los estudios de ciencia y tecnología.

En consonancia con estos campos, aquí se ha propuesto ver la relación entre la LIJ y la ciencia como una acción de divulgación científica. La LIJ de temas científicos

contribuye a conservar y transmitir aquella parte del acervo cultural, también constitutivo de estas sociedades, relacionado con la ciencia y la tecnología, enfocándolo en sus niños y sus jóvenes. Su función se concentra específicamente en dos componentes: la historia de la ciencia y la circulación del conocimiento científico y tecnológico. Los niños y los jóvenes desarrollan de ese modo posturas propias que les permiten participar en los diálogos culturales de su sociedad, al familiarizarse con datos y explicaciones de los fenómenos naturales y sociales, diversos procesos históricos, las vidas de los científicos y sus nexos con las comunidades, los vínculos entre la ciencia, la tecnología y la sociedad, los beneficios y los riesgos que conllevan, la presencia y la ausencia de grupos minoritarios en la producción de conocimiento científico y tecnológico, entre otros factores. La LIJ propicia todo esto gracias a la flexibilidad que le otorgan sus dos vertientes: las obras literarias y las obras informativas.

Con lo anterior como soporte, este trabajo ha construido un corpus de 114 obras de LIJ colombiana de temas científicos: 48 obras informativas y 66 obras literarias. A estas podrán sumarse aquellas aparecidas en periódicos y revistas, componente que aún requiere un tratamiento archivístico más sistemático. Este número no es para nada despreciable. Por ejemplo, el corpus más completo para la novela histórica colombiana, que reúne los resultados de varios estudios para el período de 1844 a 2015, suma 148 novelas, con solo seis de temas científicos, de acuerdo con Escobar Ortiz (2022). Es difícil establecer el corpus total de la LIJ colombiana, pero este trabajo sugiere que al menos 114 de sus obras son de temas científicos, un número muy superior a aquel de la novela histórica.

Este corpus permite afirmar que, contrario a las fuentes consultadas, la ciencia ha sido un tema dominante en la LIJ colombiana. Sin duda falta profundizar en las imágenes de la ciencia que estas obras comunican a sus lectores, de qué manera reafirman estereotipos y lugares comunes o los ponen a prueba. Pero el corpus sugiere una presencia bastante definida y explícita de la ciencia en la LIJ colombiana, al menos si se juzga por el número de obras, que se incrementa sustancialmente década a década desde los años setenta del siglo XX, con al menos una obra de temas científicos publicada casi cada año a partir de los noventa. Los estudios anteriores y los catálogos editoriales han pasado por alto este crecimiento.

Incluso la posibilidad de agrupar preliminarmente las obras por temáticas, como se ha hecho aquí, es significativa. Indica la existencia de tendencias en el corpus y una

amplia diversidad de aproximaciones e intereses, no un bloque unitario y unánime en la mirada sobre la ciencia. Si la LIJ puede entenderse como una puerta de entrada para niños y jóvenes al acervo cultural de una sociedad, vale la pena preguntarse qué puerta han abierto estas obras al componente científico del acervo cultural de nuestra sociedad. Hay, cuando menos, riqueza y variedad para indagar.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, J. P. (2004). La Serie Juvenil de Colciencias. La historia no conocida de unos sabios. *Educación y Biblioteca* 141, pp. 83-85.
- Almeida, S. A. (2020). Divulgação científica para crianças: uma análise de artigos das revistas *Ciência Hoje das Crianças e Recreio*. *Revista Ciências & Ideias* 11 (1), pp. 1-18.
- Aristizábal García, D. M. (2018). “¡Periodiquillos para vosotros, chiquitines!”. Una mirada al desarrollo de la prensa infantil en Colombia (finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX). *Secuencia*, Edición especial, pp. 188-218.
- Baby, G. (2019). Libros informativos: divulgación científica en clave LIJ (Literatura infantil y juvenil). *I Congreso Internacional de Ciencias Humanas: Humanidades entre pasado y futuro*. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín.
- Bark, D. (2017). Science for children. En J. Holmes y S. Ruston. *The Routledge Research Companion to Ninetenth-Century British Literature and Science* (pp. 187-200). Londres y Nueva York: Routledge.
- Borja Orozco, M., y Alonso Galeano, A. (2018). *Literatura infantil y juvenil colombiana. Problemas, tendencias, obras y autores (1990-2012)*. Bogotá: Universidad Distrital.
- Caldin, C. F. (2003). A função social da leitura da literatura infantil. *Encontros Bibli* 8 (15), pp. 47-58.
- Cifuentes Álvarez, J., Méndez Sánchez, A. M., Méndez Sánchez, D. V. y Montenegro de la Hoz, N. E. (2021). Había una vez... en la literatura infantil colombiana. *Revista Boletín Redipe* 10 (11), pp. 438-445.
- Codaro, L. (2022). Reflexiones en torno a la literatura infantil y juvenil en tiempos de COVID-19 (o la LIJ sale al rescate). *Revista de la Escuela de Ciencias de la Educación* 1 (17), pp. 32-47.
- Colomer, T. (2010). *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*. Madrid: Síntesis.
- Escobar Ortiz, J. M. (2019). *Ciencia, valores y poder. Una mirada a los discursos de divulgación científica en Colombia*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Escobar Ortiz, J. M. (2020). La novela histórica colombiana y el problema de la mujer en la ciencia: el caso del Virreinato de la Nueva Granada. *HiSTOReLo* 12 (25), pp. 90-116.

- Escobar Ortiz, J. M. (2022). *La invención de la ciencia en América. Propaganda científica en la novela histórica colombiana*. Medellín: Universidad Nacional - ITM.
- Godin, B. (2009). *The making of science, technology and innovation policy. Conceptual frameworks as narratives, 1945-2005*. Montréal: Centre Urbanisation Culture Société.
- Marazzi, E. (2016). *Miei piccoli lettori... Letteratura e scienza nel libro per ragazzi tra XIX e XX secolo*. Milán: Guerini e Associati.
- Moraes Scalfi, G. A. y Micaldas Corrêa, A. (2014). A arte de contar histórias como estratégia de divulgação da ciência para o público infantil. *Revista de Educação, Ciência e Cultura* 19 (1), pp. 107-121.
- Peters R., V., & Trujillo Acosta, M. (2018). *Rin Rin. Revista Infantil del Ministerio y Chanchito. Revista Ilustrada para Niños*. La dimensión de sus imágenes. Dos revistas de ideologías contrarias publicadas durante la década de los treinta en Colombia. *Análisis* 50 (92), pp. 119-143.
- Robledo, B. H. (1998). Literatura infantil colombiana. *Educación y Biblioteca* 94, pp. 45-47.
- Robledo, B. H. (2004). La revista *Chanchito*, un homenaje a los niños colombianos. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 41(67), pp. 34-52.
- Robledo, B. H. (2012). *Todos los danzantes... Panorama histórico de la literatura infantil y juvenil colombiana*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Robledo, B. H. (2015). Guía de viaje por los territorios de la literatura colombiana para niños. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 49 (87), extras web.
- Robledo, B. H. (2021). El campo de la literatura infantil y juvenil colombiana 2011-2020: un juego de relaciones. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 55 (101), pp. 4-18.
- Secord, J. (1985). Newton in the Nursery: Tom Telescope and the Philosophy of Tops and Balls, 1761-1838. *History of Science* 23, pp. 127-151.
- Sepúlveda Montenegro, E. L. (2021). De La caridad al Almacén de los niños: representaciones heroicas y míticas en las publicaciones periódicas colombianas para niños en el siglo XIX. *Literatura: teoría, historia, crítica* 23 (2), pp. 47-73.
- Talairach-Vielmas, L. (2011). *Science in the Nursery. The Popularisation of Science in Britain and France, 1761-1901*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Zilhão, I. (2014). The rise and fall of science for all: Science for children voiced by a Portuguese daily newspaper (1924-1933). *History of Science* 52 (4), pp. 454-488.
- Zilhão, I. y Nielsen, K. (2018). Worlds of science for children and young people, 1830-1991. *British Journal for the History of Science: Themes* 3, pp. 1-14.

MUSAS PARA *EL MONTAÑÉS*. ACERCAMIENTO A LA PORTADA DE LA REVISTA*

MUSES FOR *EL MONTAÑÉS*. APPROACH TO
THE FRONT PAGE OF THE JOURNAL

Diana Carolina Toro Henao¹

* Artículo derivado del Seminario en investigación Tradición clásica en América Latina. Doctorado en Literatura, Universidad de los Andes.

Un sincero agradecimiento a las profesoras Andrea Lozano y Patricia Zalamea por su apoyo y colaboración en el desarrollo de este texto.

Cómo citar este artículo: Toro Henao, D. C. (2023). Musas para *El Montañés*. Acercamiento a la portada de la revista. *Estudios de Literatura Colombiana* 52, pp. 161-181. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.348836>

¹  carolina.toro@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia.

Resumen: Este texto se propone analizar las imágenes de las cuatro musas de la portada de la revista *El Montañés* (1897) revisando, en primer lugar, su consideración como musas de acuerdo con fuentes clásicas e iconográficas, luego aborda el contexto intelectual de la publicación periódica, en especial la “estética gramaticalista” de Miguel Antonio Caro, la preocupación por la consolidación de la literatura antioqueña y la relevancia de Tomás Carrasquilla. Se descubren dos comprensiones de la figura de las musas: una gramaticalista y otra montañesa, vinculadas a dos maneras de comprender la literatura en el contexto cultural del siglo XIX.

Palabras clave: tradición clásica en Colombia, prensa literaria, siglo XIX, Miguel Antonio Caro, Tomás Carrasquilla.

Abstract: This text proposes to analyze the images of the four muses on the front page of the journal *El Montañés* (1897) by reviewing, in the first place, their consideration as a muses according to classical and iconographical sources, then it approaches the intellectual context of the periodical publication, especially the “gramaticalista esthetic” from Miguel Antonio Caro, the concern about the consolidation of the antioqueña literature and the relevance of Tomás Carrasquilla. Two comprehensions of the figure of the muses are founded: one gramaticalista and another montañesa, associated to two ways of comprehend the literature in the cultural context of the 19th century.

Keywords: classical tradition in Colombia, the literary press, 19th century, Miguel Antonio Caro, Tomás Carrasquilla.

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 14.02.2022
Aprobado: 24.11.2022
Publicado: 31.01.2023

Copyright: ©2023 *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/)



Pues la Musa no era todavía otrora
amante del lucro ni obrera asalariada [...].
Píndaro, 1984, p. 281.

Las musas residen, nos cuenta Hesíodo (1978), en el monte Helicón (p. 69); son “vírgenes del Helicón” (Píndaro, 1984, p. 308) (Ἑλικώνναι παρθέναι). En múltiples representaciones visuales e iconográficas se las sitúa en un entorno natural, un claro de un bosque, rodeando a Apolo o departiendo ellas solas. En este aspecto, la inserción de las musas en la portada de una revista nombrada como *El Montañés* parece ser evidente; sin embargo, no es plenamente una obviedad (ver figura 1). Precisamente, María Teresa Arcila (2006) explica que el significado del adjetivo “montañés” en el contexto regional antioqueño en el siglo XIX se constituyó como una representación del carácter de la población de Antioquia con el sentido de “hijos de la montaña” (p. 48), pero para indicar la sobrevivencia y pujanza en condiciones topográficas adversas. Por ende, la revista usa este apelativo no solo por una indicación geográfica, más bien a sabiendas del campo semántico asociado al antioqueño “pujante”, colonizador de un territorio agreste.

En su investigación, Mónica Ardila (2019) declara que para los colaboradores de la revista “progreso no significaba negar la tradición, por el contrario, significaba aferrarse a ella para generar un sentimiento de nación” (p. 37); en este orden de ideas, explica que los ecos clásicos del diseño de la portada implican una “base fundamental de ese proyecto civilizador” (p. 38), y de los elementos identitarios antioqueños. Por otro lado, a lo largo del siglo XIX Bogotá se ha consolidado como un centro clave del circuito letrado, donde sobresale una postura literaria gramaticalista y clásica en personajes como Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro. El planteamiento de Ardila refuerza la comprensión de las musas en la portada principalmente como un artilugio descriptivo del propósito de la revista, en la medida en que alude a su papel de representante de las artes y las ciencias. En vista de lo anterior, ¿cómo puede interpretarse esta declaración de filiación clásica de la revista en el contexto de la prensa literaria del país teniendo en cuenta la postura del círculo intelectual bogotano?

El presente texto busca, entonces, ahondar en una función pragmática que evidencian las musas de la portada de *El Montañés* respecto a las discusiones literarias que rodean la revista. Para ello, se analizarán tres aspectos: la definición de las musas, el contexto literario caracterizado por la convivencia de la estética gramaticalista y la emergencia de una “literatura antioqueña”, y la comprensión de estas musas como montañesas.

Fuente: Biblioteca Virtual del Banco de la República

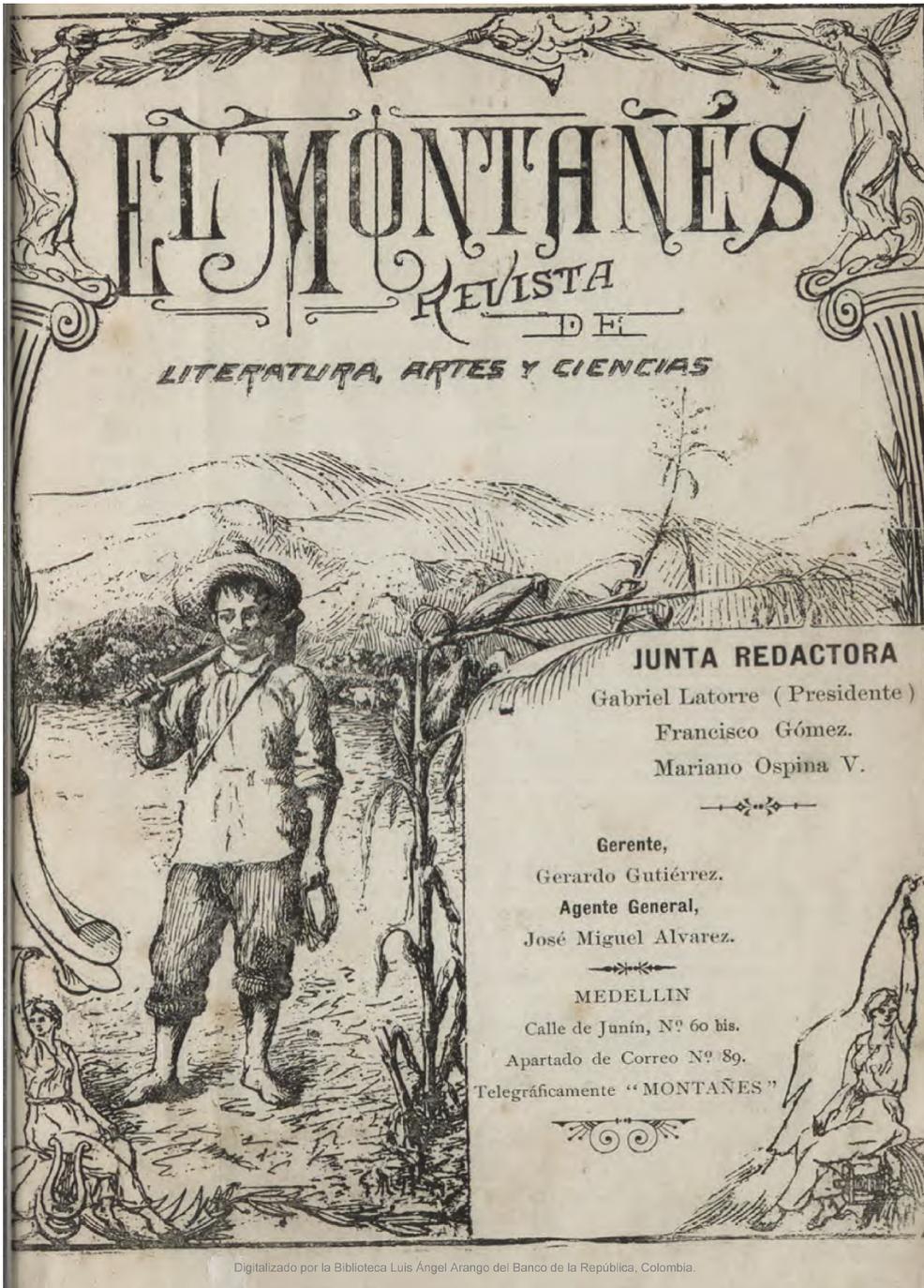


Figura 1. Portada diseñada por Gabriel Montoya. 1897. *El Montañés*

Este trabajo se plantea en el marco de los estudios de recepción del mundo clásico, los cuales, de acuerdo con Lorna Hardwick (2003), “are concerned not only with individual texts and their relationship with one another but also with the broader cultural processes which shape and make up those relationships” (p. 5). De este modo, para el estudio de las musas de la portada se sigue la perspectiva metodológica del análisis iconográfico propuesto por Erwin Panofsky, ya que posibilita la comparación de las relaciones establecidas con otras imágenes y de los significados que incorpora.

Panofsky (1995) diferencia entre tres tipos de significado: primario o natural, secundario o convencional, intrínseco o de contenido. El primero se refiere a la identificación de formas puras y las representaciones de los seres humanos, animales, plantas, objetos, etc., se reconoce como pre-iconográfico (p. 47). Por su parte, la significación secundaria alude al reconocimiento de las figuras en tanto imágenes, es decir, como portadoras de sentidos convencionales alrededor de historias o alegorías; en este punto se realiza un análisis iconográfico (p. 48). Finalmente, el significado intrínseco da cuenta de los “principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra” (p. 49); este significado comporta entonces valores de carácter simbólico; este estudio es definido por Panofsky como iconológico a sabiendas de la necesidad interpretativa.

En el presente texto se parte de la descripción preiconográfica, en la que se reconocen los personajes y objetos. A continuación se realiza el mencionado análisis iconográfico, atendiendo al reconocimiento de los temas y conceptos asociados a las musas en relación con las fuentes. Finalmente, se abordarán los valores simbólicos a partir del contexto de discusión en el que se inserta la revista con esta portada.

Una y tres musas

En cuanto a mí, antes que nada, que las Musas, objeto de mi cariño,
—cuyas insignias sagradas llevo con la marca del amor más profundo—
me reciban y me muestren las rutas de los astros y las constelaciones,
los eclipses multiformes del Sol y los cambios de la Luna,
el origen de los temblores del suelo, con qué fuerza los mares profundos,
rotan sus barreras, se alzan y otra vez retornan su propio lugar [...].
Virgilio, 2004, p. 183.

La portada de *El Montañés* fue diseñada por el pintor Gabriel Montoya, una de las personalidades artísticas hacia finales del siglo XIX en Medellín. Montoya, además de

recibir formación artística del afamado Francisco Antonio Cano, colaboró también con ilustraciones para la revista *El Repertorio* y participó en la fundación del Instituto de Bellas Artes de Medellín, donde fue profesor. A pesar de ello, la información que se encuentra sobre él es escasa (Fernández, s.f.) y, por tanto, restringe el rastreo de los posibles referentes que inspiraron la creación de la portada. En consecuencia, a sabiendas de que rastrear con absoluta precisión la fuente de referencia de Montoya requiere de una investigación de mayor alcance, este apartado no pretende dar cuenta exacta de las referencias iconográficas que inspiraron la creación de las musas de la revista.¹ Se espera brindar, en cambio, algunas conexiones con fuentes visuales y textuales que posibiliten identificar y definir las musas de la portada; esto con el fin de dar parte de lo que Hardwick (2003) reconoce como “an axis between reception as ‘doing’, ‘making’, ‘responding’ and ‘creating’ and reception as selecting, analyzing and evaluating” (p. 12), y que posibilita descubrir los sentidos y funciones de las imágenes elegidas.

La búsqueda iconográfica descubrió en la prensa ilustrada europea una senda para una posible interpretación de los referentes visuales del diseño de la portada, dado que en ella circularon diversos grabados, algunos derivados de enciclopedias del estilo de *Iconographic Encyclopedia of Science Literature and Art* o de *Meyers Konversations-Lexikon*. El periódico español *El Universo Ilustrado*, por ejemplo, exhibe una figura femenina que comparte rasgos con las musas de *El Montañés*, entre ellos el tipo de línea, la disposición del vestido, la ubicación encima de la columna (ver figura 2); de ahí que sea oportuno considerar como referencias los diversos periódicos y revistas ilustradas que deambulaban en el circuito intelectual del país.

En la portada de *El Montañés* vemos que las cuatro musas enmarcan la imagen del fondo como un portón de entrada hacia el espacio campestre donde contemplamos a un campesino en un segundo plano (ver figura 1). En el marco, dos de las musas están sentadas, mientras que las demás se erigen sobre columnas jónicas; en la parte superior se ubican una antorcha encendida, una trompeta y unas ramas de laurel, estas últimas vinculadas estrechamente con el significado de las musas, pues en la *Teogonía*, Hesíodo (1978) recibe de las musas una rama de florido laurel en forma de cetro para inspirar su canto (p. 71). Tal como rodeaban al intelectual en los sarcófagos romanos

¹ La portada en cuestión no apareció en todos los números. Parece ser un caso especial, ya que se repite cuando se inaugura el segundo año en el número 13. Las otras portadas contienen el título y demás información de la revista y una imagen relacionada con el contenido publicado.

para preservar su fama (Christian, 2014, p. 107), estas musas circundan al montañés. El campesino ostenta, siguiendo a Ardila (2019), los elementos identitarios de la región, aquellos que lo definen como montañés: sombrero de paja, hacha, lazo; la carencia de calzado “lo diferencia de las personas capitalinas” (p. 36).

Fuente: *Universo Ilustrado. Literatura, Ciencias, Artes*, 1890



Figura 2. Portada

Estos caracteres de la antioqueñidad se hallan presentes en el poema “El canto del antioqueño” (1868) de Epifanio Mejía, y seguirían presentes a lo largo de la historia caracterizando a esta cultura luego de que el mismo se transformara en la letra del himno de Antioquia. A esta iconografía se suman las perspectivas de José Manuel Restrepo, Juan de Dios Restrepo y Manuel Uribe Ángel, quienes, de acuerdo con Arcila (2006), definieron la formación del carácter antioqueño mediante el espíritu de lucha desencadenado por el enfrentamiento con las dificultades topográficas de la geografía montañosa (p. 46). De ahí que el hacha, las montañas y el maíz sean elementos importantes en la imagen, pues

enfatan la definición de ese montañés. Así lo ha contemplado Ardila (2019) al aseverar que el título “refleja el orgullo regionalista de sus creadores” (p. 31), pues da cuenta de una intención retórica que va más allá de la descripción; declara un orgullo por la antioqueñidad que resuena en el contexto literario. Por supuesto, las musas refuerzan ese mundo natural, como lo narra Píndaro: “coronadas de oro oyeron cantar en el monte a las Musas” (Píndaro, 1984, p. 159); son felices habitantes de las montañas.

Hesíodo (1978) cuenta que Zeus y Mnemosine tuvieron nueve musas que “cantan y celebran las normas y sabias costumbres de todos los inmortales” (p. 73), y además pronuncian “melifluas palabras” (p. 74). De ahí se desprende que los aedos y citaristas desciendan de las musas y de Apolo (pp. 75, 95). Estrabón y Pausanias señalan a Apolo como líder de las musas, un asunto importante ya que varios de sus atributos se trasladan a ellas en la iconografía: “the muses preside over the choruses, whereas Apollo presides both over these and the rites of divination” (Strabo, 1928, p. 97). De este modo se establece una jerarquía en la que Apolo se alza como líder, razón por la que Pausanias lo define como Apolo Muságeta (Pausanias, 1994, p. 90). En los *Himnos* órficos se describe a las musas como “nutridoras del alma, ordenadoras del pensamiento, soberanas conductoras de la mente vigorosa” (Periago, 1987, p. 229); en este caso, contempladas como entidad grupal, comparten con ecuanimidad estas cualidades intelectuales. Desde esta perspectiva, se perciben como una entidad plural, “a chorus of like-minded sisters, one implying all the others, and their names represent the totality of musical that they embody” (Murray, 2020, 16).

Christian (2014) revela la complejidad en la identificación de las musas a causa de la indefinición de sus atributos visuales (gestos, poses y objetos) y la constante transferencia de tales cualidades entre ellas mismas: “the muses were a perplexing subject, given the prominence of their attributes, weighed against the fluidity of their meaning and variability of their iconography” (p. 130). Este problema se constata en la pesquisa iconográfica; la diferencia entre las musas de la portada radica en los objetos, en los que se distinguen una cítara con un plectro (esquina superior izquierda); un violín y un arco (esquina superior derecha); una pluma, un rollo de papel y una lira (esquina inferior izquierda), y un pergamino (esquina inferior derecha).

A pesar de que cabe la posibilidad de ser apreciadas como ninfas, ya sea porque son cuatro doncellas (no tres o nueve) o porque las imágenes de unas y otras han compartido características iconográficas, afirmamos que son musas ya que, por un lado, en el *Lexicon*

Iconographicum Mythologiae Classicae citan un ejemplo de una ánfora con cuatro musas que rodean a Tamiris (Ackerman y Gisler, 1981, p. 667), por lo que la cuestión del número no es una objeción suficiente a su identificación con las ninfas; por otra parte, estas figuras femeninas se relacionan con las bellas artes y las letras, como indica el subtítulo de la publicación: “Literatura, artes y ciencias”. Así, van más en consonancia con uno de los significados más legitimados en las invocaciones por su presencia.

Fuente: *El Montañés*, 1897



Figura 3



Figura 4



Figura 5

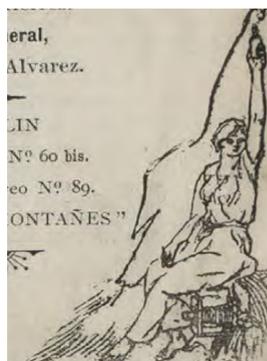


Figura 6

Detalles. Portada

El gesto de la musa que sujeta desde arriba un instrumento propicia identificarlo con una cítara (ver figura 2), en consonancia con una imagen de la interpretación de un objeto similar que se describe en el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* como “joue de la cithare” (Ackerman y Gisler, 1981, p. 667). Dado que existe cierta

coincidencia iconográfica en distintas fuentes en señalar a Erato mediante la cítara y el plectro, traemos a modo de ejemplo dos imágenes que muestran ambos instrumentos (ver figuras 7 y 8). La semejanza sugiere una forma de circulación y recepción de las obras de la antigüedad entre dos formatos diferentes, la escultura y el grabado. Este último presenta aspectos similares a la musa de la revista en la postura, la figura humana y los gestos, lo cual permite suponer que la posible referencia del diseñador de la portada fuera un grabado (ver figura 8).

La cítara y el plectro pertenecen a la iconografía de Apolo, tal cual lo revela Píndaro (1984): “en medio de ellas su lira [φόρμιγγα] de siete voces pulsó Apolo con plectro [πλάκτρον] de oro” (p. 239); vemos extendida esta alusión en la musa representada en las imágenes de la escultura, el grabado y la revista. Penelope Murray (2020) manifiesta que las denominaciones dadas por Hesíodo son “almost an act of creation in itself” (p. 16); es decir, se les da existencia a las musas al nombrarlas, y se crea en ellas unos atributos que personifican un aspecto de la poesía y la música (p. 16). De esta manera, expone Murray, las variantes lingüísticas del nombre de Erato “suggest erotic ‘loveliness’ of their voices and their dancing feet” (p. 16); así lo demuestra Diodoro Sículo cuando relata que Erato desata en los hombres educados que sean deseados y amados (Diodoro, 2004, p. 35).

Fuente: Museo del Louvre
(Autoría desconocida)



Figura 7. *Muses Sarcophagus (Érato)*. S. II d. C. (aprox). Relieve en mármol

Fuente: Meyers Konversations-Lexikon
(Autoría desconocida)



Figura 8. Érato. 1888. Grabado

Ahora, el violín y el arco ejemplifican aquellos instrumentos en la iconografía de las musas que han sido actualizados (ver figura 3); Christian (2014) cita una situación semejante en el grabador Robert Boissard: “these images [...] combine Antique and contemporary sources, showing the Muses as matrons dressed in updated *all’ antica* fashions and holding modern-day instruments” (p. 132). Esta actualización ha dificultado la identificación de la musa con que se asociaba en la antigüedad, razón por la que en el rastreo se descubrió ya sea una conexión con Terpsícore, Erato o Euterpe, o simplemente no se cuenta con especificaciones claras al respecto (ver figuras 9 y 10). Aunque es posible que el violín sea una actualización de la lira, en la portada vemos precisamente a este último instrumento (ver figura 5), el cual, según el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (Ackerman y Gisler, 1981, p. 660), se asocia a Terpsícore o Clío.

Fuente: Kunsthistorisches Museum.
(Autor desconocido)



Figura 9 *Euterpe*. Sarcófago romano frente, s. II d. C.

Fuente: Maerten De Vos



Figura 10 *Terpsícore*. s. XVI. Grabado en papel. National Galleries Scotland

Cambiando de objeto, la pluma y la lira (ver figura 4) han sido concebidas como representativas de Terpsícore, a quien Murray (2020) define desde el “dance-delight” porque las palabras *choroi* y *chorus* describen la danza (p. 16). La pluma se explica a partir de la relación con el libro, un elemento que, según Walter Salmen (1998), entró en la Edad Media debido a la personificación del concepto de “iudicare” (juzgar), vinculado a “iudicare quot in venians” (p. 81) (juzgar lo que encuentras): “As a result, we find pictures of Terpsichore either reading a book [...], holding a scroll, or writing on a board” (p. 81).

Por su parte, Calímaco relata el origen de la lira asociado al nacimiento de Apolo, a quien unos cisnes “dieron la vuelta siete veces en torno a Delos, y siete veces cantaron durante el parto como aves de las Musas que eran” (Calímaco, 1980, p. 42); luego, el niño Apolo ató a su lira siete cuerdas de acuerdo con el número de veces que los cisnes celebraron su nacimiento (p. 43).

Aunque la lira se vincula a Apolo y a las musas, no se individualiza ninguna de las últimas. Filóstrato revela que la lira fue inventada por Hermes y obsequiada a Apolo y a las musas, mientras que Píndaro declara que este instrumento musical es un elemento característico de estas divinidades —“¡Áurea lira, de Apolo y de las Musas de trenzas voláceas tesoro justamente compartido!” (Píndaro, 1984, p. 151)—, a quienes Baquilides (1988) describe como “afamadas por la lira” (p. 75). De ahí que en la pintura de Jean Nattier observamos a la musa sosteniendo ambos objetos, en cambio en el grabado de Johann Heck no es claro si lo que sujeta en la mano es un plectro, una pluma o algún otro objeto. Estas representaciones funcionan como antecedentes de la imagen de la revista (ver figuras 11 y 12).

Fuente: Johann Georg Heck



Figura 12. Érato. 1851. Grabado. *Iconographic Encyclopedia of Science Literature and Art*

Fuente: Jean-Marc Nattier



Figura 11. *Terpsicore*. 1739. Óleo sobre lienzo. Palacio de la Legión de Honor

Por último, la musa de la esquina inferior derecha sostiene en lo alto, casi a manera de antorcha, un pergamino enrollado (ver figura 6). El pergamino se ha asimilado de forma extendida con Calíope debido, probablemente, a su relación con la poesía épica (ver figuras 13 y 14). Para Hesíodo (1978), Calíope es la más importante entre las musas, pues es quien da bella voz a los hombres (p. 143). A diferencia de otras invocaciones a estas diosas, en las que aparecen como un personaje plural no individualizado —por ejemplo en la *Teogonía*, la *Ilíada* y la *Odisea*—, en el himno homérico dedicado a Helios, el poeta recita: “comienza a cantar ahora, hija de Zeus, Musa Calíope al Sol resplandeciente” (Bernabé, 1978, p. 152). Su individualización, entonces, revela un énfasis especial en esta diosa.

De acuerdo con el análisis iconográfico desarrollado, se puede afirmar que tres de las musas de la portada son Erato, Terpsícore y Calíope; aquella que sostiene el violín podría ser Euterpe, aunque se suele representar con instrumentos de viento como flautas; sin embargo, Phyllis Bober y Ruth Rubinstein (1987) designan a esta última como una musa que sostiene una cítara (p. 79) (ver figura 9). Igualmente, puede asociarse con Urania si atendemos la descripción de Baquílides (1988) como “señora de la lira” (p. 93). Resulta pertinente mencionar que, en el *Fedro*, Platón (1988) habla de estas tres musas en el relato sobre el origen de las cigarras; a Terpsícore la vincula con la danza, a Erato con el amor y a Calíope con la música y la filosofía. Calíope se cita junto con Urania para precisar que son ellas “las que tienen que ver con el cielo y con los discursos divinos y humanos; son también las que dejan oír la voz más bella” (p. 372). Platón realiza una jerarquía entre las musas en la que Calíope y Urania se sitúan por delante de Erato y Terpsícore; las demás no se nombran. En conexión con lo anterior, Christian (2004) destaca que Fulgencio presenta a las musas como “the epistemological steps in a progressive, increasingly difficult path of learning” (p. 114). A partir de esta perspectiva, manifiesta que suelen representarse en una jerarquía con Talía en la base hasta Calíope y Urania en la cima (p. 114). Por tanto, no sería impertinente suponer que la musa del violín y el arco es Urania.

A partir de la función de las musas en los distintos referentes clásicos, visuales y textuales, no está demás advertir que las imágenes de la portada de *El Montañés* son una invocación por parte de la publicación periódica a las musas para que iluminen y endulcen las voces de los redactores y colaboradores de la revista. Esta es una primera señal que denota su presencia; sin embargo, ¿estarán allí por alguna otra razón?

Fuente: Johann Georg Heck



Figura 13. *Caliope*. 1851. *Iconographic Encyclopedia Of Science Literature And Art*

Fuente: Anton Mengs



Figura 14 Mengs, Anton. *Parnaso*. 1761 (aprox). Óleo sobre tabla. Museo Hermitage

Musa gramaticalista

Bienhadado caudillo de los siracusanos que hacen girar veloces sus carros, este honroso adorno, dulce regalo de las Musas coronadas de violetas, juzgarás con acierto tú como ningún otro hombre, de los de ahora al menos [...].
Baquílides

Desde la Bogotá de 1878, Miguel Antonio Caro manifiesta su preocupación por el cuidado y la preservación de la lengua castellana en Colombia y América Latina en “Americanismo en el lenguaje”. Controvierte el verso “Yo no escribo español, sino antioqueño” de Gregorio Gutiérrez González, argumentando que un dialecto se distancia con “vulgaridad o heces de toda lengua literaria” (Caro, 1980, p. 114) al insertar palabras locales, bajas y groseras, mediante las cuales el lenguaje poético se “vició y aplebeyó” (p. 114). Como se aprecia, Caro defiende la “pureza” de la lengua castellana. Su apuesta literaria es definida por la investigadora Olga Vallejo (2015) como una “estética gramaticalista”, es decir, “la institucionalización de la norma gramatical en norma estética” (p. 56). En este sentido, la valoración de las obras literarias se asume a partir de la atención y la perpetuación de las normas gramaticales, y al considerar que “la poesía es la mayor realización de la gramática” (p. 64).

Por su parte David Jiménez (2002) agrega que el ataque a la modernidad emprendido por Caro tuvo como foco principal la autonomía literaria frente a los clásicos, las reglas gramaticales y el autor; esto se veía, según el filólogo, representado en los románticos (p. 246); así, la crítica literaria gramaticalista se planteaba valorar estos tres asuntos: la tradición clásica, el uso correcto de la lengua y la configuración del autor en relación con el contexto literario. En la primera “Reseña mensual” de *El Montañés*, Prologus (1897) estudia la novela *Blas Gil* de José Manuel Marroquín y deja entrever el peso de la estética gramaticalista en la crítica literaria: “se lee este libro, y comprende uno que a más de estar muy bien escrito; podría ser interesante; pero no interesa” (p. 49).² La mención de la correcta escritura revela el criterio gramatical; sin embargo, Prologus concibe que es insuficiente en cuanto a calidad literaria. Asimismo, subraya la distancia ficcional entre el personaje de Blas Gil con su discurso: “no es este jamás quien habla sino Don José Manuel Marroquín, individuo correspondiente de la Real Academia de la Lengua y habitador feliz y venerable de Yerbabuena” (p. 50); en otras palabras, la corrección lingüística de Marroquín le resta verosimilitud al personaje. Marroquín atiende los señalamientos de Caro citados anteriormente; no solo evita las palabras “plebeyas”, sino que, observa Prologus, emplea un lenguaje demasiado correcto para el personaje. En consecuencia, se observa un concepto de literatura que se aleja de la estética gramaticalista.

En este punto resulta pertinente traer a colación la dicotomía entre la visión de Caro y la de Domingo Faustino Sarmiento, también entendida como una querrela entre clásicos y románticos:

Sarmiento asegura que el temor a las reglas y la reverencia por los gramáticos tiene su equivalencia literaria en el respeto y la veneración por los admirables modelos, los autores clásicos. Esos temores y reverencias mantienen “agarrotada” la imaginación de los chilenos y son el motivo real que les ha impedido escribir buena poesía (Jiménez, 2002, p. 243).

Se percibe que, además de la norma gramatical, la tradición clásica constituye un elemento clave en la definición de la estética gramaticalista. Caro (1980), por ejemplo, para juzgar la citada frase de Gutiérrez González arguye que “llegaríamos a imaginar que la Musa dialéctica sabe dispensar en América a sus cultivadores tanta fama como la castiza Musa castellana a los suyos” (p. 114). El filólogo alude a la supuesta diferencia

² Prologus es el seudónimo de Mariano Ospina V., miembro de la junta redactora de *El Montañés*.

entre dos musas para argumentar que los antioqueños no tienen un dialecto propio y que, en definitiva, Gutiérrez González escribe en castellano. Por ende, en vez de dos musas, esboza la existencia de una musa castellana vinculada a la estética gramaticalista. Una musa gramaticalista que se instaura como un referente contextual en la discusión literaria a la que se vincula *El Montañés*.

Desde otro ángulo, en el contexto antioqueño, durante 1896 en la revista *La Miscelánea* se plantea que en Antioquia “el cultivo de la novela ha sido pobre en grado sumo, por no decir nulo” (Antolínez, 1895, p. 135). En contraste con la actividad comercial y política, la literatura se ha visto estancada en materia “novelable”, situación que se extendió a una preocupación más amplia por la definición de una “literatura antioqueña”. Esta problemática se consideró subsanada por la publicación de la novela *Frutos de mi tierra* de Tomás Carrasquilla, quien, en el marco de la tertulia El Casino Literario, decide escribir una obra para remediar ese vacío. Carlos E. Restrepo (1896) le agradece por su obra desde una apreciación regional y literaria: “envío mis protestas de agradecimiento cordial: de agradecimiento por el regio deleite con que ha colmado mis ambiciones regionales, por la hermosura y meritísima pintura que de este valle ha hecho, y por la corona de inmortales que ha tejido con frutos de estas montañas, corona que ha caído también sobre la frente del autor” (p. 281). Así, es contemplado como una especie de adalid de la literatura antioqueña: “Tomás Carrasquilla es lo que es: Tomás Carrasquilla, autor de un tomo de literatura genuinamente antioqueña” (Montoya, 1897, p. 112); además, este autor configura una apuesta estética distante de la gramaticalista. En este orden de ideas, otro elemento relevante en el contexto literario de *El Montañés* es esta reflexión acerca del lugar de la literatura antioqueña.

Respecto a la postura literaria de Caro, llama la atención que Jiménez (2002) decida oponerle a Carrasquilla en conexión con el lugar que tiene la verdad en la definición de la poesía: “la verdad no significa, para él, fidelidad a la vida real observada y vivida, como sería el caso para un novelista del estilo de Tomás Carrasquilla” (p. 247). El estilo antioqueño se ubica en el lado opuesto al del bogotano en términos de verdad poética. Mientras que para Caro es necesario ser fiel al modelo clásico, Carrasquilla atiende las particularidades de la realidad.

Al respecto, Juan Esteban Londoño (2013) refiere que frente al modelo de la Regeneración, caracterizada por la imposición de un lenguaje, una gramática y una política religiosa, Carrasquilla “rescata el habla popular, hace estallar el lenguaje oficial y

construye memoria de las víctimas de las guerras civiles” (p. 38); de esta manera, desde Antioquia se proyecta otra forma de pensar los fenómenos literarios ligada, a su vez, a diferencias ideológicas. En la misma vía, Catalina Ángel (2018) establece que más allá de la representación de lo regional, Carrasquilla se reconoce por elaborar una crítica social a partir de la literatura, con la cual “pretendió mostrar la sociedad medellinense dentro de sus prácticas cotidianas, antes que construir un arquetipo de sociedad” (p. 131).

Es bajo este contexto que cabe preguntarse por la función que cumplen las musas de la portada de la revista.

Musas montañesas

Comencemos nuestro canto por las Musas Heliconiadas,
que habitan la montaña grande y divina del Helicón,
donde en torno a la sombría fuente y al altar del muy poderoso
Cronión con sus delicados pies danzan [...].
Hesíodo

Teniendo en cuenta que Panofsky especifica que la significación intrínseca expresa valores simbólicos que esperan una interpretación, en este apartado se propondrá una lectura interpretativa de las musas de *El Montañés*.

Murray (2004) propone reflexionar sobre la función de las musas más allá de su significado representativo, metonímico (p. 155), pues más que referirse a una forma de arte, ellas mismas son “the source from which it derives” (p. 150). Se definen como intermediarias entre el poeta y su creación, de ahí que Murray las entienda como personificaciones cuya representación depende de cómo se lea la figura de la musa; es decir que la personificación se basa en un significado atribuido; por ejemplo, por el poeta “the privileged relationship; as it were, personalizes the Muse and enables the poet to speak of the Muse as ‘his’” (p. 157). De esta manera, a causa de la relación que los poetas crean con la musa, existe cierta polisemia en su figura; se entiende, por tanto, como una unidad formada por la pluralidad de atributos.

En este orden de ideas, podría decirse que las musas de *El Montañés* están personificando algo más allá de las características de la tradición clásica, mas ¿qué personifican entonces? Para dar respuesta a este interrogante, resulta relevante primero situar la revista en el contexto literario antioqueño, donde se percibe un respaldo de esta al escritor Tomás Carrasquilla, en tanto que su postura y la manera en que fue comprendido por los críticos resulta fundamental a la hora de entender la presencia de las musas en la

publicación periódica. Veamos, por ejemplo, cómo Prologus (1897) acentúa la influencia de *Frutos de mi tierra* en la configuración de la “literatura de aquí” (p. 46). Para él, Carrasquilla es un pionero tanto en el ámbito literario antioqueño como en el panorama de la literatura nacional, puesto que considera que esta obra es la “primera novela moderna que entre nosotros se escribiera” (p. 47), y que su calidad literaria radica en la verdad y la belleza; verdad en la medida en que atiende a escenas de la vida natural y cotidiana (p. 46). Luego, José Montoya (1897), en el número 3, asegura que *Frutos de mi tierra* logró romper “la camisa de fuerza de las imitaciones” (p. 107), las cuales se vinculan con los preceptivos modelos clásicos de la estética gramaticalista.

Por otra parte, Carrasquilla (2014) mismo se ubica en la reflexión sobre la definición de la literatura y la gramática, en *Herejías y Homilias* declara que para darle el carácter idiosincrático de una región o pueblo a una novela, se debe ajustar rigurosamente la escritura al diálogo hablado (p. 25); “¿Que esto es chabacano o incorrecto?” (p. 25) —pregunta aludiendo, acaso, a la preocupación de Caro por Gutiérrez González—, “Lo será; pero no siempre lo pulido, lo culto, lo correcto es lo hermoso” (p. 25). La belleza se encuentra, por tanto, en otros lugares que no corresponden necesariamente con los clásicos, reconocidos por pulidos, cultos y correctos. Más adelante agrega: “no hay por qué concederle valor artístico a ninguna gramática ni a ninguna retórica” (p. 67); en consonancia con lo expuesto por Prologus en su estudio de *Blas Gil*, la valoración literaria rebasa lo gramatical.

Santiago Londoño Vélez (1994) estima que “la obra de Carrasquilla se convirtió para muchos en el paradigma literario de Antioquia” (p. 7); por ello, resulta significativo que en el primer número de la revista, donde aparecen las musas, al tiempo que se advierte su lugar fundacional en la literatura antioqueña en la “Reseña mensual” de Prologus, se publique el cuento “En la diestra de Dios padre”, acompañado de ilustraciones. A Carrasquilla se suman otros dos importantes representantes de ese mundo artístico montañés que son tema de artículos de este número inaugural: Samuel Velásquez —de quien se incluye además un poema— y Francisco Antonio Cano. En este sentido, toda la primera entrega en sí misma constituye un argumento para probar la consolidación de la literatura y la cultura antioqueñas.

Para Ardila (2019), la inclusión de las musas en la portada busca realzar las fuentes intelectuales traídas de fuera del país (p. 36); no obstante, teniendo como telón de fondo la musa de la estética gramaticalista, se aprecia que, más que un intento inocente

de legitimación del proyecto editorial de la publicación periódica, esta parece ser una declaración de la aceptación tácita de un desafío intelectual: demostrar no solo que se ha consolidado una manera alternativa de pensar la literatura, distinta a la gramaticalista de la capital, sino que la literatura antioqueña posee una calidad literaria inspirada por las musas heliconiadas, endulzada por su dulce néctar.

La revista no es únicamente la declaración de una apuesta estética y cultural, sino también política. Retomando a Murray, las musas de *El Montañés* personifican una estrategia retórica de legitimación de la literatura antioqueña en el contexto literario del país como respuesta a la estética gramaticalista. Siguiendo de cerca el estilo irónico de Carrasquilla, la portada parece lanzar un manifiesto a esa apuesta de crítica literaria gramatical, representada por el hombre letrado, seguidor del mundo clásico, traductor y estudioso de poetas como Virgilio y Horacio: Miguel Antonio Caro, crítico agudo y fiel discípulo de la musa gramaticalista. En su estudio sobre el cuento “Luterito”, Londoño (2013) concluye que las decisiones estéticas de Carrasquilla son, a su vez, posturas políticas respecto al poder de Rafael Núñez y Caro (p. 45): “Frente al gobierno de los gramáticos y poetas parnasianos, escribe en un lenguaje popular, como gesto político de ruptura con la cultura impuesta desde el poder de la capital” (p. 46).

Por otro lado, cabe resaltar la presentación de las musas en la revista antioqueña en diálogo con la denominación de Bogotá como “Atenas suramericana”, un nombre que ha sido atribuido a distintas fuentes y que Fabio Zambrano (2002) vincula a Menéndez Pelayo en una publicación de 1892 (p. 9). Esta designación buscaba entender a Bogotá como una ciudad culta, erudita, caracterizada por el buen hablar y los buenos modales (p. 10); la prensa contribuyó a la construcción de esa imagen a través de escritores como el mismo Caro. Las musas de *El Montañés* parecen enviar un mensaje a esa imagen bogotana-ateniense, manifestando que hay también una relación con el mundo clásico entre las ocultas montañas de la región antioqueña.

En conclusión, las musas Erato, Terpsícore, Calíope y, probablemente, Urania, ubicadas en la portada de *El Montañés*, tradicionalmente han acompañado figuras de pensadores e intelectuales para señalar su inspiración; sin embargo, en el contexto de la prensa literaria del siglo XIX, simbolizan un gesto intelectual del grupo que rodea a la revista y que responde a la declaración estética gramaticalista de Miguel Antonio Caro y sus seguidores desde Bogotá; con este guiño buscan demostrar la relevancia de la literatura y las culturas antioqueñas a partir de unas premisas distantes a las de la capital.

Así, a diferencia de la apuesta gramatical y clasicista representada por Caro, la revista expresa con su portada que lo que interesa, más que identificar a estas musas como heliconiadas desde la tradición clásica, es ubicarlas en el contexto antioqueño en tanto musas montañosas, esto es, que personifican el desafío intelectual y artístico aceptado por Carrasquilla frente a la musa gramaticalista.

Estas musas montañosas no solo manifiestan una presencia del mundo clásico en el contexto literario y cultural colombiano decimonónico, sino que van un paso más allá al declarar ante los literatos clasicistas de Bogotá el surgimiento de una literatura antioqueña que porta aquellos laureles clásicos tan honrados por ellos. De manera que se resignifica la imagen tradicional de las musas atendiendo a un momento histórico-literario particular.

Referencias bibliográficas

- Ackerman, H. y Gisler, J. R. (1981). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Switzerland: Artemis Verlag Zürich und München.
- Ángel, C. (2018). La “literatura antioqueña” en *El Montañés* (1897-1899) leída desde la historia conceptual de Koselleck. *Estudios de Literatura Colombiana* 43, pp. 119-136.
- Antolínez, M. (1895). Palique. *La Miscelánea* 4, pp. 135-141.
- Arcila, M. (2006). El elogio de la dificultad como narrativa de la identidad regional en Antioquia. *Historia Crítica* 32, pp. 38-66.
- Ardila, M. (2019). *El Montañés* (1897-1899). Construcción de redes intelectuales de finales de siglo XI” [investigación de maestría, Universidad de Antioquia]. Recuperado de <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/16465> [06.12.2021].
- Baquílides. (1988). *Odas y fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Bernabé Pajares, A. (1978). *Himnos homéricos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Bober, P. y Rubinstein, R. (2011). *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*. Oxford: Oxford University Press.
- Calímaco. (1980). *Himnos, epigramas y fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Carrasquilla, T. (2014). *Herejías y Homilías*. Medellín: Ediciones Unaula.
- Caro, M. A. (1980). Americanismo en el lenguaje. En C. Valderrama (Ed.). *Obras III* (pp. 101-132). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/1214> [06.12.2021].
- Christian, K. (2014). The Multiplicity of the Muses: The Reception of Antique Images of the Muses in Italy, 1400-1600. En K. Christian, C. Guest y C. Wedepohl (Eds.). *The Muses and their Afterlife in Post-Classical Europe* (pp. 103-286). London, Turin: The Warburg Institute - Nino Arango Editore.

- Diodoro de Sicilia. (2004). *Biblioteca histórica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Fernández, C. A. (s. f). Gabriel Montoya. Recuperado de <https://www.sura.com/arteycultura/obra/campesina-gabriel-montoya/> [06.12.2021].
- Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Hesíodo. (1978). *Teogonía*. Madrid: Editorial Gredos.
- Jiménez, D. (2002). Miguel Antonio Caro: bellas letras y literatura moderna. En R. Sierra (Ed.). *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época* (pp. 237-260). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/3079/10CAPI09.pdf?sequence=16&isAllowed=y> [06.12.2021].
- Londoño, J. E. (2013). Religión y política en *Luterito* de Tomás Carrasquilla. *Estudios de Literatura Colombiana* 33, pp. 37-48.
- Londoño Vélez, S. (1994). Las primeras revistas ilustradas de Antioquia. *Boletín Bibliográfico y Cultural* 31, pp. 3-27. Recuperado de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2021 [06.12.2021].
- Montoya, J. (1897). Tomás Carrasquilla. *El Montañés* I (3), pp. 105-112. Recuperado de <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll26/id/7551> [06.12.2021].
- Murray, P. (2004). The Muses: creativity personified? En E. Sttaford y J. Herrin (Eds.). *Personification in the Greek World: From Antiquity to Byzantium* (pp. 147-159). London: King's College of London.
- Murray, P. (2020). The Mythology of the Muses. En T. Lynch y E. Rocconi (Eds.). *A Companion to Ancient Greek and Roman Music* (pp. 13-24). Hoboken: Wiley.
- Panofsky, E. (1995). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza editorial.
- Periago, M. (1897). *Himnos órficos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Pausanias. (1994). *Descripción de Grecia*. Madrid: Editorial Gredos.
- Platón. (1988). *Diálogos III*. Madrid: Editorial Gredos.
- Píndaro. (1984). *Odas y fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Prologus. (1897). Reseña mensual. *El Montañés* I (81), pp. 44-56. Recuperado de <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll26/id/7571/> [06.12.2021].
- Restrepo, C. E. (1896). Novela tenemos. *La Miscelánea* 8, pp. 281-285
- Salmen, W. (1998). The Muse Terpsichore in Pictures and Texts from the 14th to 18th centuries. *Music in Art* XXIII, pp. 79-85.
- Strabo, (1928). *The Geography*. Recuperado de <https://penelope.uchicago.edu/Thayer/e/roman/texts/strabo/home.html> [06.12.2021].

- Vallejo, O. (2015). “La busca de la verdad más que la verdad misma”. *Discusiones literarias en las publicaciones periódicas colombianas 1835-1950* (pp. 55-87). Lima: Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar.
- Virgilio. (2004). “Geórgicas”. En *Bucólicas y Geórgicas* (pp. 151-215). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Zambrano, F. (2002). De la Atenas suramericana a la Bogotá moderna. La construcción de la cultura ciudadana en Bogotá. *Revista de Estudios Sociales* 11, pp. 9-16.

Fuentes gráficas

- Muses Sarcophagus (Érato)*. (s. II d. C. aprox). Relieve en mármol. Museo del Louvre. Recuperado de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Muses_sarcophagus_Louvre_MR880.jpg [06.12.2021].
- Érato. (1888). Grabado. Meyers Konversations-Lexikon. Recuperado de https://archive.org/details/bub_gb_f88UAAAAYAAJ/page/913/mode/2up [06.12.2021].
- Euterpe*. (s. II d. C.). Sarcófago romano frente. Kunsthistorisches Museum. En P. Bober; R. Rubinstein (Eds.). *Renaissance artists and Antique sculpture*. New York, Oxford University Press, fig. 38ii
- De Vos, M. (s. XVI). *Terpsícore*. Grabado en papel. National Galleries Scotland. Recuperado de <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/131121/therpsichore-plate-5-%E2%80%98-muses%E2%80%99> [06.12.2021].
- Nattier, J. M. (1739). *Terpsícore*. Óleo sobre lienzo. Palacio de la Legión de Honor. Recuperado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Marc_Nattier,_Terpsichore_\(1739\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Marc_Nattier,_Terpsichore_(1739).jpg) [06.12.2021].
- Heck, J. G. (1851). Érato. Grabado. *Iconographic Encyclopedia of Science Literature and Art*. Recuperado de <https://archive.org/details/IconographicEncyclopediaOfScienceLiteratureAndArt1851Volume2/page/n173/mode/1up> [06.12.2021].
- Heck, J. G. (1851). Calíope. Grabado. *Iconographic Encyclopedia Of Science Literature And Art*. Recuperado de <https://archive.org/details/IconographicEncyclopediaOfScienceLiteratureAndArt1851Volume2/page/n173/mode/1up> [06.12.2021].
- Mengs, A. (1761 aprox.). *Parnaso*. Óleo sobre tabla. Museo Hermitage. Recuperado de <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/38284/> [06.12.2021].

CONFERENCIA

CONFERENCE

¿POR QUÉ LEER Y RELEER CIEN AÑOS DE SOLEDAD?*

WHY YOU SHOULD READ AND RE-READ
ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE

Augusto Escobar Mesa¹

* **Cómo citar esta conferencia:** Escobar Mesa, A. (2022). ¿Por qué leer y releer *Cien años de soledad*? *Estudios de Literatura Colombiana* 52, pp. 185-197. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.352461>

 aescobar1974@yahoo.es
Université de Montréal, Canadá

A propósito de los cuarenta años del Premio Nobel de Literatura para su autor, hoy volvemos a preguntarnos: ¿qué tiene *Cien años de soledad* que ha logrado franquear todas las fronteras, ser leída y gustada por personas de los más diversos orígenes étnicos, religiosos, ideológicos, económicos, culturales, y sigue divirtiendo y fascinando a los lectores? Miles de ensayos se han escrito y se siguen escribiendo sobre esa novela que continúa suscitando nuevas preguntas, motivaciones, expectativas. Estudiosos de la literatura y de la política, pasando por antropólogos, sociólogos, psicólogos, filósofos, historiadores de las mentalidades, expertos dedicados a la religión, a la economía, a la ética, a la estética, a la ecología, etc., se han interesado por el imaginador de Macondo para mostrar cómo en la novela se recrea un complejo universo puesto al descubierto en toda su desnudez. *Cien años de soledad* es, en fin, el derecho y el revés de la condición humana.

¿Por qué leer y sobre todo releer una novela como *Cien años de soledad* de García Márquez implica tantos riesgos? Tal es reto el que asumo en este ejercicio de celebración del cuadragésimo aniversario del Nobel

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 04.12.2022
Aprobado: 19.01.2023
Publicado: 31.01.2023

Copyright: ©2023 *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/)



para el autor, y a 55 años de aparición de la novela. ¿Por qué esta obra, siendo única, cada vez que se relee revela otras más? Esta podría ser la síntesis de mi experiencia como relector de la novela. Cuando a mediados de los sesenta apenas comenzaba a incluirse la literatura latinoamericana en los programas de letras en las universidades colombianas, me llegó por azar *Cien años de soledad*, aunque según lo dijo Leibniz desde el siglo xvii, y muy posteriormente lo demostró Borges en sus entramados e ingeniosos cuentos, el azar no existe sino que es un cruce de variables o factores en un momento determinado o, en otros términos y siguiendo a los dos pensadores, solo es nuestra “ignorancia” de las causas que generan un hecho o realidad. Y digo que me leí por casualidad la novela porque un profesor de un curso de literatura de la Licenciatura en Filosofía y Letras nos leyó los primeros párrafos de varias novelas latinoamericanas para que escogiéramos una, la que más nos hubiera gustado por ese umbral textual inicial. Comenzó con la lectura de *La vorágine* (1924) del colombiano José Eustasio Rivera (1946):

Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia. Nada supe de los deliquios embriagadores, ni de la confianza sentimental, ni de la zozobra de las miradas cobardes. Más que el enamorado, fui siempre el dominador cuyos labios no conocieron la súplica. Con todo, ambicionaba el don divino del amor ideal, que me encendiera espiritualmente, para que mi alma destellara en mi cuerpo como la llama sobre el leño que la alimenta (p. 11).

Esto me recordaba, *a priori*, a un coletazo de las novelas románticas al estilo de la inolvidable *María* (1867), pero, por la forma, la novela tenía un tinte neorrealista bajo el prisma de un poeta modernista, por las imágenes y metáforas utilizadas y un cierto alambicamiento. Y digo neorrealista porque esa *Violencia* con mayúscula preanuncia la vida de un protagonista que seguro debe enfrentar conflicto tras conflicto a todo instante, y la violencia posiblemente lo atrapa sin compasión alguna. De ahí ese profundo lamento inicial como destino aciago. Pero yo no quería saber nada de violencia porque recientemente la habíamos padecido y a diario los periódicos mostraban imágenes siniestras de la barbarie entre liberales y conservadores. Esa apocalíptica palabra, la *Violencia*, me remitió de inmediato a un panfleto de crónica roja semanal que se vendía como pan caliente, *Sucesos sensacionales*, y en el que se relataban —y mostraban las tantas formas del cuerpo victimizado— los casos más truculentos de lo que pasaba en los bajos fondos de la sociedad y cuyos dueños del periódico, uno después de otro, paradójicamente, terminaron suicidándose. Como no quería leer una novela que radiografiara lo visto y vivido en el país como una herida abierta, esperaba que el segundo texto fuera más interesante. Este comienza así:

—Te digo que no es un animal... Oye cómo ladra el Palomo... Debe ser algún cristiano... La mujer fijaba sus pupilas en la oscuridad de la sierra.
 — ¿Y qué fueran siendo federales? —repuso un hombre que, en cuclillas, yantaba en un rincón, una cazuela en la diestra y tres tortillas en taco en la otra mano. La mujer no le contestó; sus sentidos estaban puestos fuera de la casuca (Azuela, 1966, p. 7).

Es el inicio de la primera, más conocida y quizá, por ser la primera sobre el tema, la más auténtica novela sobre la revolución mexicana, *Los de Abajo* (1915), porque había sido escrita en el momento mismo de los hechos, así que tiene tanto de testimonio como de historia, autobiografía y ficción. Por el lenguaje utilizado —registros peculiares del habla mexicana— y la forma inicial, en mi limitada opinión oscilaba entre un relato costumbrista y el realismo descriptivo, lo que me dejaba con la expectativa de esos personajes que —según dicen— se aproximan, los federales afines al gobierno dictatorial, y esto implicaba, tal vez, un riesgo para los habitantes del caserío, los de abajo, posiblemente simpatizantes de los revolucionarios. Por simple gusto, ese comienzo no me atraía porque era muy parecido a la mayoría de las novelas colombianas que se negaban a entrar a la modernidad. Igual sensación tuve con la siguiente iniciación de *El mundo es ancho y ajeno* (1941) del peruano Ciro Alegría (1971):

¡Desgracia!

Una culebra ágil y oscura cruzó el camino, dejando en el fino polvo removido por los viandantes la canaleta leve de su huella. Pasó muy rápidamente, como una negra flecha disparada por la fatalidad, sin dar tiempo para que el indio Rosendo Maqui empleara su machete. Cuando la hoja de acero fulguró en el aire, ya el largo y bruñido cuerpo de la serpiente ondulaba perdiéndose entre los arbustos de la vera. ¡Desgracia! (p. 25).

La única diferencia que intuía con respecto a los dos textos anteriores, y otros que nos leyó el profesor, era que parecía que el protagonista iba a ser un indígena y eso podría ser diferente, porque este tipo de personajes estaba ausente en la literatura latinoamericana, salvo para idealizarlo o caricaturizarlo como ocurre en *Facundo* (1845) de Domingo F. Sarmiento, *Cumandá* (1879) de Juan León Mera o *Aves Sin Nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner, entre otras obras. El otro inicio que me llamó la atención fue el de *Pedro Páramo* (1955) del mexicano Juan Rulfo (1955), que se anuncia así:

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo. “No dejes de ir a visitarlo —me recomendó—. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte”. Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aun después de que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas (p. 7).

Y me adelanto un poco a los hechos diciendo por qué no escogí esta novela que me atrajo con su estilo de frases cortas, concisas, impactantes y con muchas cosas elididas, y fue que un compañero de la clase que era un lector empedernido de literatura y al que todos envidiábamos, o por lo menos yo, porque mientras todos pasábamos enloquecidos preparando los exámenes, él se paseaba leyendo “cosas del otro mundo”, eso decía, y, para colmo de nuestra rabia, era el mejor de la clase. Así que él ya había leído *Pedro Páramo* y cuando le pregunté de qué trataba, me dijo algo que no recuerdo con exactitud, que era dizque “sobre un pueblo de muertos o de muertos en vida, manejados por un padre, Pedro Páramo, que era dueño de vidas y bienes, y en todo lo que tocaba, como el rey Midas, dejaba una estela de muertos”. Esto me espantó porque volvía la Violencia con sus caminos llenos de calvarios, de carretas de bueyes cargados de cadáveres, de cruces por doquier. Claro que ese inicio de novela me seguía llamando la atención, sobre todo esa primera frase tan contundente que sugería muchos aspectos sobre ese padre que seguro un día abandonó a su esposa y a su hijo, y quizá esto generó un profundo resentimiento, tal vez por eso la madre en su agonía deseaba por encima de todo que lo buscara para vengar su orfandad. Con la información que me dio mi compañero, me acordé de repente de la novela *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo, que había leído recientemente y había sido muy acogida por los lectores y en la que también se relata la historia de un abandono paterno y las funestas consecuencias para su hijo por este hecho. Pero esto es asunto de otro costal.

El último ejemplo que el profesor nos leyó fue *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. Y confieso mi ignorancia: no había leído nada suyo y no sabía quién era realmente como escritor. Creo que igual les pasó a mis compañeros, ya que solo tres escogimos esta novela para nuestro ensayo, entre ellos nuestro estimado sabihondo en todo. Recordemos cómo se anuncia *Cien años de soledad*:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos (García Márquez, 1967, p. 9).

Cuando escuché esas primeras líneas fue una gran sorpresa, quizá como la que tuvo el padre de la genealogía Buendía con ese nigromante venido de allende el mar o de tierras

lejanas y desconocidas para quedar seducido y atrapado. Digo asombro con lo escuchado porque después de haber leído algunas obras clásicas y los habituales narradores y poetas que eran casi obligatorios en los pénsum de letras, nunca había visto que en tan breves líneas iniciales pasaran tantas cosas que parecían tener relación entre sí, aunque en realidad eran totalmente disímiles, incluso anacrónicas por el quiebre de la tradicional línea cronológica. La sensación fue paradójica porque me veía obligado, y de sopetón, a enfrentarme a un universo de supuestos de los que no tenía la menor intuición a lo que me llevaría. Recuerdo que no veía la hora de tener la novela para comenzar a leerla, y por suerte llegaban pronto las vacaciones de Pascua. Pero antes, cuando me puse en la tarea de conseguirla, un obstáculo vino tras otro y cada vez me alejaba de ese entorno exuberante de la obra. Primero, porque la única librería de tercera de mi pueblo, que era más bien una papelería con libros escolares, no tenía ni idea de la existencia del autor y menos de tal novela, así que había que encargarla. Dos días más tarde, porque yo estaba ansioso, el librero me dijo que había consultado con otro de la capital, y que dizque la novela estaba agotada porque “todo el mundo estaba comprándola” y que era la “primera vez que eso ocurría con una obra de un escritor colombiano”. Además, me contó que “la gente la compraba sin saber de qué se trataba y después la regalaban o vendían en alguna anticuaría porque no entendían ni mu”. Mi librero gesticulaba como un culebrero y, muerto de la risa, agregaba: “Ahí estamos pintados los colombianos. Cualquier cara pintada nos deslumbra”.

Pero el problema más grave era que yo había solicitado ese libro y no tenía la plata, pues mi padre era uno de los tantos carniceros de tercera que trabajaba bajo una tolda de tela barata en una plaza que se improvisaba en un mercadillo los fines de semana y, además, era avaro como él solo porque, hasta tenía razón, debía sostener a nueve hijos, más él y su mujer, y siempre a cualquier familiar que venía de visita y se quedaba semanas. Además, cada vez que yo le pedía para pagar la escasa matrícula de la universidad o un libro obligatorio era la de Troya porque, según él, y a contravía de su deseo, me había metido a estudiar una carrera que “no servía pa nada” y me iba “a morir de hambre después”, o iba a “terminar de ayudante de carnicero”. Así que tuve que alquilarme como empaquetador de todo durante varios fines de semana en una tienda de mala muerte que tenía un vecino, y había que aguantarle la retahíla de malas palabras que, “porque sí o porque no”, fue lo poco que alcanzó a aprender el pobre, no en los dos primeros años de primaria que tuvo que repetir, sino del lado de la vida. Lo más terrible era que

había que soportarle las nalgadas que me propinaba cuando pasaba y me daba una rabia que ni imaginar, pero nada podía hacer para tener el dinero suficiente para mi libro, salvo inventarme algo para esquivarlo cada vez que se aproximaba. Visto desde ahora, la mayoría de los adultos machos en esa época y en todas las que le preceden —padres, tíos, dueños de cualquier pequeña o gran empresa, finqueros ricos, administradores de cualquier negocio, en fin, toda esa jauría falocrática— eran acosadores, algunos perversos e incestuosos, y era cosa común, incluyendo a religiosos y curas; pero jamás se hablaba de esto en los púlpitos, más bien todo el mundo callaba porque nos habían enseñado por siglos y milenios que siempre estábamos al borde de caer en el infierno por la eternidad ante la más mínima infracción moral o remordimiento. Y el problema era que vivíamos con la conciencia lastrada desde que un tipo, en el origen, dizque mordió una simple manzana y nos condenó para siempre como si fuéramos nuevos Prometeos... Volviendo a las vacaciones de aquel momento, creo que fueron unas de las mejores como lector, no por mi tacaño taita ni por el tendero mala leche que, según su hermana, era “más boquisucio que reja de alcantarilla”, sino porque todas las tardes me iba a una colina del barrio vecino y, allí, debajo de un laurel frondoso, avanzaba en mi viaje por la mejor de las aventuras: *Cien años de soledad*.

Cuando empecé a leer la novela por primera vez, confieso que fueron más las veces que retrocedía que las que avanzaba para saber qué había pasado, quién era el que hizo tal o cual cosa o quién era quién y no el otro, o para intentar confirmar algo que siempre terminaba en duda. En realidad, como en las grandes obras, era más lo que se me escapaba que lo que creía haber intuido, pero había que terminar la lectura y fue ciertamente con un sabor agridulce, porque tenía la certidumbre de haber comprendido menos de lo que deseaba, pero estaba seguro de que volvería sobre su lectura en otra ocasión. Así que realicé mi primer ensayo sobre la novela tratando de ver cómo se codeaban lo sagrado y lo profano desde una perspectiva de la fenomenología, teoría de moda en el momento, pero tenía más claridad sobre el asunto filosófico que sobre el estético y sus sentidos camuflados, porque era una novela que en realidad no se dejaba asir: rebotaba aquí y allá cada vez que releía unas páginas o capítulos. Estoy seguro de que al final el profesor me puso un 3,8/5,0, no porque hubiera hecho un ensayo más o menos decente, sino porque al ver mi letra garabateada no quiso ponerse en el trabajo de descifrar aquello con lo que posiblemente ni yo mismo tenía la certeza de haber dado en el palo.

En esa época una máquina de escribir era un lujo, por eso la mayoría escribíamos nuestros trabajos a mano; además, mi grupo estaba compuesto por estudiantes de clase media tendiendo hacia la baja como la mía, y también baja y muy baja, gracias a que algunos de estos, por fortuna, se empeñaban en estudiar con alguna beca o la ayuda de alguien generoso. Los únicos que presentaban sus trabajos a máquina, porque tenían quién se los hiciera, eran el hijo de un farmacéuta y el hijo del dueño de varios buses, pero los dos se disputaban los últimos puestos en todo. Creo que mi letra indescifrable en ese momento era la réplica exacta de lo que había sido la lectura de la novela, un “meterme en camisa de once varas” que no me dejaba más alternativas: o asumía el desafío de volver a leerla en otra ocasión o me olvidaba de ella como si hubiera sido una pesadilla. Opté por lo primero, porque me había atrapado.

Cuando llegué al cuarto año de mi licenciatura me preguntaba, como les pasaba casi a todos, si debía hacer la tesis sobre un tema filosófico o literario, pero me ganó la apuesta por la literatura. Tras meses de limbo mental —como le ocurría también a la mayoría— sin decidirme por una o varias obras literarias de un mismo autor, o una o varias de distintos autores sobre una línea temática común, un día me acordé de que tenía bien guardado como un tesoro mi *Cien años de soledad*, porque en mi casa nunca hubo un libro de más, fuera de los que nos obligaban a estudiar en las instituciones educativas, y menos una novela. Una vez terminados los cursos, al final del año esos libros los heredaban otros de la familia o los regalábamos, y los cuadernos eran el blanco predilecto para prender los sancochitos o contaminar las rastrojeras del vecindario. Así que *Cien años de soledad* ganó la pelea sin que yo pudiera imaginar lo que vendría. Recuerdo haber releído más de una vez la primera página por lo condensado de la información y porque la circunstancia del hombre del paredón no se dilucidaba páginas adelante; luego, esa situación me espoleaba aún más y las expectativas se acrecentaban. La sensación era que mientras más leía, más me aferraba al texto y más me dejaba por fuera por las muchas cosas que sucedían, una reales y otras imaginarias, o tan inverosímiles que una vez metido en el texto todo se volvía natural como la vida de todos los días, o eran tan reales que parecían inventos de narradores populares, o eran lo uno y lo otro porque así era el diario vivir de los colombianos y lo sigue siendo, es decir, el lugar del despelote social y político, el país de todo lo imposible, la suma de las paradojas. Hoy, Harold Pinter (2006) nos ilustra esto con mayor claridad: “No hay distinciones concretas entre realidad y ficción, ni entre lo verdadero y lo falso. Una cosa no es necesariamente verdadera o falsa; puede

ser al mismo tiempo verdadera y falsa. Creo que estas afirmaciones tienen sentido y se aplican a la exploración de la realidad a través del arte” (p. 21).

Así que mientras más me adentraba en el texto, más preguntas surgían. Era un frenesí por saber quién es quién en esa genealogía de nombre repetidos, de seres dementes, temerarios, guerreros, bastardos, delirantes, solitarios, pero con una iluminación que los hace singulares e irrepetibles. Cada uno se entroniza y ejerce un poder que se expande en su entorno y deja su marca. Aunque debajo de esa existencia trágica que arrastran como estrellas fugaces, se revelan seres profundamente humanos, con una pata anclada en la realidad y la otra en el reino de las sombras. Claro que esto que digo ahora no lo vi en esa primera lectura, sino después.

La primera reacción con la lectura de *Cien años de soledad*, reitero, fue la de una gran curiosidad porque quería saber de manera definitiva, entre muchas cosas, quiénes son esos personajes iniciales y si ellos mantienen su protagonismo; si en el transcurso del primer capítulo se cuenta el fin de ese hombre en el paredón; igualmente, si ese mundo que se anuncia en estado de limbo o de paraíso deriva de algo real o es completamente ficticio; también, cómo se combina ese mundo originario con la imagen de violencia sugerida en las dos primeras líneas, porque los mundos míticos son cosa de ficción, pero el fenómeno de la violencia era cosa reciente en la historia colombiana, porque acabábamos salir de la peor década de violencia partidista del siglo xx que había dejado millares de víctimas a la vera de los caminos y un resentimiento profundo en la conciencia de los partidarios de ambas colectividades políticas, y de otras. Para hacerle trampa al texto y a mí mismo como lector, miré al azar algunos inicios de capítulos –sin llegar al que buscaba– y luego fui al final del libro para saber si se hablaba de ese tal Aureliano Buendía, pero allí nada se decía de él. No obstante, sin duda lo que más me enganchó del texto fue observar que el autor se había atrevido a alterar de manera intencional toda la cronología fabular desde las primeras líneas del relato, es decir, que en cuatro cortos párrafos introduce cinco tiempos, situaciones y momentos distintos. Primero, la historia comienza por la mitad (*in medias res*) pero, de inmediato, se proyecta (prolepsis) hacia un futuro, “Muchos años después...” y, no contento con eso, dentro del mismo breve párrafo, con la intención de sacudir al lector del letargo de la forma clásica, retrocede a una especie de tiempo primero donde el personaje recuerda la tarde cuando “su padre lo llevó a conocer el hielo”. Luego, en el segundo párrafo la historia retrocede al comienzo de Macondo, “era

entonces una aldea de veinte casas de barro...”, a la manera cronológica de relato tradicional (analepsis).

El párrafo que sigue es aún más inaudito: “El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre”; en este caso el relato se remonta a los orígenes de todo, casi a la manera de una cosmogonía (*ab ovo*). Y para rematar y seguir desacomodando al lector, en el cuarto párrafo recurre a un ir y venir de los personajes y de la historia, es decir, a un eterno retorno (a la manera de Heráclito): “Todos los años, por el mes de marzo...”. Otra de las virtudes de ese primer capítulo es que, al margen de la forma de apariencia compleja, lo que se relata es completamente accesible a cualquier lector, porque habla de cosas cotidianas que pasan en un pueblo aislado, anónimo, sin división de trabajo, como muchos pueblos que aún hoy viven casi al margen del tiempo por el abandono del Estado, de sus instituciones y, sobre todo, de sus dirigentes. Hablando de esa asequibilidad de la novela a cualquier lector, Vargas Llosa lo confirma cuando sostiene que es “un libro lleno de atractivos para un lector refinado, culto y exigente, o para un lector absolutamente elemental que solo sigue la anécdota. Es un caso muy raro que un libro pueda ser leído por tan distintos lectores” (Manrique Sabogal, 2017).

Repito, porque me impresionó y me sigue impresionando, cuando me enfrenté a la primera página no sabía si avanzar o abandonar, porque tantas cosas que sucedían a la vez me dejaban fuera. Recordé en ese momento algo que oportunamente había dicho Cortázar (1971) sobre el cuento, y era que este debe atrapar al lector desde las primeras frases, ser contundente como un golpe fulminante: “en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout” (p. 406). Y también recordé algo similar dicho por Poe (1995) un siglo antes: “Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso” (p. 17). O sea que ese inicio tiene un estilo parecido al de los buenos cuentos y García Márquez era ya un maestro en el oficio con sus 23 relatos publicados. Cortázar (1971) insiste en que el comienzo de un relato (incipit) debe ser “incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases” (p. 406), no deben tener nada gratuito ni decorativo y menos retórico. Debe evitarse la adjetivación o solo la indispensable y a la medida de cada sustantivo, y eso lo veo en esos tres párrafos inaugurales que tienen una gran tensión y mantienen la atención del lector, porque en ellos no solo cuenta los temas abordados sino, sobre todo, su tratamiento, y de ahí deriva la gran fuerza y dinámica del relato. Ese universo

de sentidos que se anuncia en el umbral de la novela entrevé ya una obra distinta, compleja, plurisignificativa. Desde su incipit se insinúa el sendero a emprender por parte del lector, pero uno lleno de fosos, enigmas, esfinges e iluminaciones; además, es una invitación a franquear esos primeros obstáculos para alcanzar el puente que lo llevará a pasajes de un reino inexplorado y maravilloso.

El oficio del lector frente al texto es pues el de un viaje a la manera de *Alicia en el país de las maravillas* donde todo está por descubrir y todo es sorprendente, en el que no hay lugar para la pausa ni la tregua, porque la intensidad y tensión del relato obligan a seguir sin acomodos para saber que vendrá una nueva e inesperada aventura y la que sigue y la de más allá, como en *Don Quijote*, a la espera de que otros delirantes, paradójicos y pantagruélicos personajes aparezcan, pareciéndose entre ellos pero marcados con signos distintivos y únicos; en fin, es un texto con capas y entramados de sentidos que no se deja atrapar de forma definitiva, como sucede con las grandes obras. De ese modo me atrapó, y luego de relecturas de la novela durante meses, fue una pelea de nunca acabar hasta que pude terminar mi tesis en la que intentaba mostrar, desde la fenomenología, que el espacio y el tiempo tenían un tratamiento afín a los grandes mitos universales y a ciertas obras clásicas.

La tesis fue bien valorada. A mis veintidós años y sin tener todavía el título en la mano me dieron la oportunidad de dictar un seminario sobre la novela. Después, dicha tesis sería publicada con el nombre de *Imaginación y realidad en Cien años de soledad. Estudio fenomenológico del espacio, el tiempo y el mito*. Luego de todas esas experiencias de lector iniciado, en cada nueva ocasión que vuelvo a la obra es como si fuera la primera vez y no deja de cuestionarme. Sin duda alguna, al igual que con las obras maestras, la de García Márquez no pudo haberse construido de la noche a la mañana. El mismo escritor lo confirma en una entrevista en la que cuenta que empezó a escribir la novela a los diecisiete años y le llevó veinte años de estar rumiando una idea que le costó, previamente, tres novelas, veintitrés cuentos, centenares de crónicas periodísticas para foguearse en el oficio y encontrar el tono, la forma y el estilo que le diera satisfacción:

Tenía todo el material, veía cuál era la estructura, pero no encontraba el tono. Es decir, yo mismo no creía lo que estaba contando. [...] Y el indicio para uno saber si lo van a creer o no es, primero que todo, creerlo uno [...]. [...] busqué y busqué hasta que pensé que el tono más verosímil era el de mi abuelita que contaba las cosas más extraordinarias, más fantásticas, en un tono absolutamente natural que yo creo es lo fundamental de *Cien años de soledad*, desde el punto de vista del oficio literario (Escobar Mesa, 1981, p. 230).

La publicación de *Cien años de soledad* en 1967 sorprende con su aparición y *a posteriori* por *n* circunstancias: primero, porque ninguna otra obra de un escritor latinoamericano había tenido la suerte de que su primer tiraje de ocho mil ejemplares en Buenos Aires, cifra respetable en su momento, se agotara en casi un mes y le siguieran otras reediciones tanto dentro como fuera de ese país, hasta contarse en el presente más de cien ediciones y reediciones, sin contar las piratas, que no han sido pocas. Segundo, ninguna otra novela en español, salvo *Don Quijote* (1615) en todos los casos, ha sido traducida a tantas lenguas, más de treinta. Tercero, tampoco una novela en español había alcanzado en una sola edición un tiraje de un millón de ejemplares hasta superar en la actualidad los cincuenta. Cuarto, ninguna novela en español ha sido de inmediato y *a posteriori* tan valorada por escritores y críticos hispanoamericanos y extranjeros reconocidos de los más diversos países, como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Milan Kundera, Mario Vargas Llosa, Norman Mailer, Pablo Neruda, Salman Rushdie, Mo Yan y Toni Morrison, entre muchos otros. Incluso a finales de 1999 y comienzos del tercer milenio, luego de consultas con expertos y escritores, algunas editoriales y periódicos hicieron el inventario de las novelas más representativas del siglo xx y siempre figuraba *Cien años de soledad*. Aún más, fue reconocida como una de las obras más icónicas del milenio y la segunda más importante en español después de *Don Quijote*. Quinto, el éxito sorprendente de dicha novela, que rápidamente llegó a las librerías de toda América y otros continentes, hizo que las obras de un grupo importante de escritores latinoamericanos, reconocidos en sus países pero muy poco fuera, comenzaran a ser conocidas, leídas y reeditadas. Casi que podría decirse que *Cien años de soledad* fue la caja mágica para que naciera el llamado *boom* literario latinoamericano hasta llegar a ser reconocido como el más importante fenómeno literario de un continente, en una época dada, que incidió en el ámbito literario universal.

Aunque “toda comparación es odiosa”, como se lee en *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas, son miles los ensayos, centenares las tesis de grado, decenas los libros que se han escrito sobre *Don Quijote*, *Hamlet*, la *Divina comedia*, la *Biblia*, *Madame Bovary*, *Ulises*, por solo citar una cuantas y valiosas obras de la literatura universal; lo mismo podemos decir de *Cien años de soledad* porque sobre esta, como sucede con aquellas obras, nadie ha dicho la última palabra y tampoco se dirá, porque las grandes obras no se agotan ni se dejan asir con la interpretación de los lectores del momento por más agudas que sean las explicaciones que se den. Son, Eco nos lo recuerda, “obras abiertas” que tienen

la virtud de ser únicas, icónicas, irrepetibles, que no dependen de ningún lector ni de una cultura particular, aunque recreen la suya. Así como fueron representativas para los lectores de la época y el lugar que las vieron nacer, siguen vigentes para los lectores de cualquier tiempo y cultura particular. Son obras epifánicas que tienen el poder de la seducción porque siempre están hablando e interpelando a los lectores. Son obras redondas a las que nada puede agregárseles, pero cada vez que se las lee, se abren y emiten una luminosidad que encanta y es siempre cambiante. Celebrar cincuenta años de la aparición de *Cien años de soledad* es recordar una obra que tiene un aliento de eternidad y seguirá alimentando y regocijando el imaginario de sus lectores. García Márquez (2014), con motivo del Nobel, se refirió a la descomunal pelea entre la ficción y la realidad:

[...] los inventores de fábulas que todo lo creemos nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria. Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra (p. 213).

Pero quien mejor define este juego entre lo real y lo ficticio es Antonio Tabucchi (2014) cuando, refiriéndose a lugares míticos como el Yoknapatawpha de Faulkner o el Macondo de García Márquez, afirma: “Siempre he leído con admirado asombro a los escritores que han inventado un mundo paralelo, una comarca imaginaria propia que coincide con otra real y que, siendo idéntica a la real pero no siendo la real, es respecto a esta ajena y diversa: es esa, pero sin serlo” (p. 234).

Referencias bibliográficas

- Alegria, C. (1971). *El mundo es ancho y ajeno*. Buenos Aires: Losada.
- Azuela, M. (1966). *Los de abajo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, J. (1971). Algunos aspectos del cuento. *Cuadernos Hispanoamericanos* 255, pp. 403-416.
- Escobar Mesa, A. (1981). *Imaginación y realidad en Cien años de soledad. Estudio fenomenológico del espacio, el tiempo y el mito*. Medellín: Pepe.
- García Márquez, G. (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García Márquez, G. (2014). La soledad de América Latina. *Cuadernos Americanos* 148, pp. 209-214.
- Manrique Sabogal, W. (7 julio 2017). Vargas Llosa: “García Márquez funcionaba más como un artista”. WMagazín, <https://wmagazin.com/relatos/vargas-llosa-garcia-marquez-funcionaba-mas-como-un-artista/#el-lugar>
- Pinter, H. (febrero 2006). Arte, verdad y política. *Casa del tiempo* 85, pp. 21-27.

- Poe, E. A. (1995). La unidad de impresión y El objetivo y la técnica del cuento. En L. Zavala (Comp.). *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas* (pp. 13-18). México: UNAM.
- Rivera, J. E. (1946). *La vorágine*. Bogotá: ABC.
- Rulfo, J. (1955). *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tabucchi, A. (2014). *Voyages et autres voyages*. París: Gallimard.

ENTREVISTA

INTERVIEW

LUIS FAYAD: LA SENCILLEZ DE LAS PALABRAS*

LUIS FAYAD: SIMPLICITY OF WORDS

Andrés Vergara Aguirre¹

Antes de entrar en diálogo con Luis Fayad, uno podría formarse una idea equívoca respecto a ese hombre de modales siempre delicados, sobrios, que antes de la sonrisa ofrece una figura tocada por un aire de tristeza o de nostalgia, pensaría uno, un poco circunspecto quizá, con una estampa que podría hacernos pensar en un cuervo a la hora del ocaso. Pero una vez iniciada la conversación con el maestro, esa imagen sufre un cambio rotundo, pues entonces se descubre a un hombre lleno de cortesía y calidez en el trato, y si todavía lo asociamos al cuervo es solo en la certeza de que, para algunas culturas, esta ave ha sido emblema de la reflexión y la memoria.

* Esta entrevista es resultado del proyecto de investigación “Literaturas en diálogos e intelectuales en redes”, inscrito en el Sistema Universitario de Investigación de la Universidad de Antioquia, y contó con el apoyo del programa de Estrategia de Sostenibilidad 2020-2021 del grupo de investigación Estudios Literarios —GEL—, otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia, Medellín - Colombia.

Cómo citar esta entrevista: Vergara Aguirre, A. (2023). Luis Fayad: la sencillez de las palabras. *Estudios de Literatura Colombiana* 52, pp. 201-218. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.352381>

¹  andres.vergaraa@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 05.01.2023
Aprobado: 19.01.2023
Publicado: 31.01.2023

Copyright: ©2023 *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/)



Luis Fayad por la calle San Fernando, frente a la Universidad de Sevilla

Foto: Andrés Vergara

Hablar con él es descubrir a una persona sencilla y afable que rompe con cualquier estereotipo que se pueda tener frente a un escritor de su trayectoria.

El escritor, poeta, crítico, periodista y traductor Luis Fayad nació en Bogotá en 1945; cursó varios semestres de sociología en la Universidad Nacional de Colombia; cuando tenía unos treinta años se marchó a París y ya nunca regresó a vivir en su país. A la ciudad natal vuelve de visita con cierta frecuencia, al menos una vez por año, pero hoy su casa está en Berlín, donde vive con María Rosario, más conocida por sus cercanos como Charo, con quien formó hogar desde hace ya unos 45 años, y con el hijo menor, Diego.

Con Charo y Darío, el hijo mayor, llegaron a Berlín a mediados de los ochenta cuando Fayad fue invitado por el gobierno alemán a una estancia de un año a través de una beca de intercambio cultural, y allí se quedaron, en una urbe a la que él describe como una ciudad “muy grande, morrocotuda, casi como una muñeca, pero muy agradable [...]. Me gusta mucho la movilidad de Berlín, me parece bastante dulce. A veces me parece como una niña indefensa a la que dan ganas de acariciarla, de llevarla de la mano” (Perfiles de Berlín, 2018).



Luis Fayad y Charo, cómplices desde hace ya unos 45 años
Foto: Andrés Vergara

Reconocido por sus cualidades como novelista desde que apareció *Los parientes de Ester* en 1978, prestigio que seguiría cultivando con *Compañeros de viaje* (1991), *La caída de los puntos cardinales* (2000), *Testamento de un hombre de negocios* (2004) y *Regresos* (2014), Luis Fayad también tiene una amplia trayectoria como cuentista; de hecho lo primero que publicó fueron dos cuentos, uno en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* y otro en la revista *Letras Nacionales*, en 1966; ha publicado los libros de cuentos *Los sonidos del fuego* (1968), *Olor de lluvia* (1974), *Una lección de vida* (1984) y *Un espejo después* (1995); también ha incursionado en ese género que todavía no tiene traducción precisa al español, puesto que no encaja propiamente en el cuento ni en la novela, y que seguimos reconociendo bajo el término francés de *nouvelle*, con las obras *La carta del futuro* y *El regreso de los ecos* (1993); también tiene una amplia producción periodística, pues el periodismo es otro de sus amores. El escritor y crítico Fabio Rodríguez Amaya (2012) ha dicho, a propósito de sus cuentos: “Ante todo considero un deber constatar que Fayad nace como cuentista. Pero no como un cuentista más, sino como un maestro del género de lo que da muestra incontrovertible con su libro de exordio *Los sonidos del fuego* (1968) que tanto nos animó e interrogó en su momento” (párr. 3).

En un estudio sobre las percepciones de Bogotá en sus cuentos, Cristo Rafael Figueroa (2009) concluye:

Después de recorrer la cuentística de Luis Fayad entre 1968 y 1995 es claro el cruce de dos procesos mutuamente conectados en su interior, el de escritura con sus correspondientes dinámicas expresivas y el de la captación problemática de un espacio urbano, Bogotá entre los años sesenta y ochenta, metamorfoseada luego en cualquier urbe contemporánea. El primero incluye transgresión de modelos narrativos, cuestionamiento de estructuras canónicas y diversidad de formulaciones textuales; el segundo vierte y revierte las asimetrías existentes entre modernización económica y modernismo cultural, las cuales relativizan y fragmentan el proyecto moderno de la capital colombiana, que al transformarse de aldea grande en metrópoli, ocasiona conflictos sociales, crecimientos heterogéneos, hibridaciones o surgimiento de subculturas (p. 305).

En cuanto a sus novelas, *Los parientes de Ester* presenta el drama de un hombre de clase media, luchando por la supervivencia, y lidiando con sus conflictos familiares, en medio de su recién adquirida viudez. Juan Gustavo Cobo Borda (2010) la definió como

[...] una de las novelas más reveladoras de la nueva narrativa urbana, ambientada en Bogotá: *Los parientes de Esther*. Novela de diálogo y pequeñas existencias empeñadas en sobrevivir, entre los tortuosos escalafones de la burocracia y la lucha tenaz, día a día, para alcanzar las tres comidas diarias en esos hogares de clase media, sostenidos por una estropeada dignidad, y la llegada inexorable de la jubilación y la vejez (p. 150).

Una novela que causó impacto no solo por la perspectiva realista con la que logra retratar la Bogotá de finales de los sesenta, sino, sobre todo, porque en 1978, año de su

primera edición, lograba abrirse campo en un ámbito editorial español que en aquella época seguía obnubilado por el hoy famoso *boom* latinoamericano comandado por autores como el Gabriel García Márquez de *Cien años de soledad* o el Mario Vargas Llosa de *La ciudad y los perros*.

Así evocó Ricardo Bada (2019) la llegada de *Los parientes de Ester* a las librerías españolas:

Aún recuerdo el revuelo que se armó en 1978 cuando un escritor bogotano de nombre Luis Fayad, a la edad de Cristo, con 33 años, publicó en Madrid una novela titulada *Los parientes de Ester*. ¡Por fin adiós al realismo mágico, por fin alguien que recogía la antorcha de Juan Carlos Onetti y nos metía de lleno en el realismo urbano, en la auténtica y cenicienta realidad de las megalópolis de América Latina! (párr. 1).

A partir de lo que enuncia Bada, podemos afirmar que el escritor bogotano es más bien lo que podríamos llamar un escritor *antiboom*: “Luis Fayad es todo lo contrario del autor de diseño que quieren las editoriales al uso. Él escribe a su ritmo, y termina sus libros con independencia de compromisos temporales urgidos por el pago de un anticipo..., que así le luce el pelo a la literatura en lengua española de nuestros días” (párr. 3).

En cuanto a la vigencia que ha mantenido esta novela después de más de cuatro décadas de su publicación, Clara Riveros (2018) concluye:

[...] es una novela que marcó un punto de inflexión respecto a la etiqueta de exotismo instaurada por el “realismo mágico” y el casi encasillamiento de la literatura colombiana. [...] Lo que hizo Fayad con *Los parientes de Ester* fue romper con los estereotipos, es decir con esa imagen e idea aceptada y extendida respecto al carácter inmutable de la literatura y de los escritores colombianos, impregnando su obra con un estilo realista y teniendo como epicentro de los acontecimientos la ciudad en su cotidianidad. [...] El autor ubica al lector en un tiempo y espacio determinados, Bogotá a finales de la década de 1960, lo que otorga una fuerte dosis de realismo a la historia y a sus protagonistas que ilustran y describen con mordacidad la realidad que les rodea (pp. 16-17).

En Compañeros de viaje (1991), su segunda novela, cuenta la historia de las luchas estudiantiles de los años sesenta protagonizadas por un grupo de muchachos de la Universidad Nacional de Colombia, en una evocación de la época universitaria en la que fue estudiante de sociología, y donde presenta “someramente las inquietudes políticas de esta generación colombiana” (Rodríguez-Vergara, 1991, p. 43). Una obra en la que uno de los méritos del autor es “no convertir una época en un panfleto político y de despertar nostalgia de años muy significativos en la historia universitaria” (p. 43).

En *La caída de los puntos cardinales* (2000), su tercera novela, Fayad reconstruye las vidas de seis jóvenes libaneses que emigraron a Colombia a finales del siglo XIX, en unas historias que van formando una trama que lo llevan a uno a pensar en los abuelos

libaneses de Fayad, que también llegaron a Colombia por esa misma época, según lo ha contado el escritor: “Mis abuelos paternos se instalaron primero en Honda, por el provecho del río Magdalena, y después en Bogotá, mis abuelos maternos se instalaron primero en Honda, después en Facatativá y después en Bogotá” (citado en Riveros, 2018, p. 24).

Testamento de un hombre de negocios (2004), la preferida del autor, según nos lo confiesa, gira en torno a una familia inmersa en el oscuro mundo del narcotráfico. Una novela que “supone un intento verdaderamente original y renovador dentro de la narrativa del narcotráfico”, a juicio de José Manuel Camacho (2018, p. 636), quien la califica como una obra “de gran virtuosismo técnico” (p. 637).

Si se le pregunta por los escritores que considera han tenido mayor influencia en su trayectoria, Fayad afirma:

Por lo general, no hablo de influencias sino de enseñanzas. Yo he aprendido de todos los escritores que he leído y amado desde que era niño; de los más antiguos y de los más nuevos, son mis amigos, no dejo de volver a sus libros y a sus enseñanzas.

Cuando me siento incomunicado con la capacidad de escribir los invoco y les rezo para que me salven, porque a los únicos que yo les rezo es a los escritores. Pero ellos siempre me contestan que no confíe en su bendición, que no crea en el Espíritu Santo ni en la inspiración, solo en el trabajo, y que, si no soy capaz de enfrentarme a la página en blanco, entonces deje de escribir, que no sufra en vano, que no sea majadero (Bautista, 2018, párr. 24).

Un aspecto que resalta en la personalidad de Luis Fayad es su sobriedad y su sencillez, tanto en sus gestos como en sus palabras, una sobriedad y una medida que también ha logrado imprimirle a su obra, escrita sin afanes, con la paciencia con la que se destilan y se añejan los licores más exquisitos. Con esa misma calma nos cuenta que escribir *La caída de los puntos cardinales* le tomó cerca de nueve años. Uno puede concluir que él para escribir mantiene el mismo sigilo que cuando habla: con pausa, como sopesando cada palabra antes de



Luis Fayad, maestro de la sencillez.
Foto Andrés Vergara

el mismo sigilo que cuando habla: con pausa, como sopesando cada palabra antes de

acomodarla, siempre con la cautela y delicadeza del orfebre cuando elabora las filigranas más complejas. Pero no hay complejidad ni artificios en la palabra de Fayad: tanto en su conversación como en su escritura predomina la sobriedad. Como lo afirma Riveros (2018), “tiene un estilo definido, un lenguaje prolijo y cuidado, sencillo y sin redundancias que otorga credibilidad y solidez a sus historias y a los protagonistas y personajes que las dotan de sentido” (p. 13).

A propósito de su estilo, en la nota de contraportada del libro *La carta del futuro y El regreso de los ecos*, el poeta y ensayista José Manuel Arango escribió:

Luis Fayad es autor de una escritura que se empeña en no ser ruidosa, que se mantiene alejada de todo exhibicionismo técnico, que muestra y sugiere más que dice [...]. Ahora lo confirman estos relatos sobrios e intensos, que cuentan de situaciones duras (la servidumbre, el desarraigo) y cuyos personajes son tratados y retratados con amoroso respeto, como prójimos y semejantes. Artefactos también, desde luego, estas historias se adivinan escritas y reescritas, siempre con contenida emoción, por alguien [sic] trabaja el lenguaje con empeño de poeta (Fayad, 1993).

Por su parte el escritor José Luis Díaz-Granados (2012), amigo desde los tiempos en que coincidieron como estudiantes de bachillerato en el Gimnasio Boyacá, afirma:

Desde muy joven, Luis Fayad entendió que el oficio de escribir es como un sacerdocio; es decir, que requiere, además de lectura, escritura y observación del comportamiento humano, de una entrega total. Y así lo hizo. En marzo de 1966, cuando no había cumplido aún los veinte años, publicó su primer cuento, “Justo Montes” en la revista *Letras Nacionales*, que dirigía Manuel Zapata Olivella (párr. 4).

Cuando retomamos su historia con Charo Ginto, una española nacida en Pamplona, Luis cuenta que se conocieron en una de sus idas a Barcelona, cuando ya él vivía en París. “Fue en un restaurante. Yo me senté en una de esas mesas compartidas y ahí al frente estaba Charo con una amiga, y empezamos a hablar, fuimos a beber algo y nos vimos al otro día. Yo volví a París, y después, en otra ida a Barcelona, la llamé. Cada que iba a Barcelona nos encontrábamos. Así comenzamos”. Y así se formó esa pareja que tiene tres hijos, Darío, Delia y Diego, en ese orden, como en un juego silábico; Darío nació en La Palma, islas Canarias; Delia y Diego nacieron cuando ya la familia estaba radicada en Berlín; todos han permanecido en la capital alemana.

Luis y Charo hoy llevan una relación que refleja la sincronía que solo puede alcanzarse con la sabiduría y la experiencia de tantos años de complicidad, como pudimos verlo durante el pasado verano, en el Tercer Coloquio Internacional del Grupo de Estudios Literarios —de la Universidad de Antioquia— realizado en la Universidad de Sevilla, en España. Allí estuvo el maestro Fayad como invitado a la conferencia inaugural, y allá lo

vimos durante todo el evento, siempre acompañado de Charo, con la alegría y el entusiasmo que mostraría un aspirante a escritor, pero también con la sencillez y la humildad que solo puede mostrar un verdadero maestro. En un bar al frente de la antigua fábrica de tabaco que hoy funciona como campus, en la calle San Fernando, conversamos al calor de un buen café, y con el ambiente impregnado por el infaltable Pielroja sin filtro que lo ha acompañado desde los tiempos de la adolescencia cuando cursaba su bachillerato en el Gimnasio Boyacá, donde fumaba a escondidas; una época en la que ya hacía sus primeros intentos de novela: “Antes de *Los parientes de Ester* había ensayado en dos ocasiones escribir una novela, una llegó a tener cuarenta páginas, pero no las sentí como un trabajo literario, romper las páginas escritas fue una liberación” (Bautista, 2018, párr. 6).

Y sus Pielroja sin filtro lo siguieron acompañando cuando emprendió su viaje a París en 1975, con un equipaje ligero en el que iban el borrador de *Los parientes de Ester* y su máquina de escribir Olivetti Lettera 22, la cual ha conservado desde entonces. Entre el tinto y el Pielroja, y con Charo como su ángel guardián, avanza la conversación con este escritor que también nos cuenta que entre sus grandes maestros están Dante, Shakespeare y Cervantes, y que expresa su amor por Baudelaire; más allá de *Las flores del mal*, él se confiesa un enamorado de la prosa del precursor del simbolismo, y nos cuenta que dos de sus obras preferidas son *El spleen de París* y *El pintor de la vida moderna*, obras que visita con cierta frecuencia.

Maestro Fayad, sus obras han sido muy espaciadas en el tiempo. ¿A qué se debe eso?

Voy escribiendo lo que se debe escribir. Tengo que esperar a veces a que venga la convicción de que lo que voy a escribir corresponde a un deseo y que la visión de lo que va a resultar está bien. Uno puede, como en todo, improvisar, pero hay que prepararse ya en el momento de escribir. También me dedico al cuento, y el cuento hay que esperarlo a que salga: uno al año, a veces dos en cinco años. Cuando uno tiene una novela, tiene un trabajo diario; uno le puede organizar el horario, el tiempo en el que trabaja. Uno podría decir que anticipar el tiempo en el que va a terminar el cuento es difícil. A veces me ha pasado que tengo el cuento armado, lo voy armando en la memoria, las frases, qué fragmento sigue, uno después del otro... Son tres meses o más. Ya cuando tengo el cuento, digo: “Bueno, lo redacto en tres días”, y resulta que los tres días se me convierten en tres meses. Ahora estoy preparando otros dos libros de cuentos. Uno de ellos ya está listo, el título es *Cuentos de amigos*, este será mi próximo libro. Pero es por eso por lo que hasta

ahora tengo publicadas cinco novelas, estoy escribiendo la sexta, ya bastante avanzada, un libro de ensayos y unos artículos periodísticos que van a corresponder a un título que puede ser “Gotas literarias”. Son trabajos cortos que uno cree que se hacen rápido, pero que toman tiempo en concebirse. Es por eso que mis libros han sido tan espaciados.

¿Va tomando apuntes, o arma toda la historia en su cabeza antes de empezar a escribir?

Soy dado a tomar apuntes. Me doy cuenta después, cuando reviso los apuntes, que lo que debía salir en lo que estoy escribiendo ya está incluido, y lo que no debía quedar, aunque está anotado, no se incluye. A veces no me sirven en realidad los apuntes, pero los llevo. Quizá también ocurre esto: en el momento en que uno escribe se le queda más fácil todo en la memoria, entonces ya lo tengo, no tengo que consultarlo, pero sí lo he anotado de alguna manera.

¿Cómo definiría usted la escritura, el arte de escribir?

Claro, en los deseos de cada uno hay muchas maneras de decidir por qué escribe uno. Yo no tengo más que el deseo de encontrar un lenguaje literario, según lo que yo creo que es la literatura: hay un sentido en todo. Lo que yo escribo, lo busco. Yo no le pierdo la idea de lo que importa. Para mí, importa mucho el sentido, pero la dificultad es darle un sonido a todo ese sentido: es decir, la forma y el fondo. Si no tengo el fondo, me da dificultad, no puedo empezar a escribir nada; pero después, ¿por qué escribo?: por encontrar la forma, para quedar satisfecho debo encontrar cómo escribir lo que quiero decir.

En su conferencia de esta semana —en el Tercer Coloquio Internacional del Grupo de Estudios Literarios, realizado en la Universidad de Sevilla—, usted habló de la técnica y del estilo. Quisiera que sintetizáramos sus planteamientos al respecto.

Se habla de la técnica en los libros. ¿Qué deja eso? La técnica se la atribuyo yo más al escritor: cosas pequeñas suyas: de qué manera maneja el medio en que está escribiendo, a qué hora escribe. Esta es mi técnica. Y el estilo, se habla mucho de que un escritor tiene estilo. Para mí, el estilo lo tiene lo que se está escribiendo. La novela, ella misma requiere un estilo, no el escritor. Un cuento crea su estilo cuando se está escribiendo. Él mismo pide y crea un estilo; el poema crea su propio estilo. Cuando se le dice a un escritor “Me gusta su estilo”, se entiende lo que se le está diciendo al escritor, pero un escritor no tiene un estilo único. En el momento en que un escritor dice “Encontré mi

estilo”, o cuando alguien le dice, por ejemplo un editor, “Escriba en su estilo”, eso es acabarse, es tener que estar sujeto a unas leyes que se le imponen al escritor. Yo creo que un escritor que cree que encontró su estilo se acaba. Cada obra necesita su propio estilo.

Pero hay unas formas reconocibles en el escritor.

Mucho, mucho. Hay formas reconocibles.

¿Y qué son esas formas?

Son elementos con los que escribe fácil el escritor. El escritor tiene ciertas palabras que se le pueden repetir. A uno no le importa eso cuando escribe. Yo en un cuento o en una novela repito ciertas palabras porque son las mías. Uno se apropia de ciertos términos, son sus palabras. Y otra cosa, aparte del escribir bien, es la sintaxis. Hay una manera de poner las palabras que un escritor nota que son las suyas, que le suenan mejor para pasar a otra frase. Eso, más que estilo, es utilizar sus propios recursos: el recurso literario que tiene el escritor, pero no es un estilo que se pueda reconocer. A muchos se les reconoce por eso, pero más que reconocerle a un escritor un estilo, es el recurso literario, el recurso narrativo, el recurso poético, que ahí sí es del escritor, pero precisamente como tiene muchos recursos, aparecen sin que el escritor deba someterse a esos recursos. Van saliendo porque son de su propiedad. Las palabras son de su propiedad, la sintaxis es de su propiedad. Terminar un fragmento como una parte independiente de todo el libro, independiente de la página; eso le pertenece al escritor, pero no porque tenga un estilo, sino porque tiene recursos literarios.

A propósito de la escritura: uno en distintas etapas de la vida va teniendo sueños, aspiraciones. ¿En este momento cuál es su aspiración? ¿Qué siente que le falta hacer?

Mejor no tener sueños, propósitos sí. Seguir escribiendo me gustaría, que nunca se me quitaran las ganas, aunque uno a veces dice: “Yo quisiera dejar de escribir”. Yo lo he oído en muchos escritores que durante todo el tiempo lo único que hacen es escribir, pero han pensado en dejar de escribir. Yo sí deseo, por más que la escritura sea tan difícil, tener al enemigo todos los días en la casa, que yo le siga sacando el gusto de cualquier manera a escribir, porque siempre tengo algo que hacer, que es como leer también. Ojalá que nunca se me quite lo que más deseo en mi vida que es seguir leyendo.

¿Tener el enemigo en casa?

Luchar todos los días con lo que uno está escribiendo, porque todos los escritores lo dicen: no es fácil. Se atormentan, dicen mucho en contra del mismo momento de escribir. Por eso es la lucha diaria.

Hablemos un poquito de la lectura, ¿qué está leyendo por estos días?

Desde que empecé a leer, cuando era un muchacho, casi niño, voy de un lado a otro. No tengo plan para leer siquiera, sigo mi deseo. Cuando estoy escribiendo algo, pues consulto libros. Por ejemplo, había leído novelas de Robert Walser, el escritor suizo: me gusta mucho. Me faltaba una, y la acabo de leer. Estoy relejendo una novela de Tolstoi que había leído muy joven, *Resurrección*. La estoy relejendo después de cuarenta o más años. Siempre había pensado en releer esta novela. Estoy leyendo una selección de cuentos colombianos que se hizo en Colombia, y voy de uno a otro porque hay autores que no he leído y cuentos que no he leído, y sigo leyendo literatura colombiana, lo mismo que la selección de poesía colombiana. Cada vez que sale una nueva, la busco, porque conozco a los autores, pero hay poemas que me dan la oportunidad de volverlos a leer. De Colombia siempre estoy pendiente, le saco mucho gusto.

¿Cómo ve la literatura colombiana contemporánea?

Yo veo que cada vez hay más disciplina y más interés de formarse como escritor, que fue lo que tuvo la generación o promoción mía desde que éramos jóvenes, hablábamos de eso. Ya existe el propósito de escribir como escritor, no la novela casual que sale de un político al que le dio por escribir: era como una obligación escribir, pero no había ni el propósito de ser escritor, de dedicarse a la literatura, ni había un propósito grande de que el libro que estaba escribiendo significara algo. Uno lo piensa, ¿qué va a significar? Bueno, los resultados no se pueden prever nunca. Ya empezamos a verlo mejor desde la generación mía, porque teníamos más conciencia de que cuando uno va a escribir algo tiene que tener una visión de lo que va a escribir. Sí, un tema, pero también el propósito literario.

Usted salió de Colombia hace ya bastantes años, ¿en qué año salió?

En el año 1975.

¿Qué lo trajo a Europa?

El deseo que tenía de salir un rato de Colombia. Yo quería salir de Colombia y quería ir a París. No hubo más, ningún otro propósito ni deseo.

¿Y qué se fue a hacer a París en ese año?

A vivir. Yo tenía un buen puesto de redactor técnico en el DANE, y salí joven, pero no era un muchacho. Cuando llegué a París me convertí en un muchacho para poder vivir, renuncié a todo para hacer oficios que hacen los jóvenes en París, y al mismo tiempo estudiar. Me matriculé, aunque no tenía intención de hacer alguna carrera, pero sí de compartir. En ese tiempo conocí y asistí a todas las clases de los filósofos.

¿A dónde? ¿En la Sorbona?

En la Sorbona y en el Collège de France, a donde iban a dar sus clases y sus conferencias Althusser, Foucault, Derrida, Pécaut, un gran colombiano que había en ese tiempo, y otros de esa época. Yo iba a verlos y a escucharlos.

¿Alguna de esas cátedras que lo haya marcado?

¡Claro! Sobre todo, asistía a los seminarios, que eran ya pequeños, de Daniel Pécaut, porque él estaba dedicado a Latinoamérica. Yo oía los análisis que él hacía de Colombia, bastante buenos, de la política en general. Una historia de Colombia, historia política, historia económica, cómo fueron los gobiernos. Me interesaba, me aclaraba mucho, me gustaba mucho escucharlo.

Volvamos a la escritura. ¿En qué momento se da cuenta de que quiere ser escritor?

Empecé a escribir con mucho interés literario, digamos, a los 17 o 18 años. Fue una novela. Yo sabía que no estaba bien, me deshice de ella. Pero los cuentos... Siempre me ha gustado esa representación literaria. Cuando tenía unos cuentos publiqué uno en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* y esa misma semana salió otro en la revista *Letras Nacionales* de Manuel Zapata Olivella. Después, un día iba caminando para la casa, y reflexioné: “Bueno, yo publiqué los cuentos. Tengo que tener un propósito. Si me voy a dedicar en verdad a la literatura, tengo que resolverlo de una vez. Sí me gusta escribir; ¿pero para dedicar mi vida a la literatura?”, me dije. Además, pensé: “Publiqué, ¿pero es en serio que yo quería publicar?, ¿o le estoy quitando el sitio a otro joven que sí

quiere de verdad publicar?”. Entonces lo sentí en ese momento. “Sí, me voy a dedicar a la literatura”.

¿Recuerda cuáles fueron los primeros cuentos que publicó?

Publiqué uno que nunca rescaté en *El Tiempo*. Ese nunca lo rescaté, desapareció.

¿Recuerda el título?

Sí, sí. El de *Letras Nacionales* se llama “Justo Montes”. Ese cuento lo incluí en un libro, está en mi libro de cuentos *Los sonidos del fuego*. Cuando hice ya una selección para volver a publicar el libro, lo excluí; pero me han dicho: “¿Por qué sacó ese cuento? A nosotros nos gusta”. Justo ahora me lo decía el organizador del evento aquí en la Universidad de Sevilla, José Manuel Camacho; él quiere dedicarle un artículo a los cuentos, un ensayo inclusive, según me dijo. Me insistió tanto que, sobre todo por darle gusto, lo volví a leer, y entonces lo corregí sin quitarle nada esencial, correcciones de redacción y algunos detalles sin quitarle ni agregarle nada, porque entonces sería cambiarlo. Hice corrección y ahora va a volver a salir. El otro, el de *El Tiempo*, es “La noche de San Anselmo”. Ese sí desapareció del todo y no se va a incluir. Después han salido otros ahí mismo en *Lecturas Dominicales*, y en otras páginas. Esos sí los estoy recogiendo.

¿Usted recuerda sus primeras lecturas?

¡Claro! Yo vuelvo a la poesía porque leíamos mucha poesía entre los amigos, pero entre las primeras lecturas estuvo la literatura del siglo XIX, la literatura rusa, los cuentos y las novelas. Lo mismo la literatura francesa, la literatura inglesa. Literatura del siglo XIX fue lo que más leí al principio. Y la literatura de Estados Unidos del siglo XX nos gustaba mucho, y puedo hablar en plural. Y otra cosa que hice cuando decidí ser escritor fue leer la literatura que dice de dónde venimos, sobre todo de tres autores. Si se hacen cuentas, bueno, desde hace miles de años, venimos desde Homero. Pero me refiero a los escritores que dicen cómo ven la literatura, cuál es su posición dentro de la literatura, cómo cambia el escritor y cómo empieza una literatura ya más reconocida, como la literatura de nuestro continente y de nuestra cultura. Eran Dante, Cervantes y Shakespeare. Yo dije: “Bueno, si esos son los comienzos, yo los voy a leer”. Y yo leí las obras completas de los tres, ese fue un trabajo mío, como mi tesis. Como los que hacen tesis universitaria, para mí fue leer estos tres autores. Dije: “Tengo que leerlos,

si mi propósito es la literatura, y si de ahí vengo, quiero saber lo que es eso, ellos me van a enseñar qué es lo que voy a hacer”.

¿Hay algunos de esos autores del siglo XIX, ingleses o españoles o franceses que lo hayan marcado?

¡Claro! Muchos de los franceses, pero conservo uno desde muy joven para mí: Baudelaire. Se habla mucho de su poesía y de *Las flores del mal*, yo también lo he leído. Pero su prosa la leo con mucha frecuencia. Para mí, *El spleen de París* o *El pintor de la vida moderna*, todo lo que sea prosa de Baudelaire. Recorro más a su prosa que a su poesía.

¿Por qué es importante para usted la prosa de Baudelaire?

A mí me llegó desde joven. Me parecía esencial su sensibilidad, como él mismo dice: “Ser poeta inclusive cuando uno escribe en prosa”. Él me aclaró muchas cosas. Escribir la poesía no es escribir solamente poemas, sino que la narrativa pertenece a una poética, hay un orden poético dentro de la narrativa, y eso lo alcanza él en su prosa. Y algunas definiciones que me parecían importantes. Todo lo que él decía, su comportamiento tanto literario como humano, un hombre inteligente. Yo no sé si para ser un gran escritor hay que ser inteligente, pero eran dos cualidades que yo veía en Baudelaire, y quedó para mí como un gran escritor, no solamente admirado sino también amado.

Ahorita hablábamos de su llegada a Europa, a París. Me imagino que llegó con la idea de retornar a Colombia.

¡Claro!

Y se fue quedando.

Y me fui quedando. Me acostumbré a vivir París. Uno a veces no sabe de qué vive en París... de estos trabajos que hacen los estudiantes, haciendo de todo, pero me fui quedando. Viví casi un año en Estocolmo. Fui a parar allá por trabajo, como muchos de los que vivíamos en París en esa época: me llegó la voz de que había que ir a Estocolmo porque allá pagaban bien. Volví, y entonces me entraron ganas de vivir en España, porque desde que salí de Colombia, aunque yo quería ir a París, siempre llevaba la idea de conocer España. Nunca tuve interés de conocer ningún otro país, ni de Europa ni de ningún lado, pero sí quería conocer España. Fui a España, volví, fui a España otra

vez y viví en Barcelona, y así fue como de a poquitos fui conociendo España. Y allá en Barcelona conocí a la que es hoy mi mujer; ella se llama María Rosario, pero todos le decimos Charo, su verdadero nombre. Con ella estamos desde entonces.

¿En qué año se conocieron?

Fue en una de mis idas de París, como en el 76 o 77. Nos conocimos, pero yo volví a París. Cuando volví otra vez a España la llamé, porque tenía el teléfono [...].

Volviendo al tema de Colombia, ¿cómo ha visto la evolución o el proceso del país en todos estos años?

A veces baja un poco lo que estaba bien, y vuelve y sube. Está mejor, pero hay cambios. Hay una cosa muy peligrosa para alguien que sale, y es volver y seguir hablando del país como si fuera el mismo que dejó. Si uno sale un mes, dos meses, un año, quizá pueda hacerlo. Pero cuando uno pasa bastantes años afuera, tiende a ver el país igual a como lo dejó, y eso no es cierto, no es cierto. Yo me he dado cuenta de que sí cambia, cambia la mentalidad de la gente. Hay una sociedad que, por poquito que sea, sí se va desarrollando para bien. Sus conceptos de progreso son otros, los deseos de vivir en comunidad crecen, una lucha contra algo que puede estar perjudicando al país, por ejemplo la corrupción. Sí hay una oposición, un deseo de luchar por mejores gobiernos. La gente deja de pertenecer a ciertos partidos para unirse a otros en sus protestas, llamémoslo manifestaciones, en sus paros nacionales. No importa de dónde sale. Sencillamente queremos más justicia social y que haya una mejora en el gobierno. Yo sí creo que el país ha cambiado, y lo veo, aunque hay gente que dice: “¡Qué va! Esto es lo mismo”. No es lo mismo nunca, nunca.

¿Estar afuera le ha facilitado escribir sobre Colombia?

Puede ser que uno cambie la visión del país, pero también hay algo más que lo hace cambiar a uno, y es saber cómo ven los demás desde afuera al país de uno, cómo nos estaban viendo cuando llegué a París, a Francia. Sí, cómo veo yo el país de otra manera cuando vivo en Berlín, donde viva, pero cómo nos ven ellos también, lo que opinan. Aquí me di cuenta de que los europeos esperaban mucho de Latinoamérica, y en estos últimos años, a través de los amigos que tengo en diferentes países, me doy cuenta de que en Europa ha habido una decepción. Esto hay que decirlo de una vez. No nos en-

gañemos en eso de lo que vamos a hacer y de que estamos haciendo mucho. No. Europa esperaba más de nosotros, que tuviéramos una organización social mejor que la que tenemos ahora en cada país latinoamericano y en Latinoamérica en general. Esperaban que hubiera unos movimientos de avanzada que influyeran más en Latinoamérica. Me ha servido entender cómo la veo yo, pero también cómo la ven los demás.

Ya que hablamos de esa esperanza que había en nosotros, ¿cómo ve el cambio político que hay ahora en el país con el nuevo presidente?

Sí, ya lo que haga el nuevo presidente, lo hará él. Los que más saben, más pueden predecir, pero es que los que más saben, a veces ocultan lo que saben, y a veces lo distorsionan y a veces llevan por otro lado la información. Pero ya hay un cambio, ¿no? Ya de todas maneras hay un cambio. El nuevo presidente viene de otra corriente. Se luchó algo. Hubo un momento político en que se trató de imponer una vieja manera de hacer política. Era como si el país no pudiera cambiar en algo, avanzar. El paso liberal no se trata de hacer, como se dice, los cambios radicales. No es que sea imposible hacerlo, es que no hay necesidad. Lo que hay que hacer es dar al menos un paso adelante cada día. En general se había intentado en algunas corrientes, pero creo que ya hay un cambio en el hecho de que las elecciones se hayan hecho entre dos candidatos tan distintos, que no representaban a los partidos tradicionales.

Volviendo al tema de la escritura y de sus creaciones, si yo le preguntara cuál de sus obras es más significativa, si tuviera que elegir una, ¿con cuál se quedaría?

De mis novelas la que más me gusta es *Testamento de un hombre de negocios*. Que no se ofendan las otras, a todas las quiero, claro, por el trabajo que me dieron; a veces me hicieron sentir un repudio frente a la escritura, pero después de terminarlos, cada libro es un hijo que se ha portado bien conmigo y lo quiero.

Claro, pero digamos que *Los parientes de Ester* es una de las que más ayudó a su reconocimiento como escritor.

Sí, y a mí me enseñó desde el principio mucho el haber escrito esa novela, porque cuando la escribí, la corregí bastante, y mientras la corregía no solo le hacía correcciones a la novela, sino que yo me daba cuenta de cómo quería escribir. ¡Ahí veo el estilo!, ¡yo no tenía el estilo! ¡Yo no tengo ese estilo! El libro me impuso mi estilo, él mismo se

impuso su estilo. No repita frases, quítele frases que signifiquen lo mismo, mire cómo coloca las palabras, si es esta palabra que va primero que la otra, no solamente por el sentido sino por la musicalidad, ¿por qué yo cuando leo siento que me tranco?, ¿por qué se me daña la respiración aquí?, es que una frase se pone detrás de otra. El libro fue creando su estilo. Además, esta novela iba a tener muchas más páginas. Cuando ya empecé a corregirla, dije: “De capítulo en capítulo le voy a poner unos capítulos en los que cada uno hable del personaje”. Cuando yo empecé a escribirlo todo concordaba, pero después dije: “Esto es inútil, el personaje está dado en la novela por lo que él habla y por lo que le sucede. Ese personaje se explicó él mismo, ¿para qué añadir más?”. Le fui quitando páginas que acababa de escribir. Las fui sacando.

¿Y por qué su preferencia por *Testamento de un hombre negocios*?

Bueno, cuando creé su representación literaria, pensé: “¿Yo de dónde sé todo lo que cuento?”. Como es una novela hecha en diálogos, cada vez que un personaje habla se convierte en narrador. En todos los capítulos aparece un personaje con el principal, que es Jacinto. En el momento en que el otro personaje habla, se va convirtiendo en el narrador de la novela. No soy yo, porque después es Jacinto el que me cuenta a mí la novela. Por eso me gustó, porque yo tenía una fuente. ¿De dónde sabe usted esto? Me lo contó Jacinto. ¿Y Jacinto de dónde lo sabe? Se lo contaron todos los demás.

Nuestra revista *Estudios de Literatura Colombiana* llega a muchos colombianos en el exterior también, a todos los colombianistas en Estados Unidos y en Europa. ¿Qué mensaje les dejaría a esos lectores?

Yo conozco la revista porque a mí me llega por medio de amigos o de una reseña de alguien: “En la revista *Estudios de Literatura Colombiana* salió esto otro”. Digamos que yo a través de esta revista voy a tener una comunicación con los lectores, pues para mí es ampliar todo lo que yo hago. ¿Para qué lo hago? Para esto, por ejemplo. Para tener esta oportunidad de hablar con ellos, hablar yo en este caso, pero son ellos los que me han dado la oportunidad de hablar. Entonces un gran saludo, es un honor. Aprovecho también para contarles a esos lectores que todas mis novelas van a ser reeditadas por la editorial colombiana Himpar Editores, comenzando con *La caída de los puntos cardinales*, que sale en abril de este año. Después vendrán mis otras novelas: *Los parientes de Ester*, *Compañeros de viaje*, *Testamento de un hombre de negocios* y *Regresos*.

¿Alguna vez añoró volver a vivir en Colombia?

No, yo no añoro Colombia; también me han preguntado que si añoro Berlín. No, porque estoy en ambos sitios. Yo no tengo nostalgias, ni del tiempo que ha pasado ni del espacio en el que viví, porque siempre vuelvo. Yo estoy ahí caminando todos los días. A mí, a veces, sí me preguntan: “¿Usted salió de Colombia?”. Respondo: “Mire, yo tengo la impresión de que yo no he salido de Colombia”. Yo vivo metido en el país todos los días, no solamente a través de mi literatura, sino de contactos con llamadas, hablo de lo mismo con los amigos, los tengo siempre presentes, algunos de pronto vienen a Berlín y nos vemos. Lo mismo, desaparece el exterior y existe el amigo ahí.

¿Y a veces va a Colombia?

Sí, mucho, mucho. Es una costumbre. Todos los años. Una vez... dos veces. Hubo un año en el que fui tres veces a Colombia. Había amigos míos que creían que yo ya había vuelto a vivir en Colombia. Yo les digo: “Sí, es que yo vivo en Colombia de todas maneras”.

Referencias bibliográficas

- Bada, R. (2019, 16 de julio). Releyendo a Luis Fayad. *Corazón de Pantaleón. El Espectador*. <https://blogs.elespectador.com/cultura/corazon-de-pantaleon/releyendo-luis-fayad> [06.01.2023].
- Bautista, M. (2018, 19 de febrero). La autobiografía es más que lo que le ha sucedido al escritor: Fayad. *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/perfil-del-escritor-colombiano-luis-fayad-184704> [06.01.2023].
- Camacho, J. M. (2018). Siempre víctimas. El narcotráfico entre fogones: narcofamilias, desplazados e indígenas en *Testamento de un hombre de negocios*, de Luis Fayad. En: A. Castro, J. M. Camacho y M. Polaino-Orts. *La víctima en sus espejos. Variaciones sobre víctima y cultura* (pp. 635-681). España: J. M. Bosch Editor.
- Cobo Borda, J. G. (2010). Presencia árabe en la cultura latinoamericana. *Poliantea* 6 (10), pp. 149-158. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4784574> [06.01.2023].
- Díaz-Granados, José Luis. (2012, 29 de abril). Luis Fayad: medio siglo de amistad y cercanía literaria. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/luis-fayad-medio-siglo-de-amistad-y-cercania-literaria-74409-HUEU157231> [06.01.2023].
- Fayad, L. 1993. *La carta del futuro y El regreso de los ecos*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

- Figuroa, C. R. (2009). Percepciones de Bogotá en la cuentística de Luis Fayad. *Tábula Rasa* 11, pp. 289-308.
- Perfiles de Berlín (1918). Perfiles de Berlín: Luis Fayad [video]. Among Suspects Project/Sergio Falconi-Parker. <https://www.youtube.com/watch?v=bnpMVtDC8SY&t=976s> [06.01.2023].
- Riveros, C. (2018). Una dimensión transatlántica. La travesía no termina en el Caribe. ¿Los árabes en Bogotá o los bogotanos de Fayad? CPLATAM-Observatorio. Recuperado de <http://cplatam.net/wp-content/uploads/2019/10/Clara-Riveros-Ponencia-Smara-Final-Versi%C3%B3n-Lectura.pdf> [06.01.2023].
- Rodríguez Amaya, F. (2012). Luis Fayad y la escritura melancólica de los desposeídos. *Ómnibus* 40-41. Recuperado de <https://www.omni-bus.com/n40/sites.google.com/site/omnibusrevistainter-culturaln40/articulos/narrativa/luis-fayad-y-la-escritura-melancolica-de-los-desposeidos.html> [06.01.2023].
- Rodríguez-Vergara, I. (1991). Luis Fayad. Compañeros de viaje. *Revista de Estudios Colombianos* 11, pp. 42-43.

RESEÑAS

REVIEWS

**LA EDICIÓN DEL CUENTO EN COLOMBIA
EN EL SIGLO XX, APUESTAS EDITORIALES
Y LEGITIMACIÓN DE UN GÉNERO***
**ANA MARÍA AGUDELO OCHOA, PAULA
ANDREA MARÍN COLORADO Y DIANA
PAOLA GUZMÁN MÉNDEZ (EDS.)**

EDITORIAL PONTIFICIA UNIVERSIDAD
JAVERIANA, BOGOTÁ, 2021, 474 P.

* **Cómo citar esta reseña:** López Echeverri, A. F. (2023). Reseña del libro *La edición del cuento en Colombia en el siglo xx, apuestas editoriales y legitimación de un género* de Ana María Agudelo Ochoa, Paula Andrea Marín Colorado y Diana Paola Guzmán Méndez (Eds.). *Estudios de Literatura Colombiana* 52, pp. 221-225.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.350521>

Andrés Felipe López Echeverri¹

¹  andres.lopeze@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia

Una de las áreas menos investigadas de la historia de la literatura colombiana ha sido la referente a la industria editorial y las condiciones de circulación del libro. Es precisamente en atención a esta carencia que el grupo de investigación Colombia: Tradiciones de la Palabra nos presenta *La edición del cuento en Colombia en el siglo xx* como pieza inaugural de la colección Culturas del Libro de la Editorial Pontificia Universidad Javeriana. En dicha obra, un grupo de diez investigadoras e investigadores de diversas trayectorias, dirigido por las editoras académicas Ana María Agudelo, Paula Andrea Marín y Diana Paola Guzmán, se encarga de analizar y presentarnos de manera minuciosa nueve de las editoriales más representativas del pasado siglo haciendo énfasis en la edición del cuento, género escogido por su capacidad de tránsito en diferentes materialidades durante aquella época.

Basados en un orden cronológico según el año de fundación de cada editorial, los dos capítulos iniciales involucran el momento en que el género todavía

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 20.07.2022
Aprobado: 24.11.2022
Publicado: 31.01.2023

Copyright: ©2023 *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](#)



luchaba por extenderse desde la prensa hacia los libros. El primero es “La publicación de narrativa breve en la Editorial Minerva (1912-1975)” de Juan David Gil. En este, tras un recuento de la evolución de la industria del libro a partir de finales del siglo XIX y una explicación de las condiciones de la producción y el catálogo de Minerva, se nos muestra al cuento no solo en pugna con otros géneros literarios, sino también con áreas como las ciencias políticas y de la salud, lo cual relegaría al género, o bien a las apuestas de la editorial por algunos escritores nuevos, o bien al carácter recopilatorio y consagrador de la Selección Samper Ortega, que publicaría autores decimonónicos como Emiro Kastos y Tomás Carrasquilla. Circunstancia que encontrará analogías en “Estudios de un contraste editorial: el cuento en el catálogo de la editorial Cromos y en la revista *Cromos* (1918-1940)” de Diana María Barrios, en donde veremos la revista y editorial Arboleda y Valencia como un precedente de *Cromos*, también abogado a temas como el derecho, la medicina y la economía. Tendencia que en cierto modo pervivió en los libros publicados por Cromos, que dieron gran relevancia a los aspectos de la cultura referidos a la política y la historia por encima de lo literario. Ello, no obstante, haciendo la salvedad de que sí publicó cuatro libros de cuento, género que se cultivó ampliamente en la revista, tal cual se comprueba en el estudio comparativo entre la editorial y esta publicación periódica, que además explora otros aspectos como los autores más destacados, entre los que se contarán Adel López Gómez y Pedro Gómez Corena.

Llegando a las inmediaciones del siglo XX hallamos una apuesta mucho más arriesgada por el cuento y la literatura en general, tal como se evidencia en “El cuento en Espiral: entre la revista y el libro (1944-1975)” de Ana María Agudelo, quien da a conocer el trabajo conjunto entre la editorial y la revista homónimas en favor de un catálogo comprometido con divulgar las nuevas promesas de la poesía, la novela y el cuento colombianos, involucrando a cuentistas como Fanny Buitrago y Pedro Gómez Valderrama, quienes se adscribirán a un catálogo en el que sí predominará la literatura gracias a la división de la empresa editorial entre Iqueima y Espiral. Acontecimiento que de hecho encontrará ciertas similitudes en “El cuento en la editorial Bedout: el caso de la colección Bolsilibros (1960-1980)” de Diana Paola Guzmán, en donde también percibiremos una gran apuesta por la literatura colombiana de forma paralela a la publicación de clásicos universales, todo lo cual se verá apoyado por otras áreas del catálogo, como la referida a los textos escolares, a partir de las cuales la editorial cimentó un sólido circuito de distribución y pudo sobrevivir durante un periodo considerable, preludivando las estrategias de algunas editoriales como Norma.

Después del ejemplo dado por las anteriores iniciativas, el incremento de la clase media y la aparición y actualización de la Ley del Libro, llegamos a los ochenta, década a partir de la cual la edición de literatura colombiana, a través de empresas como Tercer Mundo, Pijao Editores y La Oveja Negra, intentará subvertir de formas más contundentes una industria nacional basada en editoriales argentinas y españolas principalmente. Danilo Penagos nos indica el inicio de este fenómeno en “El cuento colombiano en Tercer Mundo y otros cuentos (1963-1994)”, capítulo que no solo nos muestra una enorme propuesta cultural que además de la editorial implicaría otros espacios como librerías, galerías de arte, una publicación periódica y una fundación, sino también un enfoque de la oferta literaria que buscaría alejarse de la popularidad del *boom* y sacar a la luz libros de cuentos como *Sexo y saxofón* de Gonzalo Arango y *Cuando termine la lluvia* de Antonio Montaña, junto con las obras de otros representantes de la literatura de las nuevas generaciones insertos en un catálogo abanderado por investigadores, economistas y científicos alineados para el enriquecimiento de la cultura suramericana. Estudio que veremos seguido por “El cuento en el catálogo de Pijao Editores (1972-1996): editar desde la región” de Paula Andrea Marín, quien reconstruirá la historia de esta inexplorada empresa familiar y nos la presentará mucho más advocada al género cuentístico que la anterior, aunque compartiendo con ella un gran esfuerzo por la visibilización de personalidades poco conocidas, especialmente las dedicadas a explorar nuevos terrenos como el erotismo y las pertenecientes a las regiones del país más afectadas por la violencia bipartidista durante la primera mitad de siglo, sobre lo cual habrá múltiples publicaciones. Circunstancia que diferiría respecto a otros proyectos, como apreciaremos en “Editorial Oveja Negra, de independiente a ‘gran editorial’: una revisión del lugar del cuento en su catálogo literario (1973-1999)”, de María Camila Cardona, quien nos indica como periodo de su estudio el que precedió el cambio de la editorial de un modelo independiente dedicado a los libros de tinte izquierdista por un modelo basado en textos más comerciales, dándoles un gran protagonismo a los libros de Gabriel García Márquez (quien hizo parte de la gerencia de la empresa en su segunda etapa) y a obras canónicas del mundo europeo y latinoamericano, de lo cual darán cuenta autores como Kafka, Chejov, Cortázar y otros representantes del cuento dentro un catálogo en el que no resultó muy abundante dicho género.

Llegados a este punto, la identificación de las perspectivas de cada iniciativa editorial respecto al cuento terminará de afinarse con los estudios sobre Norma y El Áncora

Editores, las cuales claudicarán una vez llegado el nuevo milenio. La revisión de esta última corre por cuenta de Almary Cristina Gutiérrez en “El Áncora Editores (Bogotá: 1980-2016): contando el cuento de Colombia”. En este capítulo advertiremos un catálogo en el que, a diferencia de casos como los de Tercer Mundo y La Oveja Negra, predominará más la poesía que la narrativa, dato que no impedirá destacar la publicación en los noventa de numerosos libros de cuentos de autores latinoamericanos y colombianos ya consagrados, entre ellos Horacio Quiroga, Álvaro Cepeda Samudio y Hernando Téllez. Estrategia de publicación que no distará mucho de la llevada a cabo por Norma, tal como nos lo hace notar Nancy Vargas en “Norma (1990-2000), de la consagración a las nuevas voces del cuento colombiano”, donde analiza el periodo en que dicha empresa apostó más contundentemente por el género al publicar, bien fuera autores canónicos del panorama nacional e internacional, tales como Gabriel García Márquez, Manuel Mejía Vallejo, Oscar Wilde y Edgar Allan Poe, o bien editando a otros aún no consagrados como Antonio Ungar, Julio Paredes y Nicolás Buenaventura, produciendo un contraste que será minuciosamente estudiado y explicado a lo largo del capítulo a través de las principales colecciones de la editorial, como Torre de Papel y Cara y Cruz.

Finalmente, a modo de cierre del presente libro, la investigadora Diana Carolina Toro analiza las portadas de las anteriores nueve editoriales en el estudio titulado “Las diversas caras del cuento: una revisión de las carátulas de las ediciones de cuento del siglo xx en Colombia”. Texto en el que probaremos la importancia del diseño de carátulas para las empresas editoriales, bien por la consonancia con el contenido estético de las obras presentadas, la influencia en las decisiones de un comprador o la proyección de las posturas de los editores. Posturas que podrían ser vislumbradas desde aspectos como el tamaño del nombre del autor respecto al de la obra, el uso de determinadas paletas de colores y la relación de las ilustraciones con tendencias artísticas, además de otros elementos que terminarán de enriquecer una perspectiva global sobre la edición en Colombia.

Para finalizar, hay que exaltar el claro panorama que este libro brinda sobre el cuento desde diferentes aristas: primero, la cantidad de publicaciones de este género en comparación con otros, lo cual vimos especialmente en los capítulos de Minerva y Cromos; segundo, la variación de las estrategias de publicidad y manutención de cada empresa tanto desde la publicación de revistas homónimas y la fundación de librerías como desde la apuesta por catálogos que intercalaran títulos canónicos con nuevas

propuestas literarias, o que se apoyaran en la producción de textos escolares para sobrevivir, de lo cual son prueba Norma y Bedout; y tercero, el tránsito y permanencia de los cuentistas que caracterizaron cada época, que se perciben desde la publicación de Emiro Kastos y Tomás Carrasquilla en Minerva, el surgimiento de Gómez Valderrama y Fanny Buitrago en Espiral y la aparición de Gonzalo Arango en Tercer Mundo, además de muchísimos otros ejemplos prodigados a lo largo de los diez capítulos. Rasgos que no solo nos permiten concebir esta publicación como un conjunto de editoriales muy diversas que encuentran su unidad por un método sociológico de estudio, sino también como una declaración de los nuevos modos de comprender los estudios literarios en nuestro país, al trasluz de aspectos que hasta el momento pasaban desapercibidos por nuestros ojos.

En resumen, *La edición del cuento en Colombia en el siglo XX*, más allá de un aporte histórico imprescindible, constituye una amplia declaración de los nuevos rumbos de los estudios literarios en Colombia, los cuales, en lugar de contravenir el tradicional análisis hermenéutico de las obras, lo complementan al concebir la literatura como un elemento que nunca ha estado aislado del conjunto de interacciones de las instituciones que operan en torno a ella, tales como las universidades, las bibliotecas, las librerías y, en este caso, las editoriales; postura de la que darán cuenta todos los capítulos de este libro desde la primera letra mayúscula hasta el punto final.

**ENSAYOS DE HISTORIA INTELECTUAL.
INCURSIONES METODOLÓGICAS***
**DIEGO ALEJANDRO ZULUAGA QUINTERO Y
LUIS FERNANDO QUIROZ JIMÉNEZ (EDS.)**

FOCO, MEDELLÍN: 2021, 161 P.

Alexander Salazar Echavarría¹

* **Cómo citar esta reseña:** Salazar Echavarría, A. (2023). Reseña del libro *Ensayos de historia intelectual. Incursiones metodológicas* de Diego Alejandro Zuluaga Quintero y Luis Fernando Quiroz Jiménez (Eds.). *Estudios de Literatura Colombiana* 52, pp. 227-231. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.350718>

¹  asalazar@cmq.edu.mx
El Colegio Mexiquense, A. C., México

Uno de los retos que enfrenta cualquier disciplina incipiente es el de definir con claridad sus límites y posibilidades de conocimiento. La historia intelectual se ha venido planteando como un campo de estudios en el que convergen diversidad de temas y problemas bajo un enfoque novedoso que la aleja de las formas tradicionales de hacer historia. Esta flexibilidad que quizá sea su mayor riqueza es también su principal reto, porque ante tanta variedad pueden disolverse los principios básicos que la definen como disciplina y convertirse de ese modo en un concepto general, más o menos vacío, que puede ser utilizado sin rigor, cual si fuese un comodín. Si a ello le sumamos que es una disciplina que se expande con cierto éxito entre los países latinoamericanos —con dinámicas y prácticas particulares en cada caso—, el peligro de una desconexión entre las diferentes historias intelectuales “nacionales” aumenta, pero también lo hacen las posibilidades de una disciplina con una articulación realmente continental. En este sentido, el libro colectivo *Ensayos de historia intelectual. Incursiones metodológicas* acierta al ofrecer no estudios en la disciplina, sino una problematización del enfoque a través de la reflexión sobre sus métodos.

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 02.08.2022
Aprobado: 24.11.2022
Publicado: 31.01.2023

Copyright: ©2023 *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 libro en cuestión, cuya edición académica estuvo a cargo de Diego Zuluaga Quintero y Luis Quiroz Jiménez, presenta siete ensayos que asumen el reto de reflexionar en torno a investigaciones particulares con el foco puesto en los conceptos, la metodología, las fuentes y las motivaciones personales a la hora de elegir un objeto de estudio. La presentación de los editores se ubica en la necesaria discusión sobre la pertinencia de una disciplina que se ocupa de temas que ya han sido y son tratados por la historia de las ideas: la ciencia, los pensadores y el conocimiento. La respuesta la encuentran en el abordaje: la historia intelectual “supera” la historia de las ideas “mediante diversos desarrollos metodológicos, ofreciendo miradas diferenciadas sobre el objeto de estudio: ya no solo las ideas en sí mismas, sino ellas en relación con sus productores o reproductores, dejando lejos la concepción de grandeza o heroicidad del pasado que se investiga” (p. 7). Algunos de estos “diversos desarrollos metodológicos” son explorados en los capítulos.

Los editores proponen la división del libro en dos partes: la primera “enfoca el carácter social de la producción intelectual mediante tres nociones sociológicas: sociabilidades, rituales de interacción y afinidades electivas” (p. 10). En este primer grupo se reúnen los ensayos de Juliana Vasco, Diego Zuluaga y Sandra Jaramillo. El segundo se centra en “la historicidad de la producción de las ideas, poniendo al servicio de aproximaciones biográficas los anteriores conceptos y otros más; tales como: progreso indefinido, invención, autobiografía, intelectual transeúnte, cultura jurídica” (p. 11). Allí encontramos los textos de Juan Guillermo Gómez, Gildardo Castaño, Rafael Rubiano y Alejandro Londoño. El énfasis de los primeros capítulos en el carácter social de la producción intelectual valida la tesis más o menos conocida de que las ideas no son ejecuciones de seres aislados, sino de comunidades que cuentan con sus espacios, rituales y artefactos. La segunda parte, centrada en la historicidad de las ideas, problematiza con éxito la biografía como instrumento de la historia intelectual, establece vínculos entre la investigación y los avatares del investigador, y le otorga al campo de estudios fuentes poco visibles.

Desde el aspecto más general, el libro es una invitación a la reflexión sobre las fuentes: ¿Qué tipos de fuentes pueden utilizarse en la historia intelectual y cuáles son los métodos más adecuados para su tratamiento? ¿Qué conceptos son operativos para intentar una interpretación coherente de las fuentes, en muchos casos dispersas? ¿Cuáles son las ideas que nos transmiten esas fuentes y qué nos dicen de los agentes que las produjeron? Es así como Juliana Vasco reconstruye la “vida y funciones” de cuatro sociedades literarias

de Antioquia. Sus fuentes van de las revistas literarias y culturales, que ya tienen cierta tradición en los estudios literarios e históricos, a otras que requieren un nivel mayor de perspicacia como las escrituras públicas, actas, reglamentos y anuarios. La autora propone la idea de sociabilidad, que más que una metodología, entiende como una “herramienta de análisis e interpretación” (p. 17). Diego Zuluaga elige la correspondencia del crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot por cuanto considera las cartas como una “herramienta fundamental” y “fuente de información privilegiada para entender la dinámica de la vida cultural y erudita del pasado” (p. 31). Para otorgarle un sentido a sus más de tres mil piezas, Zuluaga se vale de la idea de rituales de interacción, que retoma de Randall Collins, y de los campos de Pierre Bourdieu. Sandra Jaramillo recurre a publicaciones periódicas, memorias y novelas autobiográficas para reflexionar sobre la “afinidad electiva” entre el filósofo Estanislao Zuleta Velásquez y el historiador Mario Arrubla Yepes.

En esfuerzos separados, pero con metas similares, Juan Guillermo Gómez, Gildardo Castaño y Rafael Rubiano buscan reconstruir la vida de dos intelectuales colombianos: Gutiérrez Girardot, en el caso del primero, y Baldomero Sanín Cano, en el caso de los dos últimos. La tarea asume para los tres cierto carácter monumental, que reconocen con sencillez, pero curiosamente por causas contrarias. Gómez “naufraga” en el “océano de documentos” que componen el archivo de Gutiérrez Girardot que él mismo en compañía de su grupo de investigación llevan años construyendo: correspondencia, artículos, libros, mecanuscritos, informes diplomáticos, grabaciones, etc. Mientras que Castaño y Rubiano deben partir de la escasez de documentos; su tarea consiste en reconstruir una figura que llega al presente a través de rastros, menciones, referencias. Castaño abre rutas de reconstrucción del pasado, de la “trama” de una vida, con ingeniosas conexiones entre fuentes dispersas y reducidas. Rubiano reflexiona sobre la manera en que la materialidad de la investigación y las circunstancias del investigador determinan su objeto de estudio: nos relata su encuentro con Sanín Cano en Argentina que lo llevó a su vez a una nueva faceta del intelectual colombiano. En el último capítulo, Alejandro Londoño explora las posibilidades del expediente criminal para la historia intelectual; esta aproximación establece una valiosa conexión entre el mundo editorial y el judicial al mostrar los procesos de censura llevados a cabo por el poder y las fuerzas intelectuales emergentes que defendían la libertad de prensa.

La apertura a una variedad mayor de fuentes es una de las consecuencias de abordar el estudio del pensamiento y la cultura no desde sus productos terminados, como

si fuesen unidades cerradas, sino desde su producción. Esta divergencia de las formas tradicionales de hacer historia de las ideas parte del presupuesto de que los contextos de producción determinan en gran medida las ideas mismas, por lo que su exclusión llevaría a una visión parcial de los fenómenos. Pretende además evitar el juicio de prácticas intelectuales a partir de modelos ideales, como bien lo señala Jaramillo: su interés radica en “cómo han sido las dinámicas intelectuales, antes que en especular cómo debieron haber sido o, más aún, lamentarse o excusarse porque no hayan sido de una determinada manera” (p. 54). Cuestiona además la idea misma de cultura como objeto de estudio. El capítulo de Alejandro Londoño es el más provocador en este sentido. Tomar el expediente criminal como una fuente *digna* de la historia intelectual es un reto a la forma tradicional de entender términos como “cultura” o “pensamiento”. En efecto, ¿qué equivalencia puede haber entre las obras cumbre, clásicas, aquellas que deben ser recuperadas y actualizadas por los investigadores, con la seca y estéril documentación judicial y los sórdidos agentes que la soportan? Londoño demuestra que este tipo de fuentes son privilegiadas en cuanto transmiten el imaginario de determinada comunidad lectora, esto es, sus expectativas de lectura, aquello que desde el plano moral se permite y está prohibido, y esclarece, de este modo, las dinámicas de censura que aplica esa misma comunidad para obligar un tipo específico de lectura. Y en este punto, sobra señalar la importancia de dichas prácticas para entender la cultura de lo impreso.

Si hubiera que reprocharle algo al libro sería que no hay ningún acercamiento al “espectáculo”, a la gran industria editorial o cultural en general. Es la gran ausencia, a pesar de que el enfoque desde la producción que propone la historia intelectual no excluye unas prácticas culturales y de pensamiento en favor de otras. Las contadas veces que se menciona, se lo hace a modo de negación. Y eso es problemático por varias razones, la principal porque el “sentido espectacular”, del que se distancia Zuluaga en favor de la “posición secundaria” de Gutiérrez Girardot (p. 46), y “el heroísmo hollywoodense”, como llama Gómez García a la industria cultural norteamericana, tienen un impacto cada vez mayor sobre nuestra cultura, muy superior a las prácticas de cierta élite intelectual. Es en este punto en el que se hace difícil no pensar en un aire de reivindicación como presupuesto del libro. No se trata de reclamar la inclusión de todas las prácticas culturales en un solo tomo, tarea evidentemente imposible. Es más una cuestión de pensar la investigación en historia intelectual desde la historia intelectual, es decir, desde la producción de las ideas, los agentes que las producen, y el contexto de dichos agentes.

Algunos de los autores llegan a sugerirlo con clarividencia: Castaño relata su transición del “orgullo ingenuo del reclamo” a la “simple voluntad de conocer” en la selección del objeto de estudio (p. 105). Gómez García reconoce que “hacemos de la escritura histórica reclamo y reivindicación, o sea justicia y falsas demandas, presentándonos en el colmo del púlpito de la época como árbitros imparciales del pasado” (p. 93) y se pregunta cómo establecer la debida distancia del investigador con sus fuentes.

Si vamos más allá, una hojeada del índice evidencia que estos investigadores se ocupan de prácticas intelectuales víctimas de una progresiva extinción. No me refiero a que su número esté disminuyendo, que sería un cálculo complejo; hablo más bien de que la recepción de dicha tradición letrada se ha visto relegada a los estudios de especialistas para especialistas; a que las olas tecnológicas, que están transformando la manera en que las ideas se producen y circulan, unidas a políticas culturales en deuda con la tradición letrada, que han privilegiado, ambas, la temida “norteamericanización” de la cultura, dificultan aún más dicha recepción. La pregunta que queda abierta es si, al lado de estas prácticas “marginales”, no sería necesario estudiar esa gran industria, que impone sus prácticas, canales y contenidos, para de ese modo entender las tensiones entre lo establecido y lo marginal y encontrar soluciones que superen la escueta negación o aprobación.

En síntesis, el libro es, en primer lugar, una invitación a cuestionar las fuentes y las rutas metodológicas y conceptuales que usamos para comprenderlas. Es, en segundo lugar, un intento de abordar los fenómenos culturales desde parámetros más amplios, que se ocupen de agentes y procesos invisibilizados por las prácticas editoriales dominantes. Es, en tercer lugar, una pregunta por el legado cultural de una élite letrada que se fosiliza con una rapidez extraordinaria debido al impacto de los desarrollos informáticos y las políticas culturales imperantes. Es, en última instancia, una propuesta que enriquece la comprensión de la historia intelectual desde su problematización como campo de estudio.

EL HOMBRE QUE CREÍA DEMASIADO. FRANCISCO DE ASÍS EN CHESTERTON* DE ANDRÉS FELIPE LÓPEZ LÓPEZ

PALABRA DE CLÍO, MÉXICO D. F.: 2022, 189 P.

Ezequiel Quintero Gallego¹

* **Cómo citar esta reseña:** Quintero Gallego, E. (2023). Reseña del libro *El hombre que creía demasiado. Francisco de Asís en Chesterton* de Andrés Felipe López López. *Estudios de Literatura Colombiana* 52, pp. 233-236. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.351108>

 ezequint@ucm.es
Universidad Complutense de Madrid,
España

El Francesillo, Francesco o como más nos gusta: Francisco de Asís. Nombre luminoso que aparece cuando hablamos de aquellos que llevaron el proyecto del cristianismo hasta sus últimas consecuencias. Ese santo del siglo XII que se enfrentó al Lobo de Gubbio en el poema *Los motivos del lobo*, ese mismo que cantó a las hermanas estrellas, a los hermanos onagros y al hermano fuego está sentado a orillas de las aguas que bajan por un monte junto al escritor inglés Gilbert Keith Chesterton, cristiano converso y maestro de la paradoja en los albores del siglo XX. A esa díaada insólita, que rompe la lógica del tiempo, se suma un tercero: Andrés Felipe López, ensayista colombiano que hoy publica su decimotercer libro dentro de lo que parece ser un impulso imaginativo que no tiene fin: *El hombre que creía demasiado. Francisco de Asís en Chesterton* (2022), publicado por la editorial mexicana Palabra de Clío.

En ese monte, donde el agua penetra el perfume de las hojas, están los tres conspirando, fraguando una revuelta contra un mundo que ha olvidado el espíritu. Conversan, se ríen, discuten, debaten rodeados por la hermana Naturaleza, que no madre, pues en ella somos iguales y cada individuo que la habita tiene la

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 31.08.2022
Aprobado: 24.11.2022
Publicado: 31.01.2023

Copyright: ©2023 *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/)



misma dignidad. Pero ¿qué es eso esencial que los reúne? ¿Sobre qué pueden conversar tres hombres tan distintos, de épocas tan distantes y con palabras tan diferentes? Sobre una y la misma cosa, siempre: el Amor. Como pastores virgilianos o cervantinos se convocan en cofradía de amigos para entender quiénes somos, qué podemos hacer para cambiar este mundo que hemos hecho miserable y cómo podemos asumir la paradoja de la vida humana. Se escucha la voz de uno de ellos:

Pero, solo a partir de esta fraternidad hacia el universo y de aquella hermandad con la naturaleza habría que pensar en cuánta falta hace a nosotros, los hombres del hoy, relaciones así, pues el agotamiento de la Tierra en la orgía del producir y producir para otra del consumir y consumir, la falta de ética en el uso de los recursos, el uso destructivo o masivamente destructivo de entidades de la naturaleza en el forjamiento de armas, tienen como inherencia una contradicción: acabar con la vida y la naturaleza para vivir nosotros mientras ellas se agotan o mueren. Una fraternidad con el universo y hermandad con la naturaleza que habría que juzgar como poéticas, como místicas, pero también como objetivas —pues, en efecto, somos parte de sus procesos—, son elementos necesarios para las hoy necesarias reflexión y acción en uso y consumo de los recursos (p. 33).

En el hilo de esa discusión aparece el primer capítulo del libro, donde Chesterton, de pie y apoyándose en su bastón, lee un poema que escribió al santo de Asís —“St. Francis of Assis” de 1923—. En él las margaritas del campo son los ojos de Dios que ven a la muerte reír cadavérica. Allí se desglosan los conceptos de naturaleza, hermandad y romanticismo vinculados a la vida de Francesco. Su mensaje espiritual es sintetizado por Chesterton en unos pocos versos y glosado luego por López en un juego contrapuntístico y comparatista que convoca, entre muchos, a William Blake, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima y al toro nicaragüense Rubén Darío, que da una visión en muchos puntos contraria a la de Chesterton. Sin embargo, inocencia, alegría y humildad son palabras que resuenan en el lector contemporáneo que puede ver, al aplicarlas a nuestra realidad, cómo el sistema de la devastación que nos dirige tendría que sucumbir ante el mensaje franciscano.

En el segundo capítulo es Francisco quien se pone de pie con una sonrisa. En el monte, los hongos, las plantas y los animales reposan en silencio para contemplarlo. Chesterton rompe la pausa y comienza a crear, alrededor del sol de Asís, las imágenes más fulgurantes de su vida. A sus pies, López intenta entender el porqué de dicha emanación de Amor y Verdad. En esta parte del libro la lectora —alma humana capaz de *Sofía*— podrá encontrar un comentario continuo a la biografía de san Francisco de Asís que escribe G. K. Chesterton. López desgrana cada uno de sus diez capítulos y pone sobre la mesa la veracidad de sus milagros, su proyecto “anarco-comunista” y la

vida monacal en la pobreza que intentaron llevar a cabo los franciscanos. Asimismo, aparece una de las ideas más fuertes de las casi doscientas páginas del libro: la vida como obra de arte.

Francisco, de quien se cree solo escribió el *Cántico del hermano sol o alabanzas de las criaturas*, no fue un poeta convencional. En su vida el *ethos* y la *poiesis* (la conducta y la creación) estaban sintetizados. Abandonar toda posesión y salir a los caminos a mendigar piedras para construir su iglesia, querer arrojarse a las llamas para probarle al sultán egipcio Melek-el-Kamel que Cristo era la verdad y la gloria, decirle al fuego que es su hermano antes de que le quemara los ojos para librarlo de la ceguera, tener sueños proféticos sobre la salvación del cristianismo y recibir los estigmas por un ser inmenso en forma de serafín crucificado son imágenes que prescinden de la palabra para hacer de la vida una obra de arte. La imaginación medieval y hagiográfica es una de las formas en las que la poesía se hace historia. ¿Qué nos habrá pasado, que ya ni siquiera encontramos belleza en nuestro obrar?

Hacia la cima del monte se dirige el tercer y último capítulo. Francisco y Chesterton se han quedado rezagados conversando en un claro. López emprende el ascenso en soledad. Desde el pico se hace una pregunta: “¿Se puede hablar de cuál fue el más importante de los herederos del testamento de Francisco de Asís, dentro de los cercanos a su tiempo, en el marco del desarrollo de las ideas o de la filosofía?”. Aquí el discurso se dirige a los vientos. La pregunta por la continuidad del mensaje franciscano cobra relevancia en las figuras de Ramón Llul, Dante Alighieri, Buenaventura de Bagnoregio, Tomás de Aquino, Roger Bacon, Juan Duns Escoto y Guillermo de Ockham. Sobre cada uno se apuntan sus hallazgos más relevantes y se dice entre todos estos grandes quién es el mejor, dato que omitiré aquí para dicha de aquel que se sumerja en sus páginas.

Dejemos a nuestros amigos en la espesura de aquel monte y apuntemos dos consideraciones. La primera es que este libro es, además de una clara disertación sobre Francisco de Asís y Chesterton, un manifiesto por la dignidad del ensayo como género y el oficio del lector. Por estos tiempos, algo que se hace llamar academia, pero que ha olvidado el sentido original de dicha palabra, propugna la objetividad, la frialdad y la citación desmesurada como elementos imprescindibles para aquellos que quieran hacerse investigadores. Nada más falso que esa vana pretensión, pues se les olvida que la metáfora, la imagen y la intersubjetividad son rutas de conocimiento con igual valor. En este ensayo, López deja claro de qué lado está. Alusiones a las pinturas de Francisco

de Zurbarán, comentarios efrásicos a las pinturas del Giotto di Bondone o a los grabados de William Blake se mezclan con referencias a obras filosóficas de Max Scheler, Edmund Husserl o los ya canónicos Platón y Aristóteles. Sin dejar de lado, claro está, a escritores como Víctor Hugo, Herman Melville, Alfonso Reyes, Gabriela Mistral, Julio Cortázar o al bardo colombiano Raúl Gómez Jattin. El lenguaje combina al poeta con el narrador y estos a su vez con el tratadista filosófico e incluso con el místico. Fuerte llamado para aquellos que creen que razón e imaginación son antagonistas.

La segunda, y última consideración, apunta a una de las tesis del libro: la paradoja como método y principio de la vida humana, que encuentra Chesterton en Francisco de Asís. En nuestro caso, la paradoja que aquí se presenta es la del amigo-crítico que está entre la objetividad y el afecto. Andrés Felipe López es mi amigo. Sería mentiroso negar ese detalle u omitirlo ante las lectoras de esta reseña, que están prestas a la degustación del ensayo que aquí comento. Esto nos pone ante una encrucijada, pues además de conocer personalmente al autor, alusiones a textos míos y de nuestro amigo Nicolás Duque están presentes en algunas páginas de *El hombre que creía demasiado*. Además, muchas de sus tesis fueron discutidas entre risas y café en nuestra ya canónica tertulia sabatina. Sobre esto vale la pena decir algo: la amistad es uno de los valores fundamentales en la escritura de López; “Escribo para que mis amigos me quieran más” es la frase de Gabriel García Márquez que suele abrir todos sus libros. La pretensión de construir el conocimiento en soledad o el afán de hallar una originalidad absoluta son ideas que aquí no tienen cabida. El escritor aguerrido sabe que en las lecturas se encuentran los mejores amigos, vivos o muertos. A veces, por los pasillos de las universidades parece haber un temor exacerbado a construir conocimiento en cofradía. ¿No tendría más sentido aunar fuerza contra la ignorancia, la miseria y la maldad? Recuérdese solamente el prólogo de Borges a *La invención de Morel* de su amigo Bioy Casares o las críticas de Lezama Lima a sus amigos del grupo Orígenes. Una cosa es el amiguismo, otra la amistad; la primera es un vínculo basado en el interés, la otra un vínculo sustentado en la fe y el Amor.

Francisco y Chesterton siguen conversando bajo el hechizo de la amistad. Andrés viene bajando y se lo ve unirse a esos dos hombres que creían demasiado y pudieron ser felices por ello. Sea pues este libro un llamado a la fraternidad y a la búsqueda del conocimiento como proyecto de hermandad.

ÍNDICE DE AUTORES

Barrero Fajardo, Mario: doctor en literatura española e hispanoamericana de la Universidad de Salamanca, profesor asociado del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes y miembro del Grupo de investigación: Poéticas: dramaturgos, poetas y filósofos reflexionan sobre las artes.

Contacto: mbarrero@uniandes.edu.co

Bernal, Álvaro Antonio: PhD. en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Iowa, profesor de Literatura Española e Hispanoamericana y coordinador del Programa de Español de la University of Pittsburgh at Johnstown.

Contacto: alvaro.bernal@pitt.edu

Cadauid, Juan José: doctor en Humanidades y director de la Escuela del Pensamiento Creativo de Colegiatura.

Contacto: dpensamientocreativo@colegiatura.edu.co

Escobar Mesa, Augusto: doctor de la Université de Bordeaux III, profesor de la Université de Montréal, miembro de varios comités editoriales y miembro correspondiente de la Academia Colombiana de la Lengua.

Contacto: ramon.augusto.escobar@umontreal.ca

Escobar Ortiz, Jorge Manuel: doctor en Ciencias Humanas y Sociales, coordinador de la Maestría en Estudios de Ciencia, Tecnología, Sociedad e innovación (CTS+i) y docente ocasional de tiempo completo del Instituto Tecnológico Metropolitano.

Contacto: jorgeescobar@itm.edu.co

García Dussán, Éder: doctor en Modelos de Enseñanza-Aprendizaje de la Universidad de Granada (España), docente-investigador de la Facultad de Ciencias y Educación de la Universidad Distrital FJC y miembro del Grupo de Estudios Críticos de Políticas Educativas (ESTUPOLI), reconocido ante Colciencias, Categoría B. Línea: Lectura Crítica de la Ciudad.

Contacto: juscaped@gmail.com

Giraldo, Efrén: profesor investigador. Doctor en Literatura y coordinador del Grupo de Investigación en Filosofía, Hermenéutica y Narrativas. Universidad Eafit.

Contacto: egiral25@eafit.edu.co

López Echeverri, Andrés Felipe: estudiante de Filología Hispánica de la Universidad de Antioquia.

Contacto: andres.lopeze@udea.edu.co

Orrego Arismeni, Juan Carlos: doctor en Literatura y profesor titular de la Universidad de Antioquia. Miembro del Grupo de Investigación y Gestión sobre Patrimonio (GIGP). Línea de investigación en literatura y patrimonio documental.
Contacto: juan.orrego@udea.edu.co

Quintero Gallego, Ezequiel: profesional en Estudios Literarios con énfasis en Literatura Hispanoamericana de la UPB y estudiante de Doctorado en Literatura Comparada en la Complutense.
Contacto: ezequint@ucm.es

Salazar Echavarría, Alexander: filólogo hispanista y estudiante de la maestría en Historia de El Colegio Mexiquense, A. C.
Contacto: asalazar@cmq.edu.mx

Toro Henao, Diana Carolina: magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia, estudiante del doctorado en Literatura de la Universidad de los Andes y docente de cátedra de la Universidad de Antioquia.
Contacto: d.toroh@unianes.edu.co

Valero, Silvia: doctora en Literatura de la Universidad de Montreal, profesora titular del programa de Lingüística y Literatura, jefa del Departamento de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Cartagena y miembro del Grupo de investigación Comunidades imaginadas latinoamericanas (CILA). Narrativas afrohispanoamericanas; literatura latinoamericana contemporánea.
Contacto: svalero@unicartagena.edu.co

Vélez-Olivera, Juanita: estudiante de doctorado en Literatura de Lenguas Modernas en Umeå Universitet y magíster en Lenguas Romances con especialización en Español.
Contacto: juanita.olivera@umu.se

Vergara Aguirre, Andrés: doctor en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Miembro del Grupo de Investigación de Estudios Literarios (GEL). Profesor de la Universidad de Antioquia. Autor de la novela *Jugaremos a la guerra* (2018) y del libro de investigación en periodismo *Historia del arrabal* (2014).
Contacto: andres.vergaraa@udea.edu.co

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.banrepcultural.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.

| | |
|--|-----|
| Editorial. 1923, un año venturoso para las letras colombianas | 11 |
| ARTÍCULOS ARBITRADOS / REFEREEED ARTICLES | |
| Amílcar Osorio y Vana Stanza. Autotraducción y traducción intersemiótica en la poesía colombiana | 21 |
| Efrén Giraldo, Universidad Eafit, Colombia; Juan José Cadavid, Colegiatura, Colombia; Juanita Vélez-Olivera, Umeå Universitet, Suecia | |
| La historia de Je: una evidencia de etnoficción en <i>Los abuelos decara blanca</i> (1991), de Manuel Mejía Vallejo | 47 |
| Juan Carlos Orrego Arismendi, Universidad de Antioquia Colombia | |
| Los enigmas de la lectura literaria. Sobre las interpretaciones de la novela <i>Cien años de soledad</i>, de García Márquez | 65 |
| Éder García Dussán, Universidad Distrital, Colombia | |
| Marginación y fantasía transgénero en "Esta es tu noche" de Mario Mendoza | 85 |
| Álvaro Antonio Bernal, University of Pittsburgh at Johnstown, Estados Unidos | |
| La maraca embrujada por jibaná, de Manuel Zapata Olivella: pre-textos y reescritura | 103 |
| Silvia Valero, Universidad de Cartagena, Colombia | |
| Las metamorfosis discursivas de Maqroll el Gaviero | 123 |
| Mario Barrero Fajardo, Universidad de los Andes, Colombia | |
| Un lugar para la ciencia en la literatura infantil y juvenil colombiana: un corpus mínimo para su estudio | 141 |
| Jorge Manuel Escobar Ortiz, Instituto Tecnológico Metropolitano, Colombia | |
| Musas para <i>El Montañés</i>. Acercamiento a la portada de la revista | 161 |
| Diana Carolina Toro Henao, Universidad de Antioquia, Colombia | |
| CONFERENCIA / LECTURE | |
| ¿Por qué leer y releer <i>Cien años de soledad</i>? | 185 |
| Augusto Escobar Mesa, Université de Montréal, Canadá | |
| ENTREVISTA / INTERVIEW | |
| Luis Fayad: la sencillez de las palabras | 201 |
| Andrés Vergara Aguirre, Universidad de Antioquia, Colombia | |
| RESEÑAS / REVIEWS | |
| La edición del cuento en Colombia en el siglo xx, apuestas editoriales y legitimación de un género de Ana María Agudelo Ochoa, Paula Andrea Marín Colorado y Diana Paola Guzmán Méndez (Eds.) | 221 |
| Andrés Felipe López Echeverri, Universidad de Antioquia, Colombia | |
| Ensayos de historia intelectual. Incursiones metodológicas de Diego Alejandro Zuluaga Quintero y Luis Fernando Quiroz Jiménez (Eds.) | 227 |
| Alexander Salazar Echavarría, El Colegio Mexiquense, A. C., México | |
| El hombre que creía demasiado. <i>Francisco de Asís en Chesterton</i> de Andrés Felipe López | 233 |
| Ezequiel Quintero Gallego, Universidad Complutense de Madrid, España | |