

Estudios de
Literatura
 Colombiana

Cadagüés,

Julio 12-79

Terminé Misia Señora. 7
 la impresión que tengo.
 a las dos semanas de ha-
 berla rematado, es la de
 haber cumplido "la mi-
 sión" a cabalidad.

Me siento bien. No la
 he leído todavía, en blo-
 que, pero "siento" que
 toda en forma 7 en
espíritu es fan 7 parte
 de mi 7 mi circunstan-
 cia, de mi esencia 7
 deseo de transformarme.
 que no puedo dudar
 del resultado. O sea,
 el vuelo es alto. 7 co-
 nocido.

Albalucía Ángel

54

ENERO-JUNIO 2024
 FACULTAD DE COMUNICACIONES
 Y FILOLOGÍA
 UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Estudios de
Literatura
Colombiana

54

ENERO - JUNIO 2024
FACULTAD DE COMUNICACIONES Y FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

RECTOR UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
DR. JOHN JAIRO ARBOLEDA CÉSPEDES

**DECANA FACULTAD DE
COMUNICACIONES Y FILOLOGÍA**
DRA. OLGA VALLEJO MURCIA

DIRECTORA EDITORA
DRA. PAULA ANDREA MARÍN COLORADO
Universidad de Antioquia, Colombia
paula.marin2@udea.edu.co

EDITOR
MG. CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ
Universidad de Antioquia, Colombia
christian.benavides@udea.edu.co

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

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

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

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

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

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

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

DRA. ANA CECILIA 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.
poeppe@sprachlit.uni-regensburg.de

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

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

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

PH. D. LEIRA MANSO
Binghamton University, EE.UU.
manso_l@sunybroom.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
PAULA ANDREA MARÍN COLORADO
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ

AUXILIAR EDITORIAL
ISABELLA OSPINO

REVISIÓN RESÚMENES TRADUCIDOS
YESENIA MELGUIZO MIRA (INGLÉS)
FONDO EDITORIAL FOCO

TRADUCCIÓN NORMAS PARA AUTORES
ANDRÉS ARANGO
VINÍCIUS DOS SANTOS

DIAGRAMACIÓN
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ
christian.benavides@udea.edu.co
FONDO EDITORIAL FOCO
foco@udea.edu.co

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

PERIODICIDAD
Semestral

CARÁTULA
“Memorias del bien y del mal”
Manuscrito de Albalucía Ángel
Editorial Universidad de Antioquia

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

FORMATO
17 x 24 cm. Digital

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 2024

PRESENTACIÓN

Estudios de Literatura Colombiana es una publicación científica arbitrada —indexada en SCOPUS, ubicada en el cuartil Q3 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 la Facultad de Comunicaciones y Filología 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.

PARES EVALUADORES 2023

El equipo editorial de la revista ELC agradece a las siguientes evaluadoras y evaluadores por su generoso y riguroso trabajo de revisión de las propuestas enviadas a la revista. Su trabajo permite asegurar la calidad de nuestra publicación y contribuir a la investigación y difusión de las literaturas colombianas

MG. ADALBERTO BOLAÑO
SANDOVAL
Universidad del Atlántico
abs.bolano@hotmail.com

PH. D. ADRIAN KANE
Boise State University
adriankane@boisestate.edu

DRA. ADRIANA SARA
JASTRZĘBSKA
Universidad Jaguelónica
adriana.jastrzebska@uj.edu.pl

DRA. ALBA PATRICIA CARDONA
Eafit
azuluaga@eafit.edu.co

DR. ALCIONE CORRÊA ALVES
Universidade Federal do Piauí
alcione@ufpi.edu.br

DRA. ALEJANDRA TORRES
TORRES
Universidad de la República de
Uruguay
gabanas@gmail.com

PH. D. ALEJANDRO QUIN
University of Utah
a.quin@utah.edu

DR. ALEJANDRO SÁNCHEZ
LÓPERA
University of Pittsburgh
als219@pitt.edu

PH. D. ALEXIS USCÁTEGUI
NARVÁEZ
Universidad de Nariño
alexisuscategui@udenar.edu.co

DR. AMÍLKAR CABALLERO DE
LA HOZ
Universidad del Atlántico
amilkarcaballero@mail.
uniatlantico.edu.co

MG. ANDREA MARÍA
NUMPAQUE ACOSTA
Universidad Pedagógica y
Tecnológica de Colombia
numpaqueacosta@yahoo.com

PH. D. ANDRÉS ARTEAGA
Saint Mary's University
andres.artega@smu.ca

DR. ANDRÉS BOTERO BERNAL
Universidad Industrial de
Santander
abotero@uis.edu.co

DR. ANDRÉS FELIPE LÓPEZ
López
Universidad Pontificia
Bolivariana
andresfelipe.lopez@upb.edu.co

DR. ANDRÉS VILLEGAS
Universidad Nacional de
Colombia
aavilleg@unal.edu.co

PH. D. ÁNGELA INÉS ROBLEDO
Universidad Nacional de
Colombia
airobledop@unal.edu.co

DRA. ARACELI GARCÍA
RODRÍGUEZ
Universidad de Salamanca
araceli@usal.es

PH. D. CARLOS MARIO MEJÍA
SUÁREZ
Gustavus Adolphus College
cmejia@gustavus.edu

DRA. CARMEN ELISA ACOSTA
Universidad Nacional de
Colombia
ceacostap@unal.edu.co

DRA. CARMEN MARÍA
MARTÍN DEL PINO
Universidad de Huelva
cmaria.martin@dfint.uhu.es

DRA. CARMEN RUIZ
BARRIONUEVO
Universidad de Salamanca
barrionu@usal.es

MG. DANILO PENAGOS
Universidad de Antioquia
danilo.penagos@udea.edu.co

PH. D. DAVID GIL ALZATE
Universidad de Antioquia
davidgil00@gmail.com

DR. EDISON NEIRA
Universidad de Antioquia
edison.neira@udea.edu.co

DRA. ELIANA MARIA URREGO
ARANGO
Universidad Pontificia
Bolivariana
eliana.urrego@upb.edu.co

DR. ENRIQUE FOFFANI
Universidad de la Plata
e.foffani@yahoo.com.ar

DRA. ÉRIKA ZULAY MORENO
BUENO
Universidad Autónoma de
Bucaramanga
zulay1co@gmail.com

DRA. ESNEDY ZULUAGA
HERNÁNDEZ
Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla
esnedy@gmail.com

PH. D. FELIPE MARTINEZ-
PINZON
Brown University
felipe_martinez-pinzon@brown.
edu

DR. FELIPE RESTREPO DAVID
Eafit
crisipos@hotmail.com

DR. GABRIELE BIZZARRI
Università di Padova
gabriele.bizzarri@unipd.it

DRA. GEMMA LLUCH
Universidad de Valencia
gemma.lluch@uv.es

PH. D. GEORGE PALACIOS
Clemson University
gpalaci@clemson.edu

DR. GERMÁN DARÍO VÉLEZ
LÓPEZ
Eafit
gdvelez@eafit.edu.co

DR. GILBERTO LOAIZA CANO
Universidad del Valle
loaizacanogilberto@hotmail.com

DRA. HANNA NOHE
Universität Bonn
hnohe@uni-bonn.de

PH. D. HUGH HAZELTON
Université Concordia
hhazelton@videotron.ca

PH. D. IOANNIS ANTZUS RAMOS
American University in Dubai
yananra@hotmail.com

DRA. IRAIDA LISANDRA
BÁRZAGA MORALES
Universidad de Concepción de
Chile
irabm1987@gmail.com

PH. D. IRENE MIZHARI
Morrissey College of Arts &
Sciences
irene.mizrahi.1@bc.edu

DR. JEAN-PHILIPPE BARNABÉ
Université de Picardie
jphbar@yahoo.fr

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

PH. D. JUAN CARLOS GONZÁLEZ
Cornell University
jcge@unc.edu

DR. JUAN ESTEBAN LONDOÑO
BETANCUR
Universidad Católica Luis Amigo
juan.londonobe@amigo.edu.co

DR. JUAN ESTEBAN VILLEGAS
Universidad Pontificia
Bolivariana
jevillagas85@gmail.com

DR. JUAN FERNANDO TABORDA
Universidad de Antioquia
juan.taborda@udea.edu.co

DR. JULIÁN PENAGOS CARREÑO
Universidad de la Sabana
julian.carreno@unisabana.edu.co

MG. LEDA CAVALLINI
Universidad de Costa Rica
leda.cavallini@ucr.ac.cr

PH. D. LEOPOLDO BERNUCCI
UC Davis
lbernucci@ucdavis.edu

PH. D. MARÍA DEL CARMEN
CAÑA JIMÉNEZ
Virginia Tech
canajime@vt.edu

DRA. MARÍA DEL CARMEN
PORRAS
Universidad Simón Bolívar de
Venezuela
mporras@usb.ve

DRA. MARIA EUGENIA OSORIO
SOTO
Universidad de Antioquia
mara_osorio@yahoo.se

PH. D. OLGA VALLEJO MURCIA
Universidad de Antioquia
olga.vallejo@udea.edu.co

DR. PABLO SÁNCHEZ LÓPEZ
Universidad de Sevilla
psanchez3@us.es

DRA. PAMELA FLORES PRIETO
Universidad del Norte
paflores@uninorte.edu.co

DR. PEDRO AGUDELO RENDÓN
Universidad de Antioquia
pedro.agudelo@udea.edu.co

DRA. RAQUEL GÓMEZ DÍAZ
Universidad de Salamanca
rgomez@usal.es

DRA. REMEDIOS MATAIX
AZUAR
Universidad de Alicante
remedios.mataix@ua.es

DR. VÍCTOR HUGO VALENCIA
GIRALDO
Pontificia Javeriana
vhvalencia@javerianacali.edu.co

MG. VICTORIA EUGENIA
PETERS RADA
Politécnico Gran Colombiano
vpetersr@poligran.edu.co

DR. WILSON ARTURO OROZCO
JIMÉNEZ
Universidad de Antioquia
wilson.orozco@udea.edu.co

PH. D. ZANDRA PEDRAZA
Universidad de los Andes
zpedraza@uniandes.edu.co

CONTENIDO

II EDITORIAL

Paula Andrea Marín Colorado, Universidad de Antioquia

ARTÍCULOS ARBITRADOS / REFEREED ARTICLES

- 19 “La mas dolorida i avergonzada de todas las mugeres”: los *Ofrecimientos para el Santo Rosario* de sor Juana Inés de la Cruz en el devocionario de sor Josefa de Castillo (1671-1742)
“La mas dolorida i avergonsada de todas las mugeres”: sor Juana Inés de la Cruz’s Ofrecimientos para el Santo Rosario in sor Josefa de Castillo’s prayer book (1671-1742)
Héctor Luis Pineda Cupa, Washington University in St. Louis, United States
- 39 Poetizar y narrar la otra nación. La política intelectual de Helcias Martán Góngora
Poeticizing and Narrating the Other Nation. The Intellectual Politics of Helcias Martán Góngora
Carlos Alberto Valderrama Rentería, Universidad del Pacífico, Colombia
- 59 La poesía de viajes en Colombia: García Aguilar, Cobo Borda y Luque Muñoz
Travel poetry in Colombia: García Aguilar, Cobo Borda and Luque Muñoz
Guillermo Molina Morales, Instituto Caro y Cuervo, Colombia
- 77 Zooliteratura: acercamientos teóricos y críticos
Zooliterature: Theoretical and Critical Approaches
Gleiber Sepulveda, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia
- 97 *¡La Buena Lectura* y la razón pública: leer sin *pathos*
La Buena Lectura and Public Reason: Reading Without Pathos
Diana Paola Guzmán Méndez, Universidad de Antioquia, Colombia
- 115 El destino epistolar de García Márquez
The Epistolary Destiny of García Márquez
Augusto Wong Campos, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
- 133 *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana (1954-1955)*: Crítica cinematográfica y cinefilia en Gabriel García Márquez
Cine en Bogotá: Estrenos de la semana (1954-1955): Film Criticism and Cinephilia in Gabriel García Márquez
Santiago Alarcón-Tobón, Università Ca’ Foscari Venezia, Italia
- 151 Pedro Gómez Valderrama en sus cien años de natalicio. Notas de la edición crítica de su narrativa completa en la Colección Archivos
Pedro Gómez Valderrama on his one Hundredth Birthday. Notes from the Critical Edition of his complete narrative in Colección Archivos
Edwin A. Carvajal-Córdoba, Universidad de Antioquia, Colombia

CONFERENCIA / CONFERENCE

- 173 Otra vez el tiempo te ha traído Recordando a Álvaro Mutis en el centenario de su natalicio
Time Has Brought You Once Again. Remembering Álvaro Mutis on the Centenary of his Birth
Consuelo Hernández, American University, United States

ENTREVISTA / INTERVIEW

- 189 ¿Ustedes sabían que Albalú era escritora?
Did you Know Albalú was a Writer?
Margarita Valencia, Instituto Caro y Cuervo, Colombia
- 203 Jorge Franco Ramos: “sigo llevando a Medellín en mi literatura”
Jorge Franco Ramos: “I still carry Medellín in my Literature”
Andrés Vergara-Aguirre, Universidad de Antioquia, Colombia

RESEÑAS /REVIEWS

- 223 *La perra* de Pilar Quintana
Random House Mondadori, Bogotá, 2019, 112 p.
Andrea Bernal Lozada, Arizona State University, United States
- 227 *Del agua al desierto* de Azriel Bibliowicz
Tusquets, Bogotá, 2022, 354 p.
Simón Henao, IdIHCS-CONICET-UNLP, Argentina
- 231 *Biblioteca de escritoras colombianas* de Pilar Quintana (Coord.)
Ministerio de Cultura, Bogotá, 2022, 18 vol.
Ángela Inés Robledo, Universidad Nacional de Colombia, Colombia
- 237 *La sal en la taza de café. Notas sobre creación y escritura* de Carlos Fajardo Fajardo
Sílabas Editores, Medellín, 2022, 77 p.
Miyer Pineda, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia
- 243 *Vista desde una acera* de Fernando Molano Vargas
Blatt & Ríos, Buenos Aires, 2022, 264 p.
Martín Villagarcía, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
- 247 *Este aire impuro: cuentos* de Miguel Falquez-Certain
Abisinia Editorial, Buenos Aires, 2023, 146 p.
Kevin Sedeño-Guillén, Universidad de Cartagena, Colombia

EDITORIAL
EDITORIAL

EDITORIAL

EDITORIAL

Paula Andrea Marín Colorado
Universidad de Antioquia

Iniciamos esta editorial con un agradecimiento a la labor realizada por el profesor Andrés Vergara Aguirre, quien dirigió la revista durante los últimos seis años, en los cuales alcanzó su ubicación en categoría A1 en Publindex y cuartil Q1 en SJR. Serán inolvidables las editoriales escritas por el profesor Vergara, pues se apartaron del texto de presentación acostumbrado en una revista académica y se centraron en reflexionar profunda y críticamente sobre sucesos y aspectos de la literatura actual; asimismo, Vergara fortaleció la sección de Entrevistas y la de Conferencias, estableciendo un diálogo muy fructífero con creadoras y creadores, investigadoras e investigadores de las literaturas colombianas.

Bajo esta nueva fase de la revista, el equipo editorial (Christian Benavides Martínez, Isabella Ospino y Paula Andrea Marín) quiere mantener la calidad académica y editorial que ha caracterizado la publicación, continuar trabajando por divulgar los resultados de investigación sobre las literaturas colombianas y seguir siendo un referente para los y las investigadoras y docentes. Paralelamente, el equipo también aunará esfuerzos para que los contenidos de la revista puedan llegar a audiencias menos especializadas, con el objetivo de que cada vez más personas conozcan los más recientes hallazgos de las investigaciones que se vienen realizando dentro y fuera de Colombia sobre las literaturas del país.

El primer número de este año 2024 contiene ocho artículos derivados de investigaciones, una conferencia, dos entrevistas y seis reseñas. La sección de los artículos, presenta un recorrido por autoras, autores y obras de diversos momentos de la tradición literaria colombiana, así como por diversas perspectivas teóricas, críticas e históricas. En primer lugar, Héctor Luis Pineda Cupa se propone describir y analizar uno de los manuscritos menos estudiados de Sor Josefa del Castillo: su devocionario. Pineda logra problematizar conclusiones de investigadores anteriores, especialmente, en su idea de que el manuscrito “no contiene pieza ni escrito alguno original de la autora”. Para ello, se centra en el análisis del traslado y la reelaboración de los *Ofrecimientos para el Santo Rosario de quince misterios que se ha de rezar el día de los Dolores de Nuestra Señora la Virgen*

María, de sor Juana Inés de la Cruz, hallados en el libro de oraciones de la escritora tunjana. El traslado configura “reterritorializaciones”, particularmente con el conocimiento mariano y las figuras femeninas presentes en los textos.

En el siguiente artículo, Carlos Alberto Valderrama “expone los aspectos que hacen de Helcías Martán Góngora un intelectual comprometido. A partir de acciones políticas y literarias, el escritor defendió la cultura y la inteligencia negra/afrocolombiana”. Reconstruyendo la trayectoria de Martán Góngora, el autor de este artículo contextualiza las luchas por el reconocimiento de la identidad afro en Colombia a mediados del siglo xx. Una de las conclusiones del artículo es cómo el poeta no diferenció entre los autores cuyo tema fue la cultura afro, ya fueran blanco-mestizos como Jorge Isaacs y Bernardo Arias Trujillo (“reconocidos por su literatura racista”) o afrocolombianos tales como Candelario Obeso, Juan Zapata Olivella, Natanael Díaz, Hugo Salazar Valdés o Miguel A. Caicedo.

En el tercer artículo, Guillermo Molina Morales presenta un aporte teórico y crítico a la poesía colombiana, en tanto propone la “poesía de viajes” como parte importante de la literatura de viajes (dentro de la que la poesía poco se ha tenido en cuenta) y aporta al estudio de la obra de tres poetas colombianos poco abordados por la crítica literaria: Eduardo García Aguilar, Juan Gustavo Cobo Borda y Henry Luque Muñoz. Variando entre una descripción objetiva y subjetiva de los lugares, y una reflexión sobre el viaje mismo como metáfora de la vida, se encuentran los poemas de los autores analizados, escritos luego de sus periplos por México, Grecia y Rusia, respectivamente.

Desde el contexto de la reflexión poshumanista y de lo que se ha denominado como el “giro animal”, una perspectiva crítica “que resalta la igualdad inherente entre todas las formas de vida”, el artículo de Gleiber Sepulveda presenta un marco teórico para abordar la representación de lo animal en la literatura. La justificación es que no ha sido “evidente si el arte ha realmente vindicado a lo animal o si ha contribuido a perpetuar la hegemonía de lo humano en un mundo que compartimos con otras formas de vida”. El autor analiza la forma que adquiere la representación de los animales en diversas obras literarias.

El quinto artículo es el de Diana Paola Guzmán. En él, la autora se centra en la publicación periódica antioqueña de inicios del siglo xx, *La Buena Lectura*, revista quinzenal subsidiada por la Fundación San Vicente de Paul. El objetivo de la Fundación era recaudar fondos para las obreras del sector gráfico, para su alfabetización y capacitación

en oficios tipográficos. El principal fin de la publicación era orientar a las y los católicos acerca de la diferencia entre las buenas y las malas lecturas.

En el sexto artículo, de Augusto Wong Campos, el autor, aprovechando la publicación del libro *Las cartas del Boom* (de quien es uno de sus editores y cuya publicación celebramos en esta revista como un hito editorial, histórico y literario), examina parte de la correspondencia (inérita y publicada) de Gabriel García Márquez: sus cartas con Plinio Apuleyo Mendoza, con Álvaro Cepeda Samudio y con Germán Vargas. A través de este análisis documental, el autor logra desmitificar tres aspectos de la trayectoria de García Márquez relacionados con, primero, su situación económica y escritural, antes de la publicación de *Cien años de soledad*; segundo, con el lugar que ocupa esta novela dentro del *Boom* y dentro de los libros del autor publicados hasta 1967; y por último con su pretendido antiintelectualismo.

En el siguiente artículo, Santiago Alarcón se centra en las columnas de crítica de cine escritas por GGM para *El Espectador*, que habían tenido muy poca atención por parte de la academia. Alarcón concluye que “García Márquez escribía sobre cine pensando en literatura”. De allí que los elementos a los que más le prestaba atención eran la historia, los diálogos, y la “humanidad” de los personajes (elementos que privilegió en el trabajo sobre sus obras literarias). García Márquez quería contribuir a formar público, un “espectador moderno” que fuera crítico frente a la industria hollywoodense, que supiera distinguir una buena de una mala película. Llama la atención —para nosotros que ya no estamos acostumbrados a que una crítica estimule el debate público— cómo Alarcón evidencia que las críticas de GGM eran leídas por los empresarios, que las veían como una amenaza para el éxito de sus exhibiciones.

El último artículo de investigación, de Edwin Carvajal, presenta algunas anotaciones a lo que fue el proceso de elaboración de la edición crítica de las obras completas de Pedro Gómez Valderrama. Carvajal repasa lo que se debe tener en cuenta en el nivel teórico, en el momento de llevar a cabo un proyecto de edición crítica. Para ello, se concentra en el proceso filológico de la crítica textual, que busca el restablecimiento de las obras, y en el análisis narratológico, que constituye el aporte a la crítica sobre el autor.

La conferencia de este número es un lujo: un bellissimo homenaje a Álvaro Mutis para celebrar los cien años de su nacimiento (a 2023), escrito por Consuelo Hernández, autora de *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, quizás una de las mayores conocedoras de la obra de este autor colombiano y quien tuvo la suerte de que él acompañara su

proceso escritural. Por otra parte, publicamos también dos entrevistas con una escritora y un escritor muy relevantes en la literatura colombiana: Albalucía Ángel y Jorge Franco. Agradecemos profundamente a Margarita Valencia y a Andrés Vergara-Aguirre por concedernos el privilegio de publicar estos dos documentos tan valiosos, que permitirán reflexionar sobre las trayectorias de estos dos personajes tan notables en nuestra escena literaria. Finalmente, tenemos seis reseñas críticas de una altísima calidad que abordan cuatro novelas (*Vista desde una acera*, *Este aire impuro*, *Del agua al desierto* y *La perra*), un libro sobre escritura poética (*La sal en la taza de café*) y la Colección Biblioteca de Escritoras Colombianas.

Por último, queremos agradecer, a las autoras y autores que confiaron en nosotros para publicar sus resultados de investigación y, especialmente, a las evaluadoras y evaluadores que han hecho posible la publicación de los artículos que hoy presentamos. Su contribución es un trabajo de responsabilidad académica no remunerado que, junto con el cuidado del proceso editorial, es el que asegura la calidad de los textos que tienen ahora las lectoras y lectores entre sus ojos y sus manos. Quisiéramos que esta labor fuera mayormente reconocida, pues se trata de un acto de generosidad profesional, académica y pedagógica; un diálogo, pues, entre colegas, entre pares, que es el único que nutre y ayuda a crecer nuestras comunidades literarias. Por esta razón, a partir de esta edición publicaremos una relación de las evaluadoras y los evaluadores que aceptaron nuestra invitación a ser los pares de las autoras y autores que aparecen en este número. Si bien sabemos que es un reconocimiento mínimo por la labor realizada, esperamos que alcance a demostrar un poco nuestro enorme agradecimiento.

Agradecemos, además, a la Facultad de Comunicaciones y Filología, de la Universidad de Antioquia, por el apoyo para el sostenimiento y crecimiento de *Estudios de Literatura Colombiana*, la única revista en el país dedicada a la difusión de las investigaciones sobre nuestras literaturas.

Sean todas y todos bienvenidos a estas nuevas lecturas.

Directora

ARTÍCULOS ARBITRADOS
REFEREED ARTICLES

“LA MAS DOLORIDA I AVERGONSADA DE TODAS LAS MUGERES”: LOS OFRECIMIENTOS PARA EL SANTO ROSARIO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ EN EL DEVOCIONARIO DE SOR JOSEFA DE CASTILLO (1671-1742)*

“LA MAS DOLORIDA I AVERGONSADA DE TODAS LAS MUGERES”: SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ’S *OFRECIMIENTOS PARA EL SANTO ROSARIO* IN SOR JOSEFA DE CASTILLO’S PRAYER BOOK (1671-1742)

* Artículo derivado de “Que duda el corazón, si es el corazón mismo”: Sor Josefa de Castillo y una historia del silencio en el Nuevo Reino de Granada (1671-1742)”, tesis para optar al grado de Magíster en Historia, Pontificia Universidad Javeriana, 2021.

Héctor Luis Pineda Cupa¹

Cómo citar este artículo: Pineda Cupa, H. L. (2024). “La mas dolorida i avergonsada de todas las mugeres”: los *Ofrecimientos para el Santo Rosario* de sor Juana Inés de la Cruz en el devocionario de sor Josefa de Castillo (1671-1742). *Estudios de Literatura Colombiana* 54, pp. 19-37. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354429>

¹  h.l.pinedacupa@wustl.edu
Washington University in St. Louis, United States

Resumen: Con base en la propuesta del Cuerpo sin Órganos, este artículo analiza el descubrimiento de los *Ofrecimientos para el Santo Rosario de quince misterios que se ha de rezar el día de los Dolores de Nuestra Señora la Virgen María*, de sor Juana Inés de la Cruz, en el devocionario de la monja clarisa sor Josefa de Castillo. Primero, se presenta de manera completa el contenido de este manuscrito, tarea iniciada por Darío Achury. Luego, se reflexiona sobre la *translatio* y la *imitatio* como prácticas letradas de apropiación y redistribución epistemológicas para la consolidación de un proyecto de autogobierno femenino.

Palabras clave: Cuerpo sin órganos, devocionario, copia, imitación, epistemología mariana.

Abstract: Based on the Body without Organs proposal, this article analyzes the discovery of sor Juana Inés de la Cruz’s *Ofrecimientos para el Santo Rosario de quince misterios que se ha de rezar el día de los Dolores de Nuestra Señora la Virgen María*, in the Poor Clare nun sor Josefa de Castillo’s prayer book. First, the contents of this manuscript, which is a task initiated by Darío Achury, are presented in full. Then, the article reflects on *translatio* and *imitatio* as literary practices of epistemological appropriation and redistribution for the consolidation of a project of feminine self-government.

Keywords: Body without organs, prayer book, copy, imitation, Marian epistemology.

Editores: Paula Andrea Marín Colorado,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 27.07.2023
Aprobado: 08.12.2023
Publicado: 31.01.2024

Copyright: ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



El fervor de (re)escribir

Con el creciente interés que despertó, en la década de los noventa del siglo pasado, la escritura conventual femenina producida en la temprana modernidad, los estudios literarios y la historiografía se han puesto en la tarea de reflexionar acerca de las experiencias místico-ascéticas sobre el cuerpo femenino, los proyectos de santidad llevados a cabo por monjas, beatas, alumbradas y legas, las prácticas cotidianas monacales, la organización político-económica de los monasterios, entre otros temas. Podría decirse, entonces, que uno de los ejes que atraviesa a todas estas cuestiones es quizás el hecho de que escribir en el convento representa, entre otras cosas, un acto de apropiación, relocalización y capacidad para el gobierno, características todas que se desprenden de una lectura transgresora de vidas, visiones, documentos administrativos y libros de oración y meditación, acaso estos dos últimos no tan estudiados como los primeros.

En ese sentido, ¿qué implicaciones tiene pensar el espacio conventual femenino colonial, si bien como reproductor de las jerarquías orgánicas del imperio español impuestas en el Nuevo Mundo, más como territorio litigioso en constante movimiento social? Durante los últimos veinte años, se han buscado rebasar ciertos imaginarios monolíticos que ponen, por un lado, a la profesión monjil en una de las “limitadas” alternativas que tenían las mujeres de hacerse un espacio dentro del orden patriarcal de la Corona española y, por otro, a la religiosa en cuanto sujeto sumiso que debe ceñirse a los votos de castidad, obediencia y clausura, sin aspirar a nada más que no sea rezar por las almas de los demás.

Basta con traer a colación los nombres de Asunción Lavrin, Rosalva Loreto, Ramón Mujica, Manuel Ramos, Beatriz Ferrús, Julia Lewandowska, Ángela Atienza o Stephanie Kirk, entre muchos otros investigadores, para evidenciar la vigencia que tiene en la actualidad abordar la vida reglada al interior de conventos de mujeres durante los primeros siglos modernos. Sus investigaciones han subrayado la importancia de leer la erección de monasterios, la toma de hábitos y, sobre todo, las prácticas letradas junto a las formas de autoridad al interior de estos recintos desde nuevas perspectivas que visibilizan múltiples agendas y modos de agenciamiento femenino.

Frente a esto último, es ya un lugar común analizar textos místicos y vidas dentro de lo que denomino la “cuestión autobiográfica”, matriz interpretativa a partir de la cual se han leído textos como *Su vida* o los *Afectos espirituales* de la monja clarisa de velo negro, Francisca Josefa de Castillo (1671-1742), como el resultado de los sucesos, las experiencias

y los intercambios sociales, afectivos y simbólicos que “definen” la subjetividad de la monja tunjana, particularmente aquella determinada por su condición de religiosa. Es posible decir, por tanto, que este enfoque, si bien ha visibilizado la figura de quien ha sido considerada “el escritor” más importante del Nuevo Reino de Granada (Vergara y Vergara, 1867, p. 199), ha insistido poco en las prácticas letradas llevadas a cabo por Castillo y su capacidad para complejizar e intervenir órdenes sociales —principalmente de corte epistemológico— establecidos por la empresa colonial en territorios indios.

Son bien conocidos los estudios que sitúan la producción letrada de la monja neogranadina dentro de este marco autobiográfico (Vergara y Vergara, 1867; Morales, 1968; Achury, 1968; Mújica, 1991; McKnight, 1997; Robledo, 2007; Gómez, 2020). Sin lugar a duda, estas investigaciones han aportado significativamente a la comprensión histórico-literaria del sujeto-monja dentro de las dinámicas socioculturales del Nuevo Reino de Granada a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Con todo, dicha cuestión autobiográfica ha puesto especial atención en el acto de escritura de la religiosa como el reflejo de una vida condenada al sufrimiento, sus intentos por mostrarse ejemplar a través de rigurosos procedimientos místico-ascéticos sobre el cuerpo o la redacción de sus “papeles” por simple mandato de sus confesores. Poco se ha dicho sobre las prácticas escriturales que sostienen la producción de *Su vida*, los *Afectos espirituales* y los demás manuscritos que componen su obra.

Ante el interés que ha despertado *Su vida*, se han realizado estudios sobre su relación con el cuerpo, el gusto y el asco (Quevedo, 2007), su inscripción dentro de una larga tradición de textos autobiográficos y hagiográficos (Arévalo, 2017; Borja, 2007) o el vínculo que puede establecerse entre escritura místico-ascética y los *Afectos espirituales* (Hernández, 2003); sin embargo, aquí me propongo describir y analizar uno de los manuscritos menos estudiados de la monja clarisa: su devocionario. Confeccionado con materias inestables, sostengo que su libro de oraciones bien podría entenderse como un “Cuerpo sin Órganos” —concepto desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, el primero filósofo y el segundo psicoanalista, en varias de sus obras colectivas, especialmente en *Mil Mesetas*—,¹ en el que predomina la experimentación antes que la interpretación, el nomadismo sobre el sedentarismo; esto en parte gracias a dos prácticas

¹ Originalmente, Deleuze y Guattari toman prestado el término de Antonin Artaud, poeta y dramaturgo francés que participó en una intervención radiofónica en 1947 que tituló “Para acabar con el juicio de Dios”. En ella, Artaud introdujo la expresión “cuerpo sin órganos”.

letradas bastante recurrentes y desarrolladas por las élites criollas en el marco de sus proyectos de legitimidad y soberanía política y cultural: la *translatio* y la *imitatio*. Según Darío Achury Valenzuela (1968), este manuscrito “no contiene pieza ni escrito alguno original de la autora” (p. CXCVI), afirmación que pretendo problematizar más adelante.

Lejos de considerar el traslado y la imitación como ejercicios que demuestran la “poca autenticidad” o el “evidente plagio” de los letrados indios con respecto a los modelos venidos de Europa —dos anacronismos decimonónicos a todas luces desafortunados—, los actos de copiar y reelaborar fragmentos de novenas y oraciones en el espacio manuscrito devocional se perfilan como posicionamientos discursivos de inscripción dentro de las preceptivas retóricas y espirituales mediante las cuales se expresa el orden imperial. Además, constituyen las instancias epistemológicas para demostrar que se dominan tales recursos expresivos con el propósito de reclamar, redistribuir o, en términos deleuzianos, “reterritorializar” modos de acceso al conocimiento y, desde luego, maneras de hacerse un lugar dentro de la estructura social. Este planteamiento, vale decir, no es nuevo, pues se enmarca en investigaciones pioneras al respecto (Moraña, 1998; Vitulli, 2013; Quevedo, 2020).

Particularmente me interesa avanzar una lectura transgresora del traslado y la reelaboración de los *Ofrecimientos para el Santo Rosario de quince misterios que se ha de rezar el día de los Dolores de Nuestra Señora la Virgen María*, de sor Juana Inés de la Cruz, hallados en el libro de oraciones de la escritora tunjana. Este es uno de los varios descubrimientos de los que doy cuenta en mi tesis de maestría y que aquí pretendo visibilizar a la luz de lo que denomino una “epistemología mariana”, territorio discursivo desde el cual monjas como la jerónima y la clarisa entronizan la figura de la madre de Dios como paradigma del dolor, la soledad y el regocijo de sus virtudes (ideas sugestivas a propósito del lugar ambiguamente subordinado y privilegiado de las élites criollas frente al poder peninsular). Esto, por supuesto, se enmarca en los acalorados debates que mantuvieron enfrentadas a órdenes religiosas como los jesuitas, los franciscanos y los dominicos alrededor de la limpia concepción de María o su ascensión a los cielos (Herrera, 2019; Fogelman, 2010).

En primer lugar, considero necesario hacer una caracterización breve del libro de oraciones que perteneció a la monja neogranadina, esto con el fin de dar a conocer el contenido del manuscrito (una tarea incompleta, iniciada por Darío Achury Valenzuela en un artículo publicado en 1982). En segundo lugar, analizaré los *Ofrecimientos* sorjuaninos en clave de traslado e imitación como labores escriturales de transgresión

y redistribución epistemológicas. Finalmente, haré un balance de este hallazgo en el marco de lo que implica copiar e imitar como dispositivos propulsores de un proyecto autogobernado femenino.

Intensidades de un cuerpo hecho a retazos

Contra la sedimentación y la uniformidad se rebela el cuerpo deseante, tarea de la cual dependen sus modos de existencia. Yendo de signo en signo, sus movimientos responden menos a la inscripción que a la experimentación —de ahí que su amalgama material siempre *se hace* y no *se obtiene*—. Así podría caracterizarse, *grosso modo*, la experiencia que comporta ser un Cuerpo sin Órganos.

Es así que el Cuerpo sin Órganos —en adelante CsO— gusta de la porosidad y el resquicio, sale en busca de la novedad y antepone la experiencia a la interpretación. Es, ante todo, una serie de prácticas sobre el devenir y el aparecer dentro de una estructura que quiere mostrarse organizada, compartimentada y solidificada, esto es, el cuerpo orgánico. Un CsO, según Deleuze y Guattari (2008), “está hecho de tal forma que solo puede ser ocupado, poblado por intensidades” (p. 158), materias en constante movimiento sin puntos o representaciones fijas. Su poética —es decir su manifiesto creativo— está determinada por fuerzas en potencia o actos productivos que llevan a intercambios, circulaciones y “reterritorializaciones” (p. 161).

Con todo, el CsO no se opone a los órganos del cuerpo, “sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo” (p. 163); es decir, “un fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación que le impone [al cuerpo] formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, trascendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil” (p. 164). Procurando moverse estratégicamente, el CsO buscará situarse en el “organismo”, la “significancia” y la “sujetivación”, procesos de estratificación que norman y homogeneizan el acto de producir una materia corporal. Así, busca activar “posibles líneas de fuga, experimentarlas, asegurar aquí y allá conjunciones de flujo, intentar segmento por segmento *continuuns* de intensidades, tener siempre un pequeño fragmento de una nueva tierra” (pp. 165-66).

Pues así es como podemos entender la producción del devocionario de sor Josefa, ya que, mucho antes que una recopilación de textos devocionales para la instrucción y la edificación espiritual (las estratificaciones útiles), es una experiencia en torno al conocimiento. Más aún, es interesante señalar que, según Ángela Inés Robledo (2007),

la monja clarisa confeccionó con sus propias manos su libro de oraciones (p. XXVII). ¿De qué está hecho, entonces, este manuscrito?

En 1982, Darío Achury Valenzuela —quien fuera el encargado de reeditar *Su vida* y los *Afectos espirituales* en varias ediciones, de las cuales la más completa es la de dos tomos de 1968 del Banco de la República— realizó una descripción pormenorizada de la mayoría de los escritos que componen el hoy llamado *Cuaderno de Enciso*. Este, en principio, era un libro de cuentas que perteneció al gobernador de Tunja y cuñado de la monja, José de Enciso y Cárdenas. Pasó a manos de la religiosa, presumiblemente, hacia 1713, año en que su hermana, Juana Ángela de Castillo, enviudó y fijó su residencia en el Real Monasterio de Santa Clara en Tunja. Además de este manuscrito, Achury (1982) hizo alusión somera a los demás manuscritos (en total cinco), de los cuales afirma que el cuarto, es decir, el devocionario, tiene un tamaño de quince centímetros de largo por diez de ancho (p. 49). Agrega, además, que

Su contenido consiste en una miscelánea de novenas copiadas por distintas personas. Se inicia con un traslado de la “Carta de Publio Léntulo al Senado de Roma en que describe la persona de Xto. Ntro. Sr.”. Entre tales novenas se cuenta una a San Agustín, obispo de Hipona, otra a Santa María Magdalena de Pazzis, otra a San Estanislao de Kostka y otra a la seráfica Madre Santa Teresa de Jesús (p. 49).

En efecto, se trata de un cuerpo textual “sin órganos” que fue confeccionado por su dueña con manuscritos copiados por la propia monja o por otras manos, así como con textos impresos, lo que muestra la materialidad múltiple de la que está hecho. A modo de precisión, este libro de oraciones —catalogado con el número topográfico MSSo76 y localizable, junto con los demás manuscritos de la escritora neogranadina, en la sala de libros raros y curiosos de la Biblioteca Luis Ángel Arango— no se inicia con la carta que escribiera Publio Léntulo al senado de Roma, sino con el *Testamento, y ultima voluntad del Alma, hecho en salud, para asegurarse el Christiano de las tentaciones del Demonio en la hora de la muerte* (ff. 1 r. a 4 v.), del arzobispo de Milán y reformista tridentino Carlos Borromeo (1538-1584). Como primera muestra de las desobediencias textuales que atraviesan a este CsO, se puede observar que, si se lee con detenimiento el texto copiado, el *Testamento* invoca la presencia de los arcángeles protectores. Mientras el subtítulo original dice “Ordenado, y dispuesto por el glorioso San Carlos Borromeo, Arçobispo de Milan” (Borromeo, 1689, p. 1), el que fue copiado en el devocionario señala que el texto fue “ordenado por los tres Angeles Custodios San Miguel, San Raphael y San Gabriel” (Castillo, ca. 1730, f. 1 r.).

No será la única vez, como se verá más adelante, que este cuerpo inorgánico devocional buscará salirse de la norma escrituraria del imperio. Antes de continuar, resulta esencial hacer alusión a los demás textos que componen el libro de oraciones de la monja clarisa. Después del *Testamento*, se encuentran:

- La *Novena del glorioso patriarca San Felipe Neri* (ff. 5 r. a 8 r.), copiada de puño y letra de sor Josefa, pero de la que no escribió su título. En la biblioteca digital John Carter Brown se encuentra una reimpression hecha en Santa Fè de Bogotá por la Compañía de Jesús en 1740, del original en Madrid en 1704. Es probable que sea esta la versión que llegó a las manos de la religiosa tunjana.²
- Las *Meditaciones para los ocho días de los ejercicios espirituales* (ff. 8 r. a 11 r.), del sacerdote jesuita Joseph Guizzard. De este texto, sor Josefa solo copió los tres primeros puntos de la meditación 1, día octavo, los cuales tituló "Meditacion sobre los benefisios divinos", y dejó copiado en el folio 11 r. el título "PUNTO CUARTO". El tema sobre el que versan los puntos copiados por la monja tiene que ver con la consideración de Dios como autor de la naturaleza, la gracia y la gloria.³
- Los *Ofrecimientos para el Santo Rosario de quince misterios que se ha de rezar el día de los Dolores de Nuestra Señora la Virgen María* (ff. 12 r. a 17 r.), de sor Juana Inés de la Cruz, de los que, como ampliaré más adelante, Francisca Josefa solo copió los primeros doce ofrecimientos, añadió uno de su propia autoría y redactó una especie de oración de cierre.
- Un *Salve a la Virgen María* (ff. 17 r. a 17 v.) de autor anónimo, copiado por otra persona, pues no corresponde a la caligrafía habitual de la monja escritora. Por lo general, este tipo de textos se incluía en cancioneros y devocionarios.
- La *Novena al Phenix de el amor divino, Gloriosissimo Patriacha, Luz, y Dr. Eximio de la Iglesia el gran P. San Agustín* (ff. 18 r. a 26 r.), escrita, al parecer, por un je-

² El texto puede ser consultado en: <https://archive.org/details/novenadelglorios00brom/page/n3/mode/2up>

³ En *Los jesuitas en Antioquia 1727-1767: Aportes a la historia de la cultura y el arte*, José del Rey Fajardo y Felipe González Mora (2008, p. 230) señalan que, durante el proceso de inventariado de la biblioteca del colegio jesuita de Antioquia, se encontró una copia de este manual que, parece ser, acompañaba los ejercicios espirituales ignacianos, a los que no era indiferente la monja clarisa.

suita español de nombre Nadal (o Natalio) Gómez, y copiada por una persona distinta a sor Josefa.

- La *Carta de Publio Lentulo al senado de Roma en que describe la Persona de Xpo. [Cristo] Nro. Sr.* (ff. 27 r. a 28 v.), transcrita por otra mano diferente a la de la monja clarisa. Al final, aparece una décima que Carlos Hamilton (1964, p. 154) atribuye a sor Josefa.
- La *Novena que dedica la devocion a Santa Maria Magdalena de Pazis, Carmelita, en culto, honra, y gloria de su Santidad, y gloria* (ff. 29 r. a 40 v.), de caligrafía distinta. Después del título, se puede leer: “Es de el uso de la Madre [tachado: Catharina Rossa] Fran^{ca}. de la Concepcion, y demas Señoras Religiosas de el Real Convento de sra. Sta. Clara de la ciudad de Tunja” (ca. 1730, f. 29 r.).
- El *Soliloquio de afectos de Resignacion con la divina voluntad* (ff. 41 r. a 42 v.), poema de sor Jerónima de la Asunción, monja misionera y fundadora del convento de Santa Clara en Manila. Este texto también es copiado por otra persona. Su traslado permite afirmar que existe, al interior de los conventos, una cultura letrada no solo trasatlántica sino también interoceánica.
- Un himno o serie de antífonas en latín correspondientes al Breviario Romano (ff. 43 r. a 47 v.), de caligrafía distinta.
- La *Novena al Fenix en el amor de Maria Santissima el Buenaventurado San Stanislao Kostka Novicio de la Compañía de Jesus* (ff. 49 r. a 56 v.), publicada por el sacerdote santafereño Joseph Gregorio Diaz Quixano en 1741.⁴ El texto copiado en el devocionario no corresponde con la caligrafía de sor Josefa.
- Una oración, copiada de puño y letra de la monja neogranadina, que empieza por “dios mio creo en vos fortaleced mi fe” (ff. 57 r. a 57 v.).
- Un acto de contrición, trasladado también por la escritora tunjana, y cuyo inicio es “sr. Mio Jesuxpto dios i hombre verdadero” (f. 58 r.).
- Un texto de horas en latín (ff. 59 r. a 65 r.), cuyo autor es el sacerdote santafereño Juan Bautista de Toro.⁵ La caligrafía no corresponde a la de la religiosa.

⁴ Como la novena a San Felipe Neri, este texto también puede consultarse en la biblioteca digital John Carter Brown en este enlace: <https://archive.org/details/novenadesanstani00dazq/page/n3/mode/2up>

⁵ Afirma Robledo (2007) que fue Toro quien “certificó la autenticidad de los manuscritos de Jerónima Nava y Saavedra, la otra religiosa neogranadina autora de una autobiografía y de la cual se conserva su obra” (p. XXVII).

- La *Novena a la seráfica madre Santa Teresa de Jesus, para alcanzar por su medio el favor, que se desea conseguir de Dios Nuestro Señor* (ff. 67 r. a 74 v.), texto impreso en 1718 que señala, según se puede leer en el subtítulo, que fue “ordenada por un religioso Carmelita Defcalço” (ca. 1730, f. 67 r.).
- Una antifona en latín dedicada a Santa Teresa (ff. 75 r. a 75 v.), copiada por sor Josefa.
- La *Novena para rogar a Dios N. Señor por las Benditas Animas del Purgatorio, y por los que están en pecado mortal*, de autor desconocido (“Compuesta por un Devoto”) (ff. 76 r. a 87 v.), que corresponde a otra caligrafía.
- El *Cántico del Hermano Sol* (ff. 87 v. a 88 r.) de San Francisco de Asís, copiado de puño y letra de la monja, quien lo tituló “Cantico de N. P^e. Sⁿ. Fran^{co}”.
- La oración “Al Espíritu Santo” para cuando el enfermo se está acercando a la muerte, de fray Juan Nieto (f. 88 v.). También es traslado de Josefa.
- Los “Avisos y documentos espirituales que daba para alcanzar la perfeccion religiosa” (ff. 89 r. a 91 v.), dictados, así parece, por la monja carmelita María Magdalena de Pazzi y recogidos en una de las biografías más difundidas sobre la santa florentina, *Vita della Beata Maria Maddalena de Pazzi*, escrita a principios del siglo xvii por Vincenzo Puccini, su último confesor, y traducida al español por Juan Bautista de Lezana en 1648. Este texto también corresponde con la caligrafía de la monja.
- Finalmente, la entrada hagiográfica de la vida de María Magdalena de Pazzi (ff. 92 r. a 114 r.), recogida en el *Flos Sanctorum* o vidas de santos del jesuita Pedro de Ribadeneira. En varios folios de este texto se puede observar que aparece escrito “En mano[s] de Franc[isc]a Josepha de la Consepcion en s[an]ta Clara esta”, lo que sugiere que la escritora neogranadina utilizó retazos de cartas enviadas por sus confesores para este traslado. Con la copia que hace sor Josefa de este texto, queda comprobado que, en efecto, leyó la vida de la santa carmelita, esto debido a las dudas que deja la misma monja clarisa en el texto autobiográfico de *Su vida* (Castillo, 2007, pp. 127, 155).

En ese sentido, el traslado de estos veintiún textos tiene lugar gracias a que sor Josefa, entre otras labores, fungió tres veces como abadesa del Convento de Santa Clara la Real y, al menos, cinco veces como maestra de novicias (McKnight, 1997, p. 106),

oficio conventual que dependía en gran medida de la utilización de la mayoría de estos manuscritos. Según Asunción Lavrin (2016), el nombramiento de la maestra de novicias estaba condicionado a la experiencia, sabiduría y edad de la elegida, aunque no era infrecuente encontrar maestras jóvenes que iban aprendiendo del oficio ejerciéndolo. En términos generales, el objetivo de la maestra “consistía en enseñar [a las novicias] el ceremonial y la religión, inculcar en las monjas conciencia de la singularidad de su estado y predicar la tolerancia mutua” (p. 85).

El CsO que es el devocionario, por tanto, demuestra que, si bien sus materias escriturales eran usadas para la diseminación colectiva de la espiritualidad católica ortodoxa, sus “líneas de fuga” (las adaptaciones o apropiaciones que ocurren en el acto de la copia) configuran “reterritorializaciones” o nuevos encuentros con lo divino que establece sor Josefa, particularmente con el conocimiento mariano y las figuras femeninas presentes en la mayoría de los textos —cerca de un 43% del total de ellos tiene que ver con mujeres—. Esto último deja ver que, por una parte, el libro de oraciones facilitó la formación teológica de su dueña, razón por la que un uso privado no es impensable (como acompañamiento a sus oraciones mentales y, sobre todo, a la redacción de *Su vida* y los *Afectos espirituales*). Por otra parte, el acto de reunir cuerpos devocionales que priorizan la presencia de la Virgen, santa Teresa y María Magdalena de Pazzi, no parece ser gratuito, pues estas figuras, además de favorecer la construcción de la ejemplaridad femenina de quien ora, constituyen el pretexto idóneo para el surgimiento de un sujeto consciente de las “intensidades” fervorosas que tiene a su disposición para potenciarlas y así mostrarse capaz de gobernarse por medio de la escritura, como se verá a continuación.

Replicar el dolor materno, hacerse un cuerpo en agencia

De acuerdo con Juan Vitulli (2010), la *imitatio*, para algunos escritores virreinales como Juan de Espinosa Medrano, era utilizada “como estrategia discursiva que funda la validez epistemológica del letrado criollo” (p. 85). El ejercicio de copiar a los grandes modelos —según el investigador argentino— se inscribía así en procesos de formación identitarios a través de los cuales se demostraba no solo el dominio de los mecanismos discursivos con los que se expresaba el orden imperial, sino también la capacidad para dislocarlos, cuestionarlos y hasta desgastarlos en favor de una soberanía cultural.

Quizás algo similar puede decirse de la *translatio* —en sus sentidos de “traducir” y “trasladar”— como práctica igualmente frecuentada por los letrados americanos en su proceso de formación educativa. Esta consistía en copiar lo dicho por otros (o por uno mismo en otra parte) para familiarizarse con los insumos retóricos y lógicos de las tradiciones clásicas, medievales y renacentistas, así como proporcionarle robustez y, por supuesto, autoridad al discurso elaborado. No puede olvidarse, en todo caso, que para la temprana modernidad *trasladar* significaba “[l]levar, ò mudar una cosa de un lugar, sitio, ù parage à otro”, así como “copiar con puntualidad, ò escribir en alguna parte lo que en otra está escrito” y, aún más, “[v]ale assimismo traducir, en sentido de volver de un idioma en otro, algun escrito. Lat. *Vertere. Transferre*” (Real Academia Española, 1739, definiciones 1, 2 y 3). Son estas acepciones, junto con las de *imitatio*, las que se pueden rastrear en el hallazgo de los *Ofrecimientos* de sor Juana en el libro de oraciones de Francisca Josefa, como veremos.

Es importante señalar antes que el descubrimiento de textos sorjuaninos en los manuscritos de la monja clarisa tiene antecedentes. En 1941 Alfonso Méndez Plancarte demostró que los fragmentos de unas letras sorjuaninas, así como algunos extractos de las escenas VII y XIV de *El divino Narciso*, copiados por sor Josefa en el *Cuaderno de Enciso*, en realidad no eran de la religiosa neogranadina, como se creía erróneamente (Achury, 1982, p. 61). Hasta donde se sabe, los *Ofrecimientos para el Santo Rosario de quince misterios que se ha de rezar el día de los Dolores de Nuestra Señora la Virgen María* fueron compuestos por la Décima Musa antes de 1691 para ser rezados el Viernes de Dolores (el viernes inmediatamente anterior al Domingo de Ramos). Se reimprimieron póstumamente con el nombre de la monja en 1700, junto con otras obras en prosa de su pluma, por el sacerdote novohispano Juan Ignacio de Castorena y Ursúa.⁶

Así, la monja clarisa no solo copiará la mayor parte de estos textos dedicados a los sufrimientos de la Virgen, sino que propiciará resquicios discursivos donde se filtrarán “líneas de fuga” que parecen buscar —ante una posible escasez de papel— un diálogo más directo con la Madre de Dios. Nótese las diferencias, por ejemplo, del “Primer ofrecimiento” escrito por sor Juana con el copiado y adaptado por sor Josefa:

⁶ A estos *Ofrecimientos* se referirá sor Juana Inés en la famosa *Respuesta a Sor Filotea*: “Y así, en lo poco que se ha impreso mío, no sólo mi nombre, pero ni el consentimiento para la impresión ha sido dictamen propio, sino libertad ajena que no cae debajo de mi dominio, como lo fue la impresión de la Carta Atenagórica; de suerte que solamente unos *Ejercicios de la Encarnación* y unos *Ofrecimientos de los Dolores*, se imprimieron con gusto mío por la pública devoción, pero sin mi nombre” (De la Cruz, 2012, pp. 473-74).

O Madre Santifsima, la mas dolorida, y avergonçada de todas las mugeres, en las afrentas de vuestro amadifsimo, y amantifsimo Redemptor nuestro: nosotros os ofrecemos estas diez Ave Marias, y vn Padre Nuestro, al incomparable dolor, que traspasò vuestra tiernifsima alma, è indezible verguença, que fonrofeò vuestro castifsimo Rostro, quando vuestros virginales ojos vieron desnudo en tan publico, y afrentoso lugar al que era Espejo limpifsimo de toda honofidad, y pureza. Y por èl os suplicamos, intercedais con fu Magestad, para que las afrentas, y llagas de vuestras culpas, y la desnudèz de nuestros meritos, fean encubiertas, y suplidas con las afrentas de nuestro Salvador, y vuestras lagrimas, para que adornados con ellas, parezcamos decentemente en el Tribunal de fu Justicia, y feamos por vuestra intercession llevados à los gozos eternos, donde reynais para fiempre, Amen (De la Cruz, 1700, pp. 109-110).

O madre la mas dolorida i avergonsada de todas las mugeres en las afrentas de V[uest]ro amadissimo y amantissimo redemptor n[uest]ro nosotros ofrese[m]os un P[adr]e N[uest]ro i dies avem[ar]ias al incomparable dolor que traspaso V[uest]ra tenrissima [tiernisima] alma al ver desnudo con tanta afrenta i verguensa en tan afrentoso lugar al espejo purisimo de toda santidad i limpia por el mismo os pedimos nos alcansen con V[uest]ros piadosos ruegos que las afrentas i llagas de nuestras culpas i la desnudes de n[uest]ros meritos sean cubiertas i curadas con las afrentas de N[uest]ro Salvador i vuestras lagrimas para [que] adornados con ellas parezcamos dignam[en]te ante el tribunal de su Just[ici]a i seamos partisipantes de su eterna gl[ori]a. Amen (Castillo, ca. 1730, f. 12 r.).

Como puede verse, son particularmente notorias las “reterritorializaciones” en las que sor Josefa recurre a supresiones (donde sor Juana muestra la injuria ocasionada a María en su rostro y alma, la monja neogranadina recoge esa misma experiencia solo en la segunda, prescindiendo del rostro) y reacomodamientos (la imagen especular de Cristo adolorido en la Décima Musa es “limpia de toda honestidad”, mientras que en Francisca Josefa es “pura de toda santidad”, lo que estaría sugiriendo que la Virgen también puede aspirar a ser santa). Asimismo, resulta llamativa la insistencia por parte de la escritora tunjana de las “afrentas” (una de las palabras más repetidas en el primer ofrecimiento) en cuanto instancia de acceso a lo divino que no solo toca al crucificado, sino también a su madre. Esta, aunque es innegable que actúa como “intercesora” en ambos textos, para la monja neogranadina funge como garantía de participación de los privilegios celestiales, subsecuentemente subrayando la agencia de quien debe gobernarse en el dolor materno. El orante, potencial “partisipante” de la gracia divina, puede ser ungido por las lágrimas maternas para comparecer ante el Reino de los Cielos no decentemente (como en el ofrecimiento sorjuanino), sino “dignamente”, esto es, legitimando la agonía materna y, con ella, el esfuerzo ejemplar de quien ora por la Virgen.

Si bien es común concebir a María como la abogada de la humanidad ante Dios, Asunción Lavrin (1995) afirma que el discurso sorjuanino complejiza la imagen de la Virgen al considerarla “criadora de quien la crió, recipiente contenedor de lo inmenso, sustentadora de lo que sustenta al universo, y custodiadora de la divinidad” (p. 159).

Instalada en los lenguajes oximorónicos del barroco, sor Juana recurre a “la tensión de contrarios y la paradoja iconográfica, pero, al mismo tiempo, expresa una interpretación muy propia, otorgándole a la Virgen una suma de valores emblemáticos de una perfección completa” (p. 159).

Ahora bien, lo que considera Lavrin como una relación de opuestos, prefiero entenderlo como un encuentro en quiasmo entre madre e hijo, pues lo que ocurre en estos *Ofrecimientos* es el entrecruzamiento de atributos, roles y sensaciones entre una y otro que los ponen no en una relación de igualdad, sino de legitimidad (ya que la redención de la humanidad se da exclusivamente a través de la crucifixión). El que sor Josefa se sienta movida a copiar y reelaborar estas meditaciones marianas, por tanto, puede ser interpretado como un decidido intento de la monja clarisa por inscribirse —y hacer “participantes” a sus compañeras de claustro, si se tiene en cuenta que su devocionario cumplía una función didáctica al ser usado para la formación de novicias— en los modelos expresivos de la Contrarreforma. A su vez, pretende instalarse en las búsquedas epistemológicas de la monja jerónima en torno al conocimiento doctrinal de su tiempo, el cual, como se puede apreciar, no permanece intacto.

“O muger de dolores por ser en todo copia de v[uest]ro dolorido hijo!” (Castillo, ca. 1730, f. 14 r.): así como la Virgen imita los sufrimientos del Dios humanado, de esta manera intentará Francisca Josefa seguir a sor Juana y, una vez más, “desviarse” del discurso para proyectar su propio diálogo con la madre sufriente. De este modo, la monja clarisa, inspirada en el *modus loquendi* sorjuanino, se detendrá en el undécimo ofrecimiento —dedicado al regreso de María al salón donde Jesucristo hizo la última cena, después de haber visto muerto a su hijo— para abrirse paso a nuevas “conjunciones de flujo”: sor Josefa propondrá su versión de los vejámenes causados tras la crucifixión (texto que considero inédito de la monja neogranadina) y hará énfasis en la soledad ejemplar de la mujer —aunque rodeada del sufrimiento femenino— que ha presenciado e incorporado los padecimientos de la cruz para hacerse sujeto activo de conocimiento divino en el dolor:

O Maria mar amargo de dolores que llegando al senaculo despues de aver andado la calle de la amargura os allasteis S[eño]ra mía sola sin la dulce comp[añi]a de v[uest]ro Hijo i v[uest]ro Dios y solo acompañada de el llanto de la Magdalena i demas piadosas mugeres ofreseamos S[eño]ra est[os] avem[ari]as i P[adr]e N[uestro] a v[uest]ra triste i amarga soledad en que V[uest]ra Mem[ori]a era el berdugo que mas tormentos dava a v[uest]ro tristisimo corason i aflijida alma ruegoos S[eño]ra mia por v[uest]ro Hijo S[anti]s[i]mo por v[uest]ra soledad i desamparo y por lo que en ella sentisteis no permitais M[adr]e i S[eño]ra mia que io me aparte de vos aquí acompañando v[uest]ros dolores i en la gloria viendo v[uest]ros loores amen (Castillo, ca. 1730, f. 15 v.).

Retomará, entonces, sor Josefa el hilo devocional de las oraciones de sor Juana y dejará copiado hasta el duodécimo ofrecimiento con evidentes modificaciones que hacen pensar en la experiencia de la *imitatio* en cuanto práctica letrada notablemente difundida a ambos lados del Atlántico. La norma poética, según Alicia de Colombí-Monguió (1982), “era la imitación de los grandes modelos, y en lengua vernácula”, lo cual implicó, decididamente, que el acto de trasladar de un papel a otro, de un cuerpo a otro, “no se limitara a cuestiones de lengua, estilo o imágenes; para [ser] auténtic[o] debía ser imitación del espíritu” (p. 571). Donde la Décima Musa concentra su atención en el camino doloroso que debe desandar la Virgen cubriendo la sangre de Cristo con sus lágrimas (encuentro quiásmico), la monja neogranadina prefiere replicar esa aflicción ensalzando el sufrimiento solitario de la madre, como si esa experiencia fuera única y epistemológicamente suficiente por sí misma. Se accede al misterio de la crucifixión, en parte, por los suplicios maternos; de ahí que el orante suplique por no alejarse de la afligida, ya que luego de los “dolores” vendrán los “loores”.

Así, la práctica escritural “nómada” que se deriva de tales meditaciones es una activamente sostenida no solo en los mecanismos retóricos y lógicos del modelo sorjuanino, sino en la “imitación del espíritu” o del ingenio, agenda identitaria que, como señala Vitulli (2010), impulsa a un mismo tiempo apropiación y diferenciación cultural. Sor Josefa, entonces, ve en la obra de la monja novohispana la oportunidad de potenciar sus “oraciones escritas”⁷ y así trastocar, hasta cierto punto, el CsO devocional del libro de oraciones, que no está simplemente supeditado a la formación de las almas que ingresan al convento tunjano de Santa Clara. Su marco narrativo será asediado con miras al desarrollo del sujeto autogobernado que lo confecciona.

En consecuencia, la “imitación del espíritu” servirá para afirmar y reflexionar con sor Juana (léase entre líneas acceder a nuevas formas de conocimiento) sobre los dolores de la madre agraviada, pero también para insistir en su soledad legítimamente divina —elemento potenciador de la subjetividad tanto del referente maternal como del yo que escribe, a propósito, en su soledad—. La afrenta materna, como parte de lo que denomino una “epistemología mariana”, se inscribe orgánicamente en los vejámenes

⁷ Piénsese que no solo existen la oración vocal y la mental, ambas practicadas en los espacios de recogimiento espiritual de la temprana modernidad, sino también aquella que ocurre, mediante la reelaboración y el reacomodamiento, en la escritura.

padecidos por el cuerpo del hijo, pero termina inorgánicamente ocupando el resquicio del sufrimiento autónomo.

Más aún, la epistemología mariana desarrollada por sor Josefa no se limita a reproducir las exhortaciones elaboradas por la monja jerónima, así como tampoco a proporcionar interpretaciones propias de la advocación referida a los dolores de María.⁸ A modo de cierre, sor Josefa escribirá una especie de oración (un segundo hallazgo) en la que no se esperaría subrayar la humildad de la Madre de Dios —pues así termina el decimoquinto ofrecimiento de sor Juana— o profundizar aún más en sus sufrimientos ejemplares. Antes bien, Francisca Josefa cambiará el tono de la meditación y hará énfasis en el júbilo que produce la resurrección y *ascensión* del Hijo crucificado, pero en el marco celebratorio de la *asunción* de la Virgen y su pureza, uno y otra ahora en estado celestial:

Pues despues de estos dolores a ti o sacratisima reina del Cielo virjen de las virjenes Maria, Maior y mas exelente goso pertenesce que a todos los coros y exersitos del Cielo[.]
 Gosate o rosa de celestial suavidad estrella prinsipalissima i mas refulgente, entre todas las mas prinsipales lumbreras que pueden resevir la lumbrre divina, alegrate en Jesucristo tu mui dulce hijo con goso mui grande goso mas que toda la corte del paraiso que aquel que pariste como a hombre verdadero i criaste con la leche virginal de tus propios pechos castisimos ia lo adoras con todos los ciudadanos del Cielo como a Dios vivo i berdadero[.]
 Gosate o bienaventurada M[adr]e porque al que viste colgado en el palo de la Crus con desonrra demasiada ia lo ves reinar en el Cielo con gloria sin medida i ves que toda la celsitud de la corte celestial, de la tierra i de el infierno esta rendida i sujeta a su poder i tienbla de su Mag[esta]d i toda la fuerza de sus enemigos esta quebrantada pues gosos de gosos infinitos sean a ti Señora como a unibersal ermosura de los s[an]tos (Castillo, ca. 1730, ff. 16 v.-17 r.).

“Virgen de vírgenes”, “estrella principalísima” o, simplemente, “hermosura universal”: el lugar de María en las meditaciones de sor Josefa no asume, por supuesto, la interpretación errónea que pone a la madre al nivel de Dios como “creadora” o, incluso, por encima de Él. Por el contrario, y al igual que en sor Juana Inés, la representación mariana en la monja clarisa “remains in tune with the spirit of core Catholic teaching. [...] [It] foregrounds a feminine model, one according to which a woman’s being in a state of grace with God doesn’t conflict with the development of that woman’s mind” [se mantiene en sintonía con el espíritu de la enseñanza católica fundamental. [...] [P]one en primer plano un modelo femenino, según el cual el hecho de que una mujer esté en estado de gracia

⁸ Es probable que sor Josefa tuviera predilección por esta advocación mariana, además del influjo de los *Ofrecimientos sorjuaninos*, debido a las complejas relaciones de cooperación que estableció con sus confesores, especialmente con el jesuita santafereño Juan Manuel Romero, autor de la *Novena, en veneracion de los dolores de Maria Ssa. Nra. Sra.*, publicada en Cádiz en 1735.

con Dios no entra en conflicto con el desarrollo de su mente] (Cortés, 2010, párr. 106). Ese primer plano del modelo femenino responde a los movimientos intensivos del CsO devocional, pues para validar la divinidad de la madre dolorosa se deben imitar los estratos “orgánicos” en los que se consolida la fe católica ortodoxa, esto es, desde la “celsitud” a la que el modelo materno tiene legítimo derecho.

Si bien las oraciones de Francisca Josefa buscan alinearse con el conocimiento mariano hábilmente desarrollado por la Décima Musa, también podría sostenerse que los dos textos propuestos por la monja tunjana exaltan la soledad ejemplar y la imprescindibilidad de la Virgen en el entendimiento de los misterios cristianos heteronormados. La pureza de Cristo, en ese sentido, es alimentada por los “pechos castísimos” de su madre —no puede pasarse por alto el hecho de que, desde los tiempos medievales y en la temprana modernidad, se promovía la lactancia por parte de las madres biológicas con linaje real, pues se creía que a través de la leche materna se transmitía a la descendencia los rasgos morales y espirituales de la familia. La leche, según Caroline Bynum (1982), era considerada “sangre procesada” (p. 132)—. La soberanía otorgada por la pureza y el júbilo de encumbrarse en lo más alto, pueden leerse como armas discursivas que propulsarían cierta “razón/pasión criolla” en la legitimidad político-cultural defendida por las élites criollas ante el “dolor” y el “mar amargo” del que son objeto dentro del orden burocrático peninsular impuesto en ultramar.

Cuerpo sin Órganos y autogobierno en la escritura: conclusiones

Si algo en común tienen los claustros femeninos de la temprana modernidad es el hecho de que “[e]scribir y gobernar, gobernar y escribir fueron a menudo acciones convergentes e integradas que no son fáciles de delimitar” (Atienza, 2019, p. 15). Esto se debe, en parte, gracias a que los “documentos de gobierno” producidos por sus creadoras evidencian las fragilidades del poder masculino bajo “la convicción de ellas en su mayor competencia, su suficiencia e idoneidad para gobernarse a sí mismas, sustentada en su experiencia y en un mayor y mejor conocimiento de su realidad” (p. 15). En definitiva, lo que ponen en juego cuerpos inorgánicos como el devocionario de sor Josefa es “una convicción sustentada en un saber o unos saberes más autorizados que los de las autoridades masculinas, y en una voluntad clara de intervenir y actuar” (p. 15). Que la escritora tunjana haya reunido y cosido —hacerse un CsO— cuadernillos en los que intervinieron diferentes manos, daría cuenta de ese estratégico deseo de construir

una autoridad colectiva e individual garantizada por lo que podría denominarse una “sororidad letrada” o solidaridad femenina en la escritura.

La caracterización del devocionario de la monja clarisa y, más concretamente, el hallazgo de los *Ofrecimientos* sorjuaninos en su interior, supone varias consideraciones, entre ellas, el hecho de poder complementar ciertas lecturas autobiográficas que se han limitado al conocimiento de la vida conventual a partir de los sucesos y las actividades cotidianas de las religiosas del periodo colonial. De igual modo, significa complejizar el panorama de la cultura letrada del que participaban las mujeres neogranadinas de los siglos XVII y XVIII.

En últimas, hacer de la afrenta materna un *locus* propulsor de nuevos conocimientos demuestra no solo que se dominan los códigos imperiales, sino también que es posible trastocarlos o reterritorializarlos por vía de la *translatio* y la *imitatio*. Pensar en una epistemología mariana implica adoptar la pureza, los agravios sufridos y el posicionamiento en lo más alto de la corte celestial como las porosidades por donde se filtran renovados vínculos con la figura femenina más importante del catolicismo contrarreformista. Por medio de estas identificaciones discursivas, sor Juana y sor Josefa buscan defender y consolidar su proyecto letrado de autogobierno. La soledad ejemplar y el júbilo virtuoso de quien goza de los privilegios divinos después de la injuria serán “estratos” orgánicos que emulará afirmativamente el sujeto colonial, pero también, soterradamente, constituirán espacios vitales para disputar órdenes epistemológicos instaurados y gobernarse creativamente a través de la escritura.

Referencias bibliográficas

- Achury, D. (1968). Introducción. En Castillo, F. J. *Obras completas de la Madre Francisca Josefa de la Concepción de Castillo según fiel transcripción de los manuscritos originales que se conservan en la Biblioteca Luis Ángel Arango* (pp. IX-CCXVI). Bogotá: Banco de la República.
- Achury, D. (1982). Un manuscrito de la madre de Castillo: El llamado Cuaderno de Enciso. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 19 (1), pp. 47-86.
- Arévalo, D. (2017). Conventualización de la escritura en las Vidas de Santa Teresa de Jesús y Francisca Josefa de Castillo. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19 (1), pp. 197-224. DOI: <https://doi.org/10.15446/lthc.v19n1.60865>
- Atienza, A. (2019). “No pueden ellos ver mejor...”: Autonomía, autoridad y sororidad en el gobierno de los claustros femeninos en la Edad Moderna. *Arenal* 26 (1), pp. 5-34. DOI: <https://doi.org/10.30827/arenal.v26i1.8538>

- Bynum, C. (1982). *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. Berkeley: University of California Press.
- Borja, J. (2007). Cuerpo y mortificación en la hagiografía colonial neogranadina. *Theologica Xaveriana* 162, pp. 259-285.
- Borromeo, C. (1689). *Testamento, y ultima voluntad del alma, hecho en salud, para asegurarse el Christiano de las tentaciones del Demonio en la hora de la muerte*. Lima: Imprenta de Manuel de los Olivos.
- Castillo, F. J. (ca. 1730). Devocionario: Libro de oraciones varias [manuscrito inédito]. <https://babel.ban-repcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3921/rec/1>
- Castillo, F. J. (2007). *Su vida*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Colombí-Monguió, A. (1982). Las visiones de Petrarca en la América virreinal. *Revista Iberoamericana* 48 (120-121), pp. 563-586. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1982.3730>
- Cortés, D. (2010). Marian Devotion and Religious Paradox in Sor Juana Ines De La Cruz. *The Free Library*. <https://www.thefreelibrary.com/Marian+devotion+and+religious+paradox+in+Sor+Juana+Ines+De+La+Cruz.-a0227652180>
- De la Cruz, J. I. (1700). *Fama, y obra posthumas del Fenix de Mexico, Decima Musa, poetisa americana, Sor Juana Ines de la Cruz, religiosa professa en el Covento de San Geronimo de la imperial Ciudad de Mexico*. Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga.
- De la Cruz, J. I. (2012). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz IV: Comedias, Sainetes y Prosa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2008). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Del Rey Fajardo, J. y González, F. (2008). *Los jesuitas en Antioquia 1727-1767: Aportes a la historia de la cultura y el arte*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Fogelman, P. (2010). Las representaciones de la Virgen María en el Cielo: Una aproximación al imaginario cristiano americano colonial. En N. Campos y T. Gisbert (Eds.). *Entre cielos e infiernos: Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco* (pp. 167-176). La Paz: Fundación Visión Cultural.
- Gómez, A. (2020). Una Gran Escritora en la Colonia. *Revista Institucional | UPB* 32 (112), pp. 347-78. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/revistaupb/article/view/2698>
- Hamilton, C. (1964). Sobre los manuscritos de la Madre Castillo. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 19 (1), pp. 152-154. https://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/950/1/TH_19_001_156_o.pdf
- Hernández, I. (2003). Escritura y misticismo en los *Afectos espirituales* de la madre Castillo. *Revista Iberoamericana* 69 (204), pp. 653-665. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2003.5644>

- Herrera, C. (2019). Elogios y súplicas a María de la neogranadina Francisca Josefa de Castillo y Guevara (1671-1742). *Travesía: Revista de historia económica y social* 21 (2), pp. 37-61. <http://www.travesia-unt.org.ar/pdf/volumen212/o4-Herrera.pdf>
- Lavrin, A. (1995). Espiritualidad en el claustro novohispano del siglo XVII. *Colonial Latin American Review* 4 (2), pp. 155-180. DOI: <https://doi.org/10.1080/10609169508569867>
- Lavrin, A. (2016). *Las esposas de Cristo: Vida conventual en la Nueva España*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- McKnight, K. (1997). *The Mystic of Tunja: The Writings of Madre Castillo, 1671-1742*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Morales, M. (1968). *La madre Castillo: Su espiritualidad y su estilo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Moraña, M. (1998). *Viaje al silencio: Exploraciones del discurso barroco*. México D. F.: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Mújica, E. (1991). *Sor Francisca Josefa de Castillo*. Bogotá: Procultura.
- Quevedo, M. P. (2007). *Un cuerpo para el espíritu: Mística en la Nueva Granada. El cuerpo, el gusto y el asco. 1680-1750*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Quevedo, M. P. (2020). El monstruo y la norma: La *Invectiva apologetica* de Hernando Domínguez Camargo. En Museos Colonial y Santa Clara (Ed.). *XIV Jornadas internacionales de arte, historia y cultura colonial* (pp. 33-54). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Real Academia Española. (1739). Trasladar. En *Diccionario de Autoridades - Tomo VI*. <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Robledo, A. (2007). Prólogo. En Castillo, F. J. *Su vida* (pp. IX-LXIII). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Vergara y Vergara, J. M. (1867). *Historia de la literatura en Nueva Granada: Parte primera. Desde la conquista hasta la independencia (1538-1820)*. Bogotá: Imprenta de Echevarría Hermanos.
- Vitulli, J. (2010). Soberbia derrota: El concepto de imitación en el *Apologetico* de Espinosa Medrano y la construcción de la autoridad letrada criolla. *Revista Hispánica Moderna* 63 (1), pp. 85-101.
- Vitulli, J. (2013). *Instable puente: La construcción del letrado criollo en la obra de Juan de Espinosa Medrano*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

POETIZAR Y NARRAR LA OTRA NACIÓN. LA POLÍTICA INTELECTUAL DE HELCÍAS MARTÁN GÓNGORA *

POETICIZING AND NARRATING THE OTHER NATION. THE INTELLECTUAL POLITICS OF HELCÍAS MARTÁN GÓNGORA

Carlos Alberto Valderrama Rentería¹

* Artículo derivado de la investigación “Territorialidades literarias afropacíficas: poética, política y paisaje en Helcías Martán Góngora” apoyada por el Instituto Caro y Cuero.

Cómo citar este artículo: Valderrama Rentería, C. A. (2024). Poetizar y narrar la otra nación. La política intelectual de Helcías Martán Góngora. *Estudios de Literatura Colombiana* 54, pp. 39-57. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.351193>

 pibeson@gmail.com
Universidad del Pacífico, Colombia

Resumen: En el presente artículo se discute el lugar político y literario del intelectual caucano Helcías Martán Góngora con relación al pensamiento crítico afrocolombiano. En este sentido, se presenta un análisis de sus prácticas literarias en poemas y ensayos sobre la experiencia negra/afrocolombiana. Se sostiene que su literatura refleja varios aspectos de lo que se considera como un intelectual comprometido. A partir de sus acciones políticas y literarias, el escritor defendió la cultura y la inteligencia negra/afrocolombiana. Defensa que tuvo lugar en un contexto nacional anti-poesía o literatura negra/afrocolombiana.

Palabras clave: Pensamiento crítico, literatura negra/afrocolombiana, intelectual comprometido, mestizaje, racismo.

Abstract: This article discusses the political and literary place of Helcías Martán Góngora in relation to Afro-Colombian critical thought. In this sense, it analyzes how he portrayed black/Afro-Colombian experiences in his poems and essays. The article sustains that his poems and essays reflect aspects of what is considered a committed intellectual. Based on his political action and literary production, the writer defended black/Afro-Colombian culture and its intelligentsia. His defense took place in a national anti-black/afrocolombian poetry, which make more valuable his works.

Keywords: Critical thinking, black/afro-Colombian literature, committed intellectual, mestizaje, racism.

Editores: Paula Andrea Marín Colorado,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 08.09.2022
Aprobado: 08.12.2023
Publicado: 31.01.2024

Copyright: ©2024 *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/)



Presentación¹

El presente artículo analiza las prácticas literarias del poeta y novelista Helcías Martán Góngora.² Busca identificar su pensamiento político con relación a lo que se ha dado en llamar “pensamiento crítico afrocolombiano”,³ caracterizado por reflexiones profundas sobre la propia experiencia humana frente al racismo, y que se manifiesta o revela en la producción literaria de escritores, novelistas, ensayistas, músicos, artistas, etc., afrocolombianos. Desafía, en este sentido, la episteme racista blanca al revalorizar la experiencia, los sujetos y las culturas afrocolombianas. Así entendido, el pensamiento crítico afrocolombiano es, necesariamente, sinónimo de *reflexión* crítica y acciones políticas. El reto está en situar a Helcías Martán Góngora dentro de un campo literario que se ha definido en oposición a sus características físicas y sociales —es decir, escritor de piel blanca—; el campo se entiende a partir de las experiencias que hombres racializados han tenido frente al racismo a la colombiana (Caicedo Ortiz, 2013; Arboleda Quiñónez, 2016; Campbell, 1998; Lewis, 1987). En este sentido, se valora mucho más la producción literaria de hombres físicamente negros y la manera como sus productos literarios reflejan una conciencia afrocolombiana.

Son evidentes las contribuciones que Helcías Martán Góngora ha hecho al campo de la literatura afrocolombiana, al punto de gozar de una amplia aceptación por activistas e intelectuales afrocolombianos (Caicedo Ortiz, 2013; Vanín, 2010). La pregunta por la trayectoria intelectual de Helcías Martán Góngora y su influjo en el campo de literatura afrocolombiana será objeto de reflexión del siguiente escrito. En este sentido, se sostiene que Helcías Martán Góngora demostró su compromiso con las esferas públicas afrocolombianas emergentes a partir de los años de 1940 (Valderrama, 2019, p. 217) no solo

¹ El presente artículo hace parte de la investigación “Territorialidades literarias afropacíficas: poética, política y paisaje en Helcías Martán Góngora” apoyada por el Instituto Caro y Cuervo entre el 2021 y el 2022, en la cual participé como co-investigador externo.

² En el presente escrito se usará el término literatura negra/afrocolombiana para puntualizar las producciones literarias que tratan la realidad y experiencia de sujetos racializados como negros y Afrocolombianos (Campbell, 1998; Lewis, 1987; y Prescott, 1997). A pesar de las diferencias entre los términos, los uso como sinónimos. La expresión negro/afrocolombiano señala como aquello entendido como afrocolombiano, también ha sido racializado como negro en la actualidad (Valencia, 2019).

³ Se refiere a un nuevo campo de estudios relacionado con la emergencia de la intelectualidad afrocolombiana desde mitades del siglo XX (Caicedo Ortiz, 2013, p. 11). Esta inteligencia afrocolombiana fue compuesta por políticos, ensayistas, poetas, novelistas, folcloristas, bailarines, músicos, cantantes, al igual que organizaciones sociales y agrupaciones musicales. A pesar de las diferencias regionales y raciales, las contradicciones ideológicas y ambigüedades políticas, su surgimiento permite hablar de un renacimiento negro en Colombia (Valderrama, 2019, p. 217), que ha sido teorizado como el despertar del negro en Colombia (Gutiérrez, 1976, p. 87).

a través del contenido de su literatura, sino también de acciones políticas con las que participó en movilizaciones sociales y defendió la cultura y la emergente intelectualidad negra/afrocolombiana. En lo que sigue, se presentará una aproximación teórico-metodológica del intelectual comprometido, una corta biografía del autor y un análisis de las acciones políticas a través de las cuales el autor buscó posicionar temáticas y la inteligencia afrocolombiana en sus escritos, que constituyen un aporte clave al pensamiento crítico afrocolombiano y afirman una ética del bien colectivo (Arboleda Quiñónez, 2016, p. 23).

El intelectual comprometido

En las ciencias sociales y humanas, la idea de intelectualidad es diversa y amplia. Hay una variedad de perspectivas teóricas y definiciones conceptuales que por tiempo y espacio se hace difícil desarrollar aquí (véase por ejemplo, Miller, 1999). Sin embargo, el pensamiento crítico afrocolombiano que se pretende analizar se fundamenta en la constitución de una intelectualidad comprometida. Es decir, en una intelectualidad orgánica (Gramsci, 1971) que entiende que su función es en favor de los subalternos —en este caso, subordinación racial—. Por lo tanto, al cuestionar el sistema racial colombiano, el intelectual reconoce los acontecimientos históricos y estructurales que organizan las relaciones sociales. De ahí el carácter de intelectual radical (Bogues, 2003) con perspectiva afrodiaspórica (Caicedo Ortiz, 2013) y decolonial (Arboleda Quiñónez, 2016), ya que, además de develar las fuerzas de poder que se conjugan para oprimir a las comunidades negras, propone soluciones simbólicas y materiales de cambio radical. Por último, el intelectual de pensamiento crítico se vincula con el pensamiento del intelectual nativo, como propone Fanón, ya que su propósito es probar que la cultura negra existe y es proyectada desde la defensa propia de quien se reconoce como parte de ella.

En este sentido, Helcías Martán Góngora adoptó la causa racial afrocolombiana como su plataforma de lucha literaria y política. Por un lado, sus escritos poéticos revelan una revaloración y posicionamiento de la cultura e inteligencia afrocolombiana. Como sostiene Caicedo Ortiz (2013), Helcías Martán Góngora asumió los valores culturales de las comunidades negras del Pacífico, su tierra de origen (p. 398). Por otro lado, debemos reconocer sus prácticas y acciones políticas orientadas a la defensa de la cultura negra y su intelectualidad. Como se verá más adelante, Helcías Martán Góngora se embarcó en protestas públicas, hizo parte de redes intelectuales afrocolombianas para promocionar sus escritos y posicionó a escritores negros en sus escritos.

La importancia de Helcías Martán Góngora radica en su capacidad para demostrar su compromiso intelectual y político públicamente por las comunidades negras de Colombia en un momento histórico en el que la academia colombiana renunció al uso de discursos que fueran en contra del mestizaje. Este fue un momento histórico en el cual el racismo fue negado, identificaciones o conexiones con el legado africano fueron rechazados y, en otros casos, atacados como racistas, lo que impactó, negativamente, “the development in Colombia of a literature that espouses blackness, promotes a fervent racial consciousness, and projects a strong identification with the African heritage.” (Prescott, 1997, p. 123). En este contexto, Manuel Zapata Olivella se preguntó qué sabemos de los negros en Colombia. A lo que respondió: “ni siquiera ha surgido el propósito sincero de enfrentarse al problema. Se calla, se desatiende y tal vez hasta se quiera enterrar como si la historia, y más aún la biología de un pueblo, pudiera mantenerse eternamente detrás de una máscara.” (Zapata, 2020 p. 121).

Como lo señala Campbell (1998) para el caso de Latinoamérica, “un autor negro en ese momento, difícilmente podía acceder a ciertos espacios de expresión artística por su condición subordinada y, en el peor de los casos, si su obra tenía un carácter cuestionador y combativo, sus posibilidades se reducían casi a cero” (p. 33). De lo anterior se deriva que, la “resistance to accepting the validity of a black poetic art seemed to stem, in part, from an overt desire to avoid any racial expression which arbitrarily separated the art of poetry, gave the impression of discrimination, or contradicted the ethos of mestizaje (racial and cultural blending)” (Prescott, 1997, p. 124); lo que sugiere el predominio de un canon literario que no aceptó fácilmente la poesía cuyo contenido se alejó de la idea de armonía racial y que no profesara la nación mestiza (Prescott, 1997; Wade, 1993). Helcías Martán Góngora poetizó, narró y practicó la otra nación: la afrocolombiana. De esta forma, se diferenció de otros intelectuales blanco-mestizos de Colombia que enfatizaron en descripciones de bailes, ritos, supersticiones mágicas con relación a eventos particulares de la cotidianidad africana (Valderrama, 2016; de Friedemann, 1984).

La estrategia metodológica fue la siguiente: primero revisé la literatura disponible sobre la vida, obra y trayectoria de Helcías Martán Góngora. Aquí fue clave el libro póstumo *Poesía afrocolombiana* (2008), editado por Alfonso Martán Bonilla, que cuenta con una autobiografía de Helcías Martán Góngora, algunas entrevistas hechas al autor y cartas que intercambié con intelectuales y especialistas en el campo de la literatura. Esta información se complementó con estudios dedicados a la vida y obra del autor

(Almario, 2009; Caicedo Ortiz, 2013; Lawo-Sukam, 2008; Martán Bonilla, 2008; Prescott, 1996; 2006 y Vanín, 2010). Segundo, sostuve conversaciones con el intelectual afrocolombiano Alfredo Vanín y el sobrino del autor, Alfonso Martán Bonilla, con el fin de contrastar y confrontar interpretaciones sobre las prácticas políticas y literarias de Helcías Martán Góngora; y tercero, emprendí la ruta de lectura de sus ensayos, que atraviesan transversalmente su producción poética y su pensamiento político. Aquí fueron claves los siguientes escritos: “Índice poético de Buenaventura” publicado en la revista editada por Helcías Martán Góngora, *Esparavel*, en 1979, y “Notas en torno a la poesía negra en Colombia”, publicado en la revista *Boletín Cultural y Bibliográfico* en 1981.⁴

Para interpretar la información utilicé la propuesta metodológica de Trouillot (2003). El antropólogo haitiano sostiene que “las conceptualizaciones siempre son (construcciones) históricamente situadas” (p. 98); “si observamos el contexto como una condición posible de conceptualización, una historia diferente surgirá” (p. 99). Con estas premisas metodológicas analicé términos, apreciaciones y comentarios que el autor hizo de escritores, novelistas, poetas y folcloristas afrodescendientes en sus escritos, ensayos, novelas y poemas. Estas apreciaciones y comentarios los contrasté con el sentimiento y representación que se hizo de la intelectualidad afrocolombiana de la época.

Para desarrollar el argumento central del presente trabajo presento los siguientes puntos: 1. La trayectoria intelectual de Helcías Martán Góngora; 2. Qué entendió por poesía negra/afrocolombiana; 3. Sus acciones Políticas, y 4. Su defensa de la inteligencia afrocolombiana.

La trayectoria intelectual

Helcías Martán Góngora es conocido como el “poeta del mar” (Harris, 1976), el escritor del Litoral recóndito (Prescott, 2006), del pensamiento eco-crítico (Lawo-Sukam, 2008), el intelectual humanista diaspórico (Caicedo Ortiz, 2013) o el poeta afropacífico (Almario, 2009). En su producción literaria se puede “entender y descifrar el territorio

⁴ El primer intelectual que escribió un ensayo sobre la literatura negra/afrocolombiana fue el afrocolombiano Jorge Artel en el periódico dominical *El Tiempo* de Bogotá en 1932. “La literatura negra en la Costa” enfatizó exclusivamente en los intelectuales negros/afrocolombianos del Caribe colombiano. Por otro lado, hay una serie de ensayos de Martán Góngora revisados para el presente estudio, que no fueron incluidos en el texto actual. Estos son: “De la negritud”; “Poesía Negra de América” e “Índice de la poesía afrocolombiana”, publicados en *Poesía afrocolombiana* (Martán Góngora, 2008).

y la identidad de gente negra del Pacífico sur colombiano” (Almarío, 2009, p. 160). Además de escritor de poesía, fue ensayista, novelista y abogado. Escribió alrededor de un centenar de libros, discursos, ensayos, prólogos, artículos para revistas y periódicos nacionales (Martán Bonilla, 2008, p. 58). Sin embargo, lo que su trayectoria muestra es la formación de un intelectual comprometido con acciones políticas en favor de la causa afrocolombiana. Nació el 27 de febrero de 1920 en la pequeña ciudad de Guapi, en el Pacífico colombiano, ubicada en el departamento del Cauca, sur de Colombia, y murió en la ciudad de Cali el 16 de abril de 1984. En Guapi, Helcías Martán Góngora hizo parte de la historia de la revista cultural más importante de la región, *Vanguardia*, que editó con Agustín Revelo Peña. Aunque la revista tuvo una corta vida, “en sus primeras páginas hubo mención especial para el son de Nicolás Guillén y Jorge Artel. Fue, como quien dice, nuestra apertura a la siniestra de la negritud, la de Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor y Langston Hughes” (Martán Góngora, 2008a, p. 30). También fue director y fundador de la revista internacional de poesía *Esparavel*.

Su familia era de origen español y criollo, mezclada con mulatos y negros. Desde su condición de mestizo, se preguntó por las tradiciones sudanesas, bantúes, mandingas y angoleñas en los hijos del encomendero, las hijas del cacique o los nietos de los corsarios y negreros. Interrogantes que describen un pensamiento intelectual de la hibridez, si tenemos en cuenta su poema “Coctel”, en el cual se define como el resultado de un “Turbio coctel de tres estirpes” (Caicedo Ortiz, 2013, p. 401). Helcías Martán Góngora heredó de su padre, Helcías Martán Arroyo, su afiliación política. En efecto, fue un hombre adinerado y uno de los más importantes dirigentes conservadores de una región con predominio liberal. Esto le permitió a Helcías Martán Góngora ser vicepresidente de la convención conservadora liderada por el poeta modernista Guillermo Valencia Castillo en 1939 (Martán Góngora, 2008a, p. 22-23). Creció admirando figuras destacadas del conservatismo político y poético próximos al poder político del periodo de la Regeneración, como Laureano Gómez (p. 23), Julio Arboleda (Martán Góngora, 2008c, p. 129) y Guillermo Valencia, de quien dijo: “Entre las mayores satisfacciones de mi espíritu está la de haber asistido a la glorificación nacional del Maestro Guillermo Valencia, consagrado en el bronce de Victoria Macho, en cuya memoria dijo Aurelio Caicedo Ayerbe una hermosa página de encendida alabanza.” (Martán Góngora, 2008b, p. 108). Sin embargo, estos poetas y políticos fueron reconocidos por su racismo anti-negro —por ejemplo, Laureano Gómez y Julio Arboleda,

o Guillermo Valencia por su postura aristocrática (Robledo, 2017, p. 293)—. Por otro lado, fue amigo del político conservador afrocolombiano del departamento del Chocó, Manuel Mosquera Garcés, a quien le agradeció haberlo incitado a las vanidades del periodismo (Martán Góngora, 2008a, p. 40).

La posición prominente de su familia le permitió acceder a materiales literarios de vanguardia, “algo no muy común entre la gente de su época y de su región, donde pocos podían adquirir libros” (Vanín, 2012, p. 12). Entre otros autores, leyó a Jean-Jacques Rousseau, Voltaire y Friedrich Nietzsche, así como a Paul Verlaine, Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud (Martán Góngora, 2008a, p. 20). No es extraño que el autor fuera considerado parte del movimiento literario piedracelista, que giró alrededor de la estética de la generación del Centenario y tuvo una “visión de la creación poética más tradicional, con una vocación panhispánica férrea y afín a un orden político y social preterido, encarnada en la obra de los autores de Piedra y Cielo” (Robledo, 2017, p. 296). Sin embargo, el intelectual afrocolombiano Alfredo Vanín (2012), discípulo confeso del “poeta del mar”, nos llama la atención sobre el inconveniente de encapsular a Helcías Martán Góngora en una corriente literaria: “sin enmarcarse en ningún “ismo”, Martán sigue siendo una especie de pájaro solitario [...]. El mismo poeta se confesaba fuera de toda escuela” (p. 15). De hecho, se sintió próximo al territorio poético-musical de León de Greiff (Martán Góngora, 2008b, p. 86), quien perteneció a la corriente literaria de Los Nuevos (Robledo, 2017, p. 295). No obstante, sin presumir de ser un hombre culto y reconociendo el papel jugado por “la intuición en consorcio con la experiencia”, Helcías Martán Góngora declaró deber “mucho a los autores clásicos del Siglo de Oro español” (Martán Góngora, 2008b, p. 94).

De estas relaciones académicas y políticas se deduce que Helcías Martán Góngora pudiera ocupar cargos públicos y administrativos en Colombia.⁵ Por otra parte, fue también un hombre católico. En su autobiografía, manifestó la influencia de los jesuitas. De hecho, sor Ana María le enseñó sus primeras letras (Martán Góngora, 2008a, p. 17), y cursó su secundaria con los jesuitas en Medellín. No es gratuito que, para este intelectual, “La poesía es la tregua de Dios en la diaria faena” (Martán Góngora, 2008b, p. 114). Trabajos

⁵ Entre otras, Helcías Martán Góngora fue director de Prestaciones Sociales del Ministerio de Comunicaciones; Personero de Popayán; Secretario de Educación del Cauca; concejal; Diputado a la Asamblea del Cauca; alcalde de Buenaventura; y Representante a la Cámara por la circunscripción del Cauca.

como *Evangelios del hombre y del paisaje* (1944), “Oratoria a San Pedro Claver” (1980), “Color de Dios” (1979) y *Pastoral Negra* (1993) dan cuenta de su pensamiento intelectual religioso.

Mientras de su padre heredó la pasión por el mundo político y académico, de su madre, Enriqueta Góngora, escuchó las historias de sus antepasados negros de la ciudad, y aprendió a declamar canciones populares y baladas románticas. Lawo-Sukam (2008) sugiere que “El contexto geográfico de la raza es tan importante en la definición de la identidad afrohispana como el contexto cultural” (p. 24). Helcías Martán Góngora creció “entre ríos, selva, cununos y la religiosidad del Litoral Pacífico, mundo que marcó su carácter y su estilo literario.” (Caicedo, 2013, p. 400). Por su parte, Laurence Prescott (2006) sostiene que “a pesar de ser de piel clara, de facciones menos negroides y de familia acomodada, reconoció su condición de mestizo de ancestro negro [...]. Y se identificó con la gente y la cultura de su región” (p. 125). “[C]on la voz y las circunstancias del Pacífico [...], compromiso que trasciende su poesía a veces de corte ritual” (Vanín, 2012, pp. 15-16), su poesía trató el tema y la experiencia afrocolombiana en Colombia, y sus acciones políticas afirmaron, defendieron y promocionaron tanto la cultura como la inteligencia afrocolombiana.

Poesía negra/afrocolombiana

El compromiso intelectual de Helcías Martán Góngora se expresa en sus poemas, varía y evoluciona en ellos. De sus obras literarias publicadas e inéditas, doce fueron dedicadas a la problemática afrocolombiana (Martán Bonilla, 2008a, p. 58); entre estas, la novela *Socavón* (1964). En poemas como “Coctel”, “El hermano Mayor” y “Santoral”, Helcías Martán Góngora trató el tema del mestizaje, la religiosidad negra, así como la condición humana y la manera de hablar de las comunidades negras costeras. Contrario a lo que sugirió Harris (1976), estos poemas expresan una preocupación por la causa afrocolombiana; ya sea desde la afro-espiritualidad (Caicedo Ortiz, 2013, pp. 398-400), la conciencia ecocrítica que reconoce el paisaje biofísico y cultural del Pacífico colombiano (Lawo-Sukam, 2008) o la justicia social, la resistencia a la explotación, así como la explotación del sistema esclavista (Prescott, 2006). En su análisis, Prescott (2006) destaca “Mazorca de ensueño”, “Otra Balada del Esclavo”, “Turbio coctel de tres estirpes”, “Burguesía de Color”, entre otros publicados en *Humano litoral* (1954), *Mester de negrería* (1969), *Música de percusión* (1973) y *Breviario negro* (1978) (Prescott, 2006, p. 26). Asimismo, con sus poemas “Timbiquí” y “Socavón”, Helcías Martán Góngora señaló la esclavitud

moderna representando la codicia española hacia el oro y al minero negro como una máquina de producir capital (Prescott, Perfil histórico). Reproduzco un fragmento del poema “Socavón” que refleja su pensamiento antirracista. En este caso, su visión del sistema esclavista y colonial:

Voy insepulto por el socavón.
 Manos llenas de fango, lo mismo el corazón.
 Ojos de la codicia donde no brilla el sol.
 Cavar, ir tras el oro que engrosará las arcas
 de extranjera nación.
 Cavar, ser los esclavos segregados de Dios,
 en las fauces hambrientas del cruento socavón (Martán Góngora, 2008, pp. 138-139).

Los analistas consultados destacan el sentimiento popular que Helcias Martán Góngora captó en el poema “Berejú”, el cual mostró varios aspectos de la expresión cultural del pueblo afrocolombiano (Prescott, 1996, p. 28). En este sentido, Caicedo Ortiz (2013) reconoce la manera en que Helcias Martán Góngora proyectó la experiencia afrocolombiana en los poemas “El hermano mayo”, “Santorál”, “A Jorge Artel”, “Balada de un Esclavo”, entre otros. En particular, el poema la “Pejca”, publicado en 1966 en *Mester de negrería y fabla negra*, Helcias Martán Góngora describió no solo la actividad de la pesca en la región Pacífica, sino también su lenguaje, tal y como hizo años anteriores Candelario Obeso con su poema “Canción der boga ausente”. En este sentido, al elevar estos vocablos a la más alta expresión, Helcias Martán Góngora desafió a la Real Academia de la Lengua Española, que se mostró reacia “al uso de los nuevos vocablos nacidos en América, tanto de la vivencia de la población afro, zamba o mulata, como de la indígena” (Zapata Olivella, 2006, p. 171). En general, los autores consultados concuerdan en señalar la compleja visión del mundo afrocolombiano proyectada en los poemas del escritor. Fundamentalmente de su condición humana, universal y relacional con la naturaleza y el mundo espiritual negro/afrocolombiano.⁶

Acciones políticas

Varias fueron las actividades políticas, entendidas aquí como las acciones que Helcias Martán Góngora realizó colectiva o individualmente con el objetivo de denunciar el

⁶ Para un análisis profundo sobre el poemario afrocolombiano de Helcias Martán Góngora véase Almarío (2009), Caicedo Ortiz (2013), Lawo-Sukam (2008), Harris (1976), Martán Bonilla (1989), Prescott, (2006) y Vanín (2012).

racismo en Colombia y afirmar la cultura negra/afrocolombiana. Mientras cursó sus estudios de Derecho y Ciencias Sociales y Políticas en Bogotá, Helcías Martán Góngora participó en la celebración del Día del Negro y la creación del Club Negro de Colombia. Estas acciones colectivas tuvieron lugar en la década de 1940 y fueron el resultado de procesos de reconocimiento y empoderamiento racial entre jóvenes negros de las regiones de Pacífico y del Caribe colombiano. Inicialmente, los miembros de la agrupación se reunieron en pensiones, aulas de clases y calles para discutir “sin saberlo, lo más importante de la formación humanística: nuestra propia identidad. ‘Tú eres negro’, ‘Yo soy mulato’. ‘Todos somos discriminados’” (Zapata Olivella, 1990, p. 184). Estas discusiones promovieron la emergencia de los contrapúblicos afrocolombianos y contaron con la participación de importantes figuras del pensamiento social y político afrocolombiano (Valderrama, 2019, p. 217).

El 20 de junio de 1943 se celebró el Día del Negro en Bogotá. Fue una manifestación anti-racista que buscó hacer pública la solidaridad racial de los afrocolombianos con los trabajadores negros linchados en Chicago, Estados Unidos (Zapata Olivella, 1990, p. 187). Helcías Martán Góngora participó de las manifestaciones realizadas durante todo el día. Según lo describe Manuel Zapata Olivella (1990), los manifestantes se dirigieron a la biblioteca de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá y solicitaron que se reprodujera música de los artistas afroamericanos Marian Anderson y Paul Robeson (p. 188). Marchando por la carrera séptima de Bogotá y empuñando sus manos en el aire, los protestantes arengaban, “¡Vivan los negros!”, “¡Abajo la discriminación racial!”, “¡Protestamos por los linchamientos de nuestros hermanos de raza en los Estados Unidos!” y “¡Viva el África del año dos mil!” (p. 189).

Los manifestantes se detuvieron en los cafés en donde intelectuales blancos y mestizos de la capital solían discutir asuntos nacionales. “Natanael Díaz [...] se subía a una mesa y arengaba. El coro de sus compañeros aplaudíamos y cantábamos: ¡Ay mamá Inés! ¡Ay mamá Inés! ¡Todos los Negros Tomamos Café!” (p. 189). Recitaron poemas de Candelario Obeso y Jorge Artel, leyeron partes de la novela *Sangre Negra* —en inglés *Native Son*—, guardaron un minuto de silencio por la muerte de George Washington Carver y tocaron música cumbia y rumba (Pisano, 2012, pp. 66-67).

Después del Día del Negro, se creó el Club Negro de Colombia. Sus miembros fueron Marino A. Viveros, presidente, Natanael Díaz, relacionista público, y Víctor M. Viveros, tesorero; Manuel Zapata Olivella, del Caribe colombiano, fue nombrado

secretario general y Helcías Martán Góngora vicepresidente de la organización. Sus objetivos fueron construir una biblioteca afrocolombiana, edificar un hogar para migrantes afrocolombianos en Bogotá, realizar conferencias sobre las condiciones de la gente negra en la diáspora africana y crear un barrio afrocolombiano similar al de Harlem, en New York (Pisano, 2012, p. 68). Para los años 50 surgieron, de manera inusitada, expresiones culturales y literarias afrocolombianas que afirmaban la experiencia de ser negro en Colombia (Caicedo Ortiz, 2013, p. 17), así como estudios y agrupaciones folclóricas para visibilizar lo que la nación, el mestizaje y el indigenismo institucional pretendieron ocultar.

Esta consistente política cultural negra creó una agenda intelectual en clave de lo que Arboleda (2016) llama “suficiencias íntimas”: “orientaciones mentales, claves epistémicas y prácticas sociales, no necesariamente reactivas, que despliega un grupo concretando y afirmando su existencia” (p. 27). Helcías Martán Góngora compartió este deseo no solo a través de sus creaciones poéticas, sino también en articulación con otros intelectuales y folcloristas para la promulgación de la cultura negra y la defensa de su inteligencia. Como el mismo poeta ilustra, la “primera canción negra de protesta en Colombia, la grabé con música de [los afrocolombianos] Esteban Cabezas y la Negra Grande de Colombia, Leonor González Mina, “Berejú” forma parte de mi *Humano litoral* (1954)” (Martán Góngora, 2008c, p. 140).⁷

Cuando ejerció por un año la alcaldía de la ciudad de Buenaventura en el Pacífico colombiano, se unió con los folcloristas negros locales Teófilo Potes, Luís Enrique Tenorio, director de la agrupación musical “Peregoyo y su Combo Vacaná”, y Mercedes Montaña, entre otros, para crear el Festival Folclórico del Pacífico en la ciudad.⁸ Además, creó la Biblioteca Municipal de Buenaventura justo en el momento histórico cuando, con motivo del Paro cívico de 1964, se realizaban protestas en la ciudad para demandar mayor infraestructura educativa, lucha social educativa que lideró el sacerdote Gerardo Valencia Cano. Finalmente, Helcías Martán Góngora participó en varias esferas públicas afrocolombianas. Este intelectual integró la comisión colombiana que hizo parte del Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas, organizado por Manuel Zapata Olivella en la ciudad de Cali en 1977.

⁷ Para una revisión de las canciones sociales y de protestas afrocolombianas, véase Velasco (2008).

⁸ Comunicaciones personales con el intelectual afrocolombiano Alfredo Vanín (2016) y con Alfonso Martán Bonilla (2021).

Helcias Martán Góngora se solidarizó con esa voluntad por hacer visibles no solo los nombres de los intelectuales afrocolombianos, sino también sus trabajos literarios; lo que favoreció la conformación de una red de relaciones y colaboraciones en el ámbito de la literatura y el folclore que fue mucho más amplia de lo que se pudiera analizar en este trabajo. Sin embargo, lo presentado hasta aquí permite sostener que poetas, intelectuales, folcloristas y músicos afrocolombianos cultivaron una relación de apoyo, admiración y reconocimiento mutuo. Helcias Martán Góngora usó sus recursos y privilegios para ejercer sus prácticas poéticas de visibilización de la inteligencia afrocolombiana, por ejemplo, con la publicación de poemas dedicados a intelectuales afrocolombianos no solo en sus revistas *Vanguardia* y *Esparavel*, sino también en revistas y periódicos de circulación nacional. Así, sus prácticas poéticas de visibilización elogiaron a Candelario Obeso, Jorge Artel, Hugo Salazar Valdés, Alfredo Vanín, Leonor González Mina, entre otros (Prescott, 1996, p. 27; y Caicedo, 2013, p. 405). Ejemplo de lo anterior es el poema a Delia Zapata Olivella, publicado en *Lecturas Dominicales* del periódico *El Tiempo* en 1959:

Delia: Dalia de música, dédalo tambores, laberinto
 incendiado en el límite de la oscura floresta.
 Delia Zapata, rama de un árbol de tinieblas.
 En tu bosque de siglos tejés, sobre la arena,
 la danza de los ríos que copulan la tierra.
 Eres la hoguera antigua trocada en llama nueva,
 la sed inextinguible en torno a la cisterna.
 Sobre tu piel nocturna galopan las estrellas y el trópico,
 en su cárcel de fuego te encadena con lianas trepadoras en torno a las aldeas.
 El mapalé te ciñe como una enredadera,
 estatua de la cumbia tallada en Cartagena.
 Escoltas de jugares siguen tu sobre esbelto, cauce del currulao que fluye en tus arterias.
 Delia, delta sinfónico, humana confluencia de esclavos y negreros sobre el sexo de américa.
 Te das en holocausto —desgarrada, sangrienta— en la embriaguez melódica,
 a las fauces abiertas del bien y el mal,
 que sitian las cálidas fronteras que trazas con la fuga desnuda de tus piernas.
 Cede tu cuerpo al ritmo fatal de las mareas en pleamar de frutos y tacitas riberas.
 No hay red para los peces que entre tu sangre llevas, ni espejos sumergidos más allá de tus huellas.
 Alzas en propia pira la unánime candela, sobre tu altar de piedra,
 ¡Delia de ojos pretéritos, sacerdotisa negra! (Martán Góngora, 1959, p. 2).

Hay una poética del reconocimiento en este poema llamado “Canto Negro” para Delia Zapata Olivella.⁹ Sobresalen las alusiones a la música e instrumentos folclóricos que ella escenificó en las danzas folclóricas: el mapalé, la cumbia, el currulao; con frases

⁹ Caicedo Ortiz (2013) usa la expresión “poética del reconocimiento” (p. 405) para referirse al compromiso del autor por visibilizar y elogiar a figuras afrocolombianas.

como “Dalia de música, dédalo tambores”, “El mapalé te ciñe como una enredadera”, “estatua de la cumbia tallada en Cartagena”, “Escoltas de jugares siguen tu sobre esbelto”, “cauce del currulao que fluye en tus arterias” asocia la figura de Delia Zapata con una *escultura musical danzante*, si se me permite el término; escultura musical torneada no solo por los movimientos dancísticos, sino por los contornos marítimos y fluviales que preservaron la cultura negra en los Litorales Pacífico y Caribe: “Cede tu cuerpo al ritmo fatal de las mareas en pleamar de frutos y tacitas riberas”, “No hay red para los peces que entre tu sangre llevas, ni espejos sumergidos más allá de tus huellas”, “Alzas en propia pira la unánime candela, sobre tu altar de piedra”. La belleza de su danza no es una visión romántica de la historia del folclore en Colombia. Frases como “Delia, delta sinfónico, humana confluencia de esclavos y negreros sobre el sexo de américa”, “Te das en holocausto —desgarrada, sangrienta— en la embriaguez melódica, a las fauces abiertas del bien y el mal” sugieren el pasado terrible que significó el sistema económico de la esclavitud. Finalmente, todo lo anterior convierte a Delia en la “sacerdotisa negra” del saber popular y folclórico de los pueblos negros. Como sugiere Caicedo Ortiz (2013), esta poética del reconocimiento es una “línea creativa que enaltecó la historia de la diáspora intelectual, artística y política” (p. 405).

La defensa de la inteligencia afrocolombiana

Los poemas fueron uno de los medios a través del cual Helcías Martán Góngora hizo visible la intelectualidad afrocolombiana. Destaco el poema “A Jorge Artel”, donde se menciona a varios escritores afrocolombianos, mujeres y hombres, como rindiéndoles un homenaje y haciéndolos visibles en un contexto anti-negro/afrocolombiano en la literatura. Para Prescott (2006), Helcías Martán Góngora solía elogiar “conocidas personalidades del mundo negro americano, quienes a su manera han contribuido a enriquecer la cultura continental y promover la lucha mundial por la liberación” (p. 27). Un ejemplo de lo anterior se puede observar en su poema mencionado “A Jorge Artel”:

En Cartagena de Artel y en Caribe extensión; como resuena tu son hombres de azúcar y miel. Mar del sur hasta el confín canto Salazar Valdés y con la misma altivez en Saija, Alfredo Vanín. Salva fue donde Payán está colgando un cartel —Cartagena y Popayán— con Delia, Juan y Manuel. Makerule y Berejú, naidí, sangara y jurel, sepa el nieto del zulú que este es el gran Jorge Artel (Caicedo Ortiz, 2013, p. 406).

Las comunicaciones personales y ensayos fueron utilizados como estrategias literarias para la defensa de la cultura negra y la inteligencia afrocolombiana. La primera se re-

fiere a una carta enviada a Ramiro Lagos, de la Universidad de Carolina del Norte, a propósito de su intención de publicar un libro antológico titulado “Poesía liberadora y deliberada de Colombia”. La antología se pensó en oposición a la poesía de la “generación de los rumiantes”, de los imitadores, vacas sagradas del enfermísimo nacional (Martán Góngora, 2008c, p. 129). Además de mencionarle a Helcias Martán Góngora su intención de hacerlo parte del libro ontológico, Ramiro Lagos le manifiesta su intención de tocar temas raciales de orgullo y protesta, sociales de solidaridad continental y temas patrióticos, pero no patrioterros. De acuerdo con la carta, Helcias Martán Góngora propuso para la sección de denuncia y protesta una serie de escritores y poetas dentro de los cuales recomendó considerar a escritores afrocolombianos.

En este sentido, señaló al político y escritor caucano Natanael Díaz y su poema “Arcilla para un hombre nuevo”, y a Alfredo Vanín, cuya poesía “no es son ni bunde ni currulao. Sin el bastón de la música negra penetra en la tierra del hombre, en los esteros y manglares, y permanece con el hombre litoral” (Martán Góngora, 2008c, p. 132). Sugiere del escritor Vanín considerar un libro inédito llamado “Atribal”, que “aporta elementos de juicio poético suficientes como para incluir su nombre en la Antología liberada y deliberada de Colombia” (p. 132). Por último, señala que “La primera canción negra de protesta, en Colombia, la grabé con música de Esteban Cabezas y la Negra Grande de Colombia, Leonor González Mina. ‘Berejú’ forma parte de mi Humano litoral” (p. 132). Como lo dijera él mismo, “la certeza frutal del poema [negro/afrocolombiano] se transforma en el metal de los combates” (p. 140).

En los ensayos literarios sobre la poesía negra,¹⁰ “Índice poético de Buenaventura” y “Notas en torno a la poesía negra en Colombia” publicados en 1970 y 1981, respectivamente, observó una especie de manifiestos literarios que afirmaron la existencia de una literatura afrocolombiana en medio de lo que Prescott (1997) señaló como un ambiente anti-poesía negra/afrocolombiana (p. 124); de Fridermann describió como de invisibilidad (1984), Arboleda definió como de clandestinización pública (2016) y Valderrama (2019) como de folclorización de la intelectualidad afrocolombiana.

Por tanto, la decisión de reivindicar la cultura e inteligencia negra/afrocolombiana la entiendo como la ejecución de acciones políticas que tuvieron lugar en el campo de

¹⁰ Me parece muy importante señalar aquí el uso que el autor hizo del término afrocolombiano para referirse a la poesía negra, Aunque solo apareció en una ocasión, demuestra que su uso fue más común de lo que se ha considerado (véase Valderrama, 2019, pp. 226-229).

la literatura nacional, acciones que buscaron poner en el radar nacional e internacional la importancia de los aportes afrocolombianos. Lo que demuestra que Helcias Martán Góngora entendió que la vanguardia de la lucha venidera se alimentaría del valor del rencor y el vigor de los hombres afrocolombianos (Prescott, 1996, p. 26).

Por otro lado, por las fechas de publicación, se puede sugerir que estos ensayos fueron pioneros en el análisis de una literatura afrocolombiana en el país. Allí, Helcias Martán Góngora propuso una definición de literatura afrocolombiana, partiendo del trabajo de Hortensia Ruiz del Vizo, *Poesía negra del Caribe y otras áreas* (1972). Para Martán Góngora (2008e), la poesía negra “se caracteriza por el tema que es la negritud, en toda su desnuda universalidad de facetas” (p. 182). En este sentido, concuerda con uno de los aspectos que los especialistas reconocen dentro de la literatura negra/afrocolombiana, el contenido temático (Caicedo Ortiz, 2013; Arboleda Q., 2016; Campbell, 1998; Lewis, 1987; y Prescott, 2006). Su expresión “La poesía afrocolombiana es flor de nuestros días” (Martán Góngora, 2008, p. 182) se refiere al momento histórico en el que se consolidaron los contrapúblicos afrocolombianos en la década de 1970 en el país, influenciados por la *negritude* (Valderrama, 2019, p. 224). De hecho, esta poesía negra enfatizó no solo en hacer de lo afrocolombiano un tópico literario, sino en mirarlo “como un ser humano” (Martán Góngora, 1981, p. 211).

El autor propone la poesía negra de carácter universal “como una vertiente de la poesía, sin apelativos, lo mismo que la poesía lírica, la poesía épica, la poesía dramática, etc.” (Martán Góngora, 2008, p. 182). No obstante, no es una poesía de élites. Tampoco es exclusiva de poetas puros y mucho menos exclusiva de afrocolombianos (Martán Góngora, 2008e, p. 183). En este sentido, aunque pareciera estar de acuerdo con la afirmación de Hortensia Ruiz del Vizo (1972) acerca de que en “Hispanoamérica, la mayor parte de sus cultivadores son blancos” (Martán Góngora, 1981, p. 211), también argumenta que “blancos, indios, mulatos, mestizos y negros tocamos con iguales manos el tambor universal de las tinieblas. Todos cargamos sobre los mismos hombres lacerados, la Cruz de Langston Hughes” (p. 211). Así, quienes escriben poesía negra no se reducen al color de piel. Estos mismos son juristas (Jorge Artel), profesores (Hugo Salazar), poetas (Alfredo Vanín, Marco Realpe Borja, Juan Zapata Olivella y Hernando Revelo Hurtado) y médicos (p. 182). Lo que se observa es que para Helcias Martán Góngora, el desarrollo de la poesía negra no fue un problema que se reduce y se limita al color de piel del escritor; se trata de un compromiso intelectual. Por eso no conviene “distinguir

entre la poesía negra, escrita por negros, y poesía mulata. Entre pura poesía negra y poesía negra nacida de mulatos, indios o blancos. Lo importante es el hombre: coctel de razas en el trópico” (Martán Góngora, 1981, pp. 208-209). Como se puede observar, esta aproximación conceptual a la poesía negra, aunque ambigua y contradictoria, refleja la influencia de los dos mundos en el pensamiento del autor.

Propuso una poesía negra que presta menos atención a las fronteras raciales y otorga mayor importancia al compromiso por la defensa de la cultura y la inteligencia afrocolombiana. El problema con esta definición abarcadora de la poesía negra es el poco criterio analítico de Helcias Martán Góngora para diferenciar, como sí lo hace Manuel Zapata Olivella (2020), entre una poesía afrocolombiana racialmente estereotipada —común en la literatura negrista blanca— y la poesía negra liberadora y emancipadora. En este orden de ideas, Helcias Martán Góngora no tuvo ningún problema en colocar en la misma categoría a escritores blanco-mestizos como Jorge Isaacs (*María*) y Bernardo Arias Trujillo (*Risaralda, novela de negredumbre y vaquería*), reconocidos por su literatura racista (Valderrama, 2016), con afrocolombianos tales como Candelario Obeso, Juan Zapata Olivella, Natanael Díaz, Hugo Salazar Valdés, Miguel A. Caicedo, etc. (Martán Góngora, 2008e, p. 185), quienes agenciaron una política cultural negra emancipadora (Prescott, 1996). Sin embargo, a pesar de esta evidente contradicción y ambigüedad, si partimos de su propia definición de poesía negra/afrocolombiana —su visión universal de la poesía negra/afrocolombiana—, ubicar a estos escritores afrocolombianos en la misma categoría que aquellos escritores blancos-mestizos puede significar el darle a ambos estatus y valores de literatura nacional. En otras palabras, como iguales. Actitud impensada en la historia literaria de Colombia.

Comentarios finales

El presente escrito expone los aspectos que hacen de Helcias Martán Góngora un intelectual comprometido. A partir de acciones políticas y literarias, el escritor defendió la cultura y la inteligencia negra/afrocolombiana. Defensa que tuvo lugar en un contexto nacional anti-poesía o literatura negra/afrocolombiana. Lo que muchas veces jugó en perjuicio de su propia imagen en el campo literario nacional, como lo puntualizan sus críticos: “si bien fue elogiado y cantado por escritores y poetas [...], jamás se refirieron a sus poemas ‘negros’: siempre elogiaron [y/o criticaron] su refinado lirismo, sus metáforas del crepúsculo, del río y del amor emparentadas con el mar” (Vanín, 2012, p. 20); o en perjuicio de

su propio éxito personal, porque sigue siendo excluido de las “antologías y enciclopedias canonizantes, editadas por figuras como Juan Gustavo Cobo” (Lawo-Sukam, 2008, p. 23).

La revisión crítica expuesta aquí no deja claro que no sufrió de los problemas de identidad de los escritores latinoamericanos, según lo expuso Manuel Zapata Olivella (2006). Su producción literaria muestra una conciencia afro-descendiente en la que “la negredumbre del alma africana pura o mezclada en el mestizaje hispano-indígena [no] se queda enmascarada, oculta y [...] traicionada” (Zapata Olivella, 2006, p. 171). Tampoco se queda atrapado en poetizar y narrar la visión oficial del mestizaje que niega la presencia y existencia de la triple dimensión africana, indígena y europea en la definición de la identidad nacional. En este sentido, su literatura habló de la otra nación negra/ afrocolombiana para posicionarla como elemento fundamental de la identidad nacional de Colombia.

Finalmente, el análisis parcial hecho sobre el trabajo literario de Helcías Martán Góngora aporta elementos para reconceptualizar los “linderos” de la literatura negra/ afrocolombiana. Generalmente se reconoce que esta se compone de dos aspectos fundamentales: la pertenencia étnica y la temática (Caicedo Ortiz, 2013; Campbell, 1998; Lewis, 1987). Es claro que Helcías Martán Góngora solo cumple con la segunda condición a partir de su literatura combativa, que defendió y revaloró la cultura y la inteligencia negra/ afrocolombiana. Sin embargo, su trayectoria propone una condición más, las acciones políticas. Como se describió en este trabajo, y como lo han señalado estudios sobre la intelectual afrodiaspórica (Caicedo Ortiz, 2013). Su compromiso se concretó en acciones políticas por la defensa de la cultura y la intelectualidad negra/ afrocolombiana.

Referencias bibliográficas

- Agudelo, C. E. (2005). *Multiculturalismo en Colombia: Política, inclusión y exclusión de poblaciones negras*. Medellín: Carreta Editores.
- Arboleda, S. (2016). *Le han florecido nuevas estrellas al Cielo. Suficiencias Íntimas y Clandestinización del pensamiento Afrocolombiano*. Cali: Poemia.
- Bogues, A. (2003). *Black heretics, black prophets. Radical political intellectuals*. Routledge. London.
- Caicedo Ortiz, J. (2013). *A mano alzada... Memoria escrita de la diáspora intelectual afrocolombiana*. Popayán: Sentipensar.
- Campbell, S. (1998). La literatura negra en América Latina. *Universidad Tecnológica de El Salvador* 8, pp. 29-36.

- De Friedemann, N. (1984). Estudios de negros en la antropología colombiana: Presencia e invisibilidad. En N. S. de Friedemann y J. Arocha Rodríguez (Eds.). *Un siglo de investigación social: Antropología en Colombia* (pp. 507-572). Bogotá: Etno.
- Gramsci, Antonio. 1971. *Selections from the Prison Notebooks*. Nueva York: International Publishers.
- Gutiérrez, I. (1996). *Los Afroamericanos. Historia, cultura y proyectos*. Bogotá: Editorial El Búho.
- Harris, M. (1976). *Image Structure in the Poetry of Helcias Martán Góngora* (Tesis de doctorado). Washington: Universidad de Washington.
- Lawo-Sukam, A. (2008). Nueva Voz: Helcias Martán Góngora y el discurso ecocrítico en la poesía afro-hispana. *The Latin Americanist* 52 (2), pp. 23-39.
- Lewis, M. A. (1987). *Treading the ebony path: ideology and violence in contemporary Afro-Colombian prose fiction*. Missouri: University of Missouri Press.
- Martán Bonilla, A. (1989). EL negro en la poesía de Helcias Martán Góngora. *Caribbean Studies* 22 (3-4), pp. 57-86.
- Martán Góngora, H (1959). Canto Negro Para Delia Zapata. *El Tiempo*, Abril 12, pp. 2.
- Martán Góngora, H. (1981). Notas en torno a la poesía negra en Colombia. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 18 (1), pp. 188-212.
- Martán Góngora, H. (2008a). Autobiografía. En: A. Martán Bonilla (Comp.). *Poesía afrocolombiana* (pp. 17-79). Cali: Adelaida Hurtado de Martán.
- Martán Góngora, H. (2008b). Entrevistas. En: A. Martán Bonilla (Comp.). *Poesía afrocolombiana* (pp. 80-128). Cali: Adelaida Hurtado de Martán.
- Martán Góngora, H. (2008c). Poesía - Denuncia. En: A. Martán Bonilla (Comp.). *Poesía afrocolombiana* (pp. 129-140.). Cali: Adelaida Hurtado de Martán.
- Martán Góngora, H. (2008d). Poesía afrocolombiana. En: A. Martán Bonilla (Comp.). *Poesía afrocolombiana* (pp. 158-181). Cali: Adelaida Hurtado de Martán.
- Martán Góngora, H. (2008e). Índice de la poesía afrocolombiana. En: A. Martán Bonilla (Comp.). *Poesía afrocolombiana* (pp. 182-187). Cali: Adelaida Hurtado de Martán.
- Miller, N. (1999). *In the shadow of the state: intellectualls and the quest for national identitu in twentieth -century Spanis America*. London; New York: Verso.
- Pisano, P. (2012). *Liderazgo político "negro" en Colombia, 1943-1964*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Prescott, L. (1996). Perfil histórico del autor afrocolombiano: problemas y perspectivas. *América negra* 12, pp. 104-125.
- Prescott, L. (1997). The color of literature: Afro-Colombian writers and the Critics. En O. Barrios & B. W. Bell (Eds.), *Contemporary literature in the African diaspora*, pp. 123-128.

- Prescott, L. (2006). Voces del litoral recóndito: tres poetas de la costa colombiana del Pacífico. *Estudios colombianos* 26, pp. 24-36.
- Ruiz del Vizo, H. (1972). *Poesía negra del Caribe y otras áreas*. Miami: Universal.
- Robledo Cadavid, J. F. (2017). Álvaro Mutis, poeta insular: su poesía en la tradición colombiana. *Cuadernos de Literatura* 21 (41), p. 288. DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-41.ampi>
- Trouillot, M. R. (2003). *Global Transformations: Anthropology and the Modern World*. Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Valderrama, C. A. (2016). Intelectualidad crítica afrocolombiana: la negredumbre en el pensamiento intelectual de Rogerio Velásquez Murillo. *Nómadas* 45, pp. 215-227.
- Valderrama, C. A. (2019). La diferencia cultural negra en Colombia. *Contrapúblicos afrocolombianos. Revista CS* 29, pp. 209-242. DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.129.3631>
- Valencia, E. (2019). *Negro y afro. La invención de dos formas discursivas*. Cali: Universidad ICESI.
- Velasco, C. A. (2008). *Música y Etnoeducación afrocolombiana. Una visión desde Leonor González Mina y Esteban Cabezas Rber*. Cali: Artes Gráficas del Valle.
- Vanín, A. (2010). Prólogo. La voz del gaviero. En H. Martán Góngora. *Evangelios Del Hombre y Del Paisaje: Humano Litoral* (pp. 11- 31). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Wade, P. (1993). *Blackness and Race Mixture: The Dynamics of Racial Identity in Colombia*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Zapata Olivella, M. (1990). *¡Levántate mulato! Por mi raza hablará el espíritu*. Bogotá: Rei Andes.
- Zapata Olivella, M. (2006). Los problemas de identidad de los escritores afro-Latinoamericanos. *Afro-hispanic Review*, Vol. 25, No 1, pp. 171-173.
- Zapata Olivella, M. (2020). La negredumbre en García Márquez. En C. Valderrama y J. Caicedo Ortiz (Comp.). *Antología de escritores afrocolombianos* (pp. 57-64). Cali: Grupo de Editoriales Universitarias del Pacífico.
- Zapata Olivella, M. (2020). ¿Qué sabemos de los negros en Colombia? En C. Valderrama y J. Caicedo Ortiz (Comp.). *Antología de escritores afrocolombianos* (pp. 119-124). Cali: Grupo de Editoriales Universitarias del Pacífico.

LA POESÍA DE VIAJES EN COLOMBIA: GARCÍA AGUILAR, COBO BORDA Y LUQUE MUÑOZ*

TRAVEL POETRY IN COLOMBIA: GARCÍA
AGUILAR, COBO BORDA AND LUQUE MUÑOZ

Guillermo Molina Morales¹

* Artículo derivado del proyecto de investigación "Poesía en movimiento. Fase 4", del Grupo de Literatura del Instituto Caro y Cuervo.

Cómo citar este artículo: Molina Morales, G. (2024). La poesía de viajes en Colombia: García Aguilar, Cobo Borda y Luque Muñoz *Estudios de Literatura Colombiana* 54, pp. 59-75.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354588>

1



guillermo.molina.morales198@gmail.com
Instituto Caro y Cuervo, Colombia

Resumen: La literatura de viajes suele pensarse desde la crónica o la novela. En este artículo, mostramos cómo la poesía desarrolla diferentes posibilidades alrededor del viaje, para lo que elegimos a tres poetas colombianos. El eje de lectura se basa en el equilibrio inestable entre la contemplación objetiva del lugar visitado y la interpretación subjetiva de quien lo contempla. Los poemas de García Aguilar reflexionan sobre el hecho de viajar y retoman el tópico del *homo viator*. Cobo Borda parte de la descripción del lugar visitado para resignificarla desde la mitología. Henry Luque Muñoz diluye el referente de Rusia en versos que construyen una visión moral.

Palabras clave: poesía de viajes, poesía colombiana, Eduardo García Aguilar, Juan Gustavo Cobo Borda, Henry Luque Muñoz.

Abstract: Travel literature is often thought in terms of chronicles or novels. In this article, we showcase how poetry develops different possibilities around the concept of travel, for which we have chosen three Colombian poets. The axis of our analysis is based on the unstable balance between the objective contemplation of the visited place and the subjective interpretation of the observer. The poems by García Aguilar reflect on the act of traveling and revisit the theme of the "homo viator." Cobo Borda starts with the description of the visited place to resignify it through mythology. Henry Luque Muñoz dissolves the reference to Russia into verses that construct a moral vision.

Keywords: travel poetry, Colombian poetry, Eduardo García Aguilar, Juan Gustavo Cobo Borda, Henry Luque Muñoz.

Editores: Paula Andrea Marín Colorado,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 11.08.2023
Aprobado: 06.12.2023
Publicado: 31.01.2024

Copyright: ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*.
Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



“El viaje es un oficio interior:
Se llega a donde se quiere llegar.”
Henry Luque Muñoz

Introducción: La poesía de viajes

En las últimas décadas, los académicos han revitalizado la lectura de la literatura de viajes, que solía ser considerada como una expresión artística menor, ancilar: demasiado ligada a las circunstancias descritas en el texto y, por lo tanto, incapaz de ofrecer reflexiones que las trasciendan. Sin embargo, como apunta Campbell (2002), este género ha mostrado ser especialmente fructífero para los lectores actuales, puesto que propicia la exploración de problemáticas como la identidad o las relaciones de poder (p. 263). En este contexto, Nucera (2002) destaca “el momento privilegiado del texto de viajes, es decir, el encuentro con el *otro* y el *lugar otro*” (p. 243). La literatura de viajes, por lo tanto, se caracteriza por la comparación entre dos mundos. Este énfasis lo encontramos en los trabajos ya clásicos de Eduard Said, Mary Louise Pratt y Tzvetan Todorov. Los tres autores coinciden en el interés por develar los prejuicios colonizadores del viajero en busca de lo “exótico”.

La expresión “literatura de viajes” parece transparente, pero no resulta sencilla su definición. Como afirma Nucera (2002), “es un género mudable, que se solapa con otros géneros, con los que comparte una frontera en continuo movimiento” (p. 242). En este movimiento, una de las preguntas más frecuentes gira sobre el rol del viaje en este tipo de literatura. Por citar solo algunas posibilidades, el viaje puede constituirse como metáfora, como tópico literario, como estructura para un relato, como objeto de indagación concreto (un viaje localizado en el espacio), etc. En un primer momento, merece la pena diferenciar, con Villar Dégano (1995), entre los términos “literatura de viajes”, que abarcaría todas las posibilidades anteriormente mencionadas; y “libros de viajes”, categoría que incluiría a aquellas obras cuyo único interés sea la narración de un itinerario concreto: esta limitación excluyente, de hecho, sería el origen de la calificación de “paraliteratura”, que emplea Villar Dégano para referirse a “un género peculiar y fronterizo” (p. 18).

Esta distinción es retomada por otro importante estudioso del género, Luis Albuquerque (2011), quien define los “relatos de viajes” (o “libros de viajes”) a partir de tres rasgos: “son relatos factuales, en los que la modalidad descriptiva se impone a la narrativa y en cuyo balance entre lo objetivo y lo subjetivo tienden a decantarse del lado del primero” (p. 16). En un principio, podríamos sugerir que la poesía queda fuera de esta

definición tan estricta y que, por lo tanto, solo podría caber en el genérico “literatura de viajes”. Así es, ciertamente, en los tres casos que estudiaremos en este artículo. Sin embargo, pueden existir libros más inclinados hacia el extremo de los libros de viajes: por ejemplo, sin salirnos del contexto colombiano, *Wounded Water / Agua herida* (2004), de la poeta Anabel Torres (1948).

Siguiendo con la caracterización de la literatura de viajes, para nuestro análisis resulta importante destacar la relación entre lo subjetivo (la mirada del poeta o del sujeto poético) y lo objetivo (la descripción del espacio visitado) desde una perspectiva más amplia que la citada de Albuquerque para los relatos de viajes. En este sentido, Todorov (1991) señala que, en la literatura de viajes, ambos polos permanecen siempre en tensión, en inestable equilibrio. Si se perdiera esta tensión, tendríamos una mera autobiografía subjetivista, en un extremo, o una etnografía, incluso una guía de viajes, en el otro extremo (pp. 104-105). Sin duda, podríamos añadir, la poesía, por el sesgo subjetivista que adquiere en la Modernidad, va a manifestar una tendencia hacia el polo “interior”: podemos imaginar un poema que usa el viaje como detonante para una emoción individual, pero no tanto una guía de viajes informativa que esté escrita en verso.

En todo caso, como recuerda Fernando Aínsa (2002), lo más habitual es que exista una continua interacción entre ambos extremos: “La imagen del espacio se filtra y se distorsiona a través de mecanismos que transforman toda percepción exterior en experiencia psíquica y hacen de todo *topos*, un espacio experimental” (p. 19). Es decir, en la literatura de viajes, no existiría ninguna descripción “objetiva” o “aséptica” del lugar visitado (ni siquiera en una narración que se pretende científica), sino que toda representación del espacio estará mediada por la perspectiva concreta de quien lo contempla y lo describe, de quien lo experimenta.

Cuando se reflexiona sobre la literatura de viajes, como en todos los estudios citados hasta ahora, se piensa siempre en narraciones en prosa: casi nunca se tienen en cuenta los textos poéticos. Como señala Keirstead (2019), “it is rare enough today to see poetry dwelling side-by-side with prose in a travelogue, or for many even to associate poetry at all with the form” (p. 442). La propia autora destaca, para la tradición anglófona, un buen número de obras en verso que resultan de gran interés para pensar en la literatura de viajes: de hecho, ella es, hasta donde sabemos, la única en hacerlo en todas las historias y compendios publicados en las últimas décadas (por ejemplo, los editados por la Universidad de Cambridge).

En la tradición hispana, encontramos un vacío similar. Uno de los pocos críticos que han pensado en la categoría de “poesía de viajes” es Mahop (2015), quien se basa para su propuesta en la poesía de José Emilio Pacheco. Mahop comienza señalando el prejuicio que suele impedir relacionar la poesía con la literatura de viajes: “que el componente factual, dominante en el llamado relato de viajes, escasea más bien en poesía, donde tiende a disolverse bajo la conocida subjetividad de la lírica” (p. 35). Si bien, como veremos también en nuestro estudio, Mahop reconoce que la poesía se caracteriza por la “escasez de anécdota”, esto “no aniquila el valor testimonial del poema de viajes. Lo gobierna, más bien, el principio de concisión que implica un criterio de selección de situaciones” (p. 47). Es decir, la poesía (al menos, la de Pacheco) muestra una diferencia cuantitativa con las narraciones de viajes, en cuanto a la extensión de las descripciones, pero no existe una frontera cualitativa, puesto que en la poesía también se percibe la “primacía de lo factual sobre lo ficcional, discurso enciclopédico, pacto autobiográfico, predominio de la descripción [...], tendencia a la afirmación de la subjetividad” (p. 47). Es decir, las principales características de la literatura de viajes.

En Colombia, como en los demás países latinoamericanos, existen varios estudios sobre la prosa de viajes. Destacaremos un estudio teórico y otro de análisis textual. El teórico está a cargo de González Otero (2016), quien enfatiza la perspectiva hegemónica de las últimas décadas: “desde este enfoque, se pretende establecer nuevas propuestas para interpretar las dinámicas del viaje y las voces que en él hablan, donde identidades y subjetividades se transforman de manera constante” (p. 72). Vemos aquí la influencia de los estudios poscoloniales, ya señalada por Campbell, y, en este sentido, un marcado énfasis por el estudio de las relaciones de poder y por el develamiento de creencias e ideologías implícitas en el momento de acercarnos al “otro”.

Por su parte, Fabio Martínez (2005) toma una perspectiva similar para realizar un completo recorrido por la literatura de viajes colombiana, desde las crónicas de Indias hasta la narrativa de finales del siglo xx. Se detiene, sobre todo, en la novela de viaje, puesto que “permite indagar sobre aspectos claves de la cultura colombiana como son: los procesos fundacionales, la riqueza del mestizaje, la identidad, la ambigüedad producto de una cultura binaria, y el tipo de sociedades que hemos creado” (p. 219). Aunque Martínez incluye a dos poetas en su nómina, no se detiene en sus versos, sino en circunstancias biográficas (Barba Jacob) y en la obra narrativa (Álvaro Mutis). En este

sentido, continúa el vacío crítico acerca de la poesía de viajes en Colombia, a pesar de su relevancia, como lo veremos en nuestro estudio.

En este artículo, hemos elegido tres poetas, nacidos a mediados del siglo xx, que han desarrollado de manera significativa en su obra poética la poesía de viajes: Eduardo García Aguilar (1953-), Juan Gustavo Cobo Borda (1948-2022) y Henry Luque Muñoz (1944-2005). En cada uno de los casos, seleccionaremos un capítulo de libro que se dedica, de manera coherente y exclusiva, a desarrollar una de las posibilidades latentes en la poesía de viajes. Es necesario reconocer que los tres poetas tienen otros poemas interesantes en este sentido, pero en el presente artículo nos centramos en mostrar algunas posibilidades de la poesía de viajes en Colombia, sin pretender estudiar el corpus completo de cada uno de estos poetas.

La selección de este corpus la realizamos en función del eje de lectura que proponemos. Como señala Julio Peñate (2004), las tipologías de la literatura de viajes suelen basarse en la naturaleza del viaje que protagoniza el libro (peregrinación, descubrimiento, aventura, viaje imaginario, etc.) o, de forma relacionada, en las características del viajero (intelectual, *flâneur*, turista, etc.), lo que llegaría a ser contraproducente, porque se “puede llevar a ocultar aspectos fundamentales del objeto que pretende descubrir” (p. 23). Adicionalmente, apunta González Otero (2016), las posibilidades de análisis suelen ser temáticas: “tópicos como el de la ciudad, el exotismo y los medios de transporte, entre otros” (p. 71). En cuanto al contenido, “se han estudiado aspectos como la transformación del viajero, las funciones del azar y los grandes acontecimientos en el desarrollo de la narración, las descripciones como fuente de información, etc.” (p. 71). Todas estas herramientas pueden ser útiles para el estudio de narraciones en prosa, pero resultan más limitadas para el estudio de la poesía de viajes, puesto que esta suele prescindir del contexto para situarse, directamente, en el corazón de algunas escenas del viaje.

Proponemos, por esto mismo, un eje de lectura más amplio, con categorías que, por su propia generalidad, permiten el flujo de las ideas. En un primer momento, distinguimos entre el viaje como tópico (la reflexión sobre el hecho de viajar y sus posibles analogías con la vida) y el viaje como experiencia concreta. En este segundo caso, nos interesa la tensión, apuntada por Todorov y Aínsa, entre la subjetividad del que observa y la (presunta) objetividad del espacio observado. Esta misma oscilación es la que señala Martínez (2005) cuando apunta que “para el viajero intelectual o viajero pensador, el viaje es una vía, un método, un camino, que conduce al conocimiento de sí mismo y de

otros mundos” (p. 126). Aunque ambas exploraciones están intrínsecamente relacionadas, veremos cómo los poemas se inclinan hacia distintos lados de la balanza en los casos de Cobo Borda y de Luque Muñoz.

El viaje como tópico literario: Eduardo García Aguilar

Eduardo García Aguilar (Manizales, 1953-) es un crítico, poeta y narrador que ha realizado la práctica totalidad de su obra literaria desde el extranjero. Lo que resulta más interesante para nosotros es que esa extranjería ha sido un detonante fundamental de su escritura. Para centrarnos solamente en la poesía, encontramos títulos de capítulos tan explícitos como “Cuaderno de Estocolmo”, “Instantáneas”, “Cuaderno del viajero”, “Viajes”, etc. No por casualidad, el autor que García Aguilar más ha estudiado es Álvaro Mutis, quizás el mayor exponente de la literatura de viajes en Colombia.

Los estudios sobre la obra de García Aguilar son escasos y se centran en su faceta narrativa, que incluye novelas (entre las más citadas figuran *Bulevar de los héroes*, *El viaje triunfal* y *Tequila coxis*), relatos (*Urbes luminosas*) y también libros de viajes en sentido estricto: *París exprés. Crónicas parisinas del siglo XXI* (2016). En cuanto a la poesía, no existen estudios de fondo sobre su obra: solamente encontramos entrevistas y breves comentarios elogiosos, que suelen enfatizar el carácter viajero de García Aguilar. Para citar un ejemplo, Fernando Denis (2017), en el prólogo a *La música del juicio final. Poesía completa (1974-2016)* afirma que “la escritura de García Aguilar está atravesada por la magia de ese incesante periplo, su ruptura con los muchos paisajes que le han servido de postal y memoria a una obra literaria que trae asombros desde los más diversos lugares del globo” (p. 15). Ciertamente, García Aguilar es uno de los más constantes escritores de poesía de viajes en Colombia.

Para nuestro análisis, hemos elegido el capítulo “Cuaderno del viajero”, que forma parte del libro *Llanto de la espada* (1992), incluido en el ya citado volumen de su poesía completa. En los trece poemas incluidos, encontramos el viaje como tema general, sin las delimitaciones de un itinerario o lugar concreto. Incluso cuando encontramos un topónimo, como en el título “Coyoacán Dreams”, el poema se aleja del referente y desarrolla reflexiones sobre el hecho de viajar. Estas reflexiones las podemos agrupar en tres momentos destacados por Nucera (2002): “la literatura de viajes se reconoce por algunos caracteres dominantes del texto: partir, viajar, volver son, en el nivel temático, las verdaderas constantes del género” (p. 247). A continuación, veremos cómo García

Aguilar desarrolla estas tres constantes, para lo que nos apoyaremos en las reflexiones ensayísticas de González-Rivera (2019).

El verbo “partir”, según Nucera (2002) contiene en su raíz el acto de la separación, del desprendimiento, y también del nacimiento, de lo que se “pare” (p. 247). Este carácter bivalente de la partida lo encontramos en el poema “Viajeros”, del que citaremos algunos versos que establecen este contraste:

El alto viejo curtido pescador de las galaxias [...]
 ha dicho otra vez adiós en algún sitio.
 La bestia herida que come polvo
 y se sacude para morir en posición correcta
 cruzará las extensas praderas [...]
 hacia el abismo que el viajero ha buscado
 mientras su sombra se alarga
 y recobra la esfericidad del planeta (García Aguilar, 2017, p. 81).

Como es habitual en la poesía de García Aguilar, este poema contiene imágenes complejas, incluso alegóricas, que en ocasiones dotan de una apariencia cósmica a los versos, lo que recuerda la obra de Álvaro Mutis. Con todo, el título guía la lectura de manera inequívoca. En este caso, encontramos una caracterización del viajero, que se despide de “algún sitio”, no importa cuál, y se dirige a la muerte, pero cuyo trayecto le deparará una suerte de renacimiento, cuando “recobra la esfericidad del planeta”, verso con el que se cierra el poema y se enfatiza la analogía entre el viajero y el Sol.

Si tenemos en cuenta otros poemas del conjunto, nos percataremos que este ciclo de muerte y renacimiento aparece de manera continua en el trayecto vital del sujeto poético, que se define como un viajero constante, forzado a una repetición sin final. En “Caminos”, el poema termina con esta declaración: “Mi destino es el viaje cada año repetido / la desazón suprema desde los aposentos / cubiertos de maleza y voces de otros muertos” (p. 85). La expresión “otros muertos” indica que el sujeto se considera a sí mismo como un muerto, lo que no le impide “caer gota a gota en la vida” para reiniciar su metafísica condena.

Señala González-Rivera (2019) que “si hay un rasgo común entre todos los viajeros, es la búsqueda. Los define una inquietud” (p. 37). Este carácter de búsqueda conecta al peregrino, al explorador, al militar, al periodista e incluso al turista ocioso. También es lo que define la naturaleza de la segunda constante citada por Nucera (2002): el viaje en sí mismo. Ahora bien, ¿qué tipo de búsqueda —y, por lo tanto, qué tipo de viaje— propone García Aguilar en sus poemas?

En el poema “Viajes” encontramos elementos que ya habían aparecido en los poemas anteriormente citados. El verso “Cada viaje es la muerte vestida de alegría” recuerda el carácter bivalente del partir. “Rodar, rodar / acumular recuerdos y valles fugitivos” nos lleva a la idea de repetición interminable. “Desterrado del mundo, del tiempo” (p. 87) sugiere la idea de condena y el desplazamiento hacia un espacio y un tiempo que ya no son reconocibles en los mapas y los calendarios. En definitiva, parece tratarse de un viaje que trasciende las circunstancias concretas.

Lo que vemos en estos versos nos hace pensar que el viaje no es, o no solamente, un tema de reflexión, sino que sirve como metáfora de algo más amplio. En efecto, hallamos aquí una actualización de dos tópicos largamente trabajados por la tradición literaria occidental. Se trata de la *peregrinatio vitae*, es decir, la vida como viaje, y en estrecha relación con este, el tópico del *homo viator*: el ser humano en constante movimiento. Entonces, si el viaje es analogía de la vida, García Aguilar (2017) concibe una vida condenada a vagar sin rumbo. Como la vida de un fantasma. De hecho, el último de los poemas de esta serie se titula “El fantasma” y acaba con una negación desoladora: “Nada bajo la sombra” (p. 93).

En este contexto, ¿será posible el regreso? Para la lectura de García Aguilar que estamos proponiendo, resulta muy sugerente que González-Rivera (2019) afirme: “No hay regreso” (p. 55); puesto que, cuando se vuelve a un lugar, es otro el lugar y otro quien regresa. Esta imposibilidad no afecta solamente a los viajeros por necesidad, como los exiliados, sino que también se puede entender como una condena vital. La ensayista recuerda el mito de Sísifo, obligado a empujar cada día una roca que, cerca de la cima, vuelve a rodar hacia abajo. Continúa González-Rivera citando los casos de varios escritores (Melville, Rilke, Saramago, Nooteboom, Magris) cuyos personajes (que, en ocasiones, se confunden con ellos mismos) son conscientes de esta misma condena.

En los poemas de García Aguilar (2017), se marca claramente lo imposible del retorno: “Quien llega no podrá volver al sitio de partida” (p. 83), escribe en el poema “Pena del extranjero”. Esta afirmación podría interpretarse, en un primer momento, según la idea de que el viajero, cuando regresa, ya no es el mismo, porque ha vivido una transformación decisiva en su periplo. Sin embargo, la visión de estos poemas se muestra más radical todavía. En el poema “Regreso”, por ejemplo, no se vuelve al lugar de origen, sino que “mi cuerpo sube y se aleja / en la sombra” (p. 88). Una sombra que podría, de nuevo, relacionarse con la muerte, como se explicita en el poema “Desterrados”:

“Todos, al unísono y en paz bajo el sol huyen / Hacia la tumba que un esqueleto pule en la penumbra” (p. 90). Lo confirma González-Rivera (2019): “no hay regreso total al hogar, y la redención del viajero solo es posible con la muerte simbólica” (p. 64).

En conclusión, los poemas de García Aguilar se alejan de la descripción de viajes concretos para reflexionar sobre la propia naturaleza del viaje. Es posible trazar dos lecturas paralelas. Por un lado, el viaje en sí mismo: el viajero nunca se detiene demasiado en un lugar determinado, porque su sino es la búsqueda incesante. Por otro lado, el viaje como tópico para desarrollar una analogía con la vida: estamos condenados a continuos ciclos de muerte y renacimiento, como en el Sísifo absurdo de Albert Camus.

Mirada y mito: la Grecia de Juan Gustavo Cobo Borda

Juan Gustavo Cobo Borda (1948-2022) tuvo una presencia tan importante en la vida intelectual de Colombia, especialmente como crítico de poesía, que su obra poética quedó relegada a un segundo plano. En este sentido, llama la atención el contraste con el reconocimiento que gozó la poesía del mexicano José Emilio Pacheco (ganador, entre otros, del Premio Cervantes en 2009), con quien muestra importantes afinidades. Estas afinidades (destacadas, entre otros, por Silvera) se pueden detectar desde el ya citado estudio de Mahop: al igual que Pacheco, Cobo Borda da cabida en sus poemas a lo factual y lo descriptivo, sin diluirlo completamente en la subjetividad lírica, desde un lenguaje preciso y aparentemente prosaico.

La poesía de Cobo Borda ha sido elogiada por figuras tan destacadas como Octavio Paz y Álvaro Mutis. Hasta donde sabemos, no existen estudios monográficos sobre sus poemarios, aunque sí han sido comentados y reseñados en varias ocasiones. En concreto, la publicación de la *Poesía reunida* (2012) fue ocasión de valoraciones de conjunto, entre las que destacamos la de Jorge Cadavid y la de Antonio Silvera. Cadavid (2015) destaca la ruptura con la tradición retórica decimonónica a través de “su aire conversacional, su manera llana, su tono a veces narrativo”, donde “cualquier anécdota, por nimia que parezca, tiene la virtud de reflejar un rostro, una historia, un paisaje, el cosmos” (p. 35). Por su parte, Silvera (2017) destaca tres ejes temáticos en la poesía de Cobo Borda (el amor, la poesía y la patria), todos ellos tratados desde una distancia desencantada. Además, subraya el uso de la tradición literaria para resignificarla desde una “deliberada elusión de lo convencionalmente poético” (p. 217). En los poemas que estudiaremos,

encontraremos un uso entrelazado de la anécdota narrativa que recalca Cadavid y de la resignificación de la tradición literaria que enfatiza Silvera.

El corpus de poemas que vamos a analizar conforma el capítulo primero del volumen *La musa inclemente*, publicado de manera independiente en el año 2001, y que para José Miguel Oviedo (2013) “no solo debe considerarse uno de sus mejores libros, sino uno de los más notables en el ámbito de nuestra lengua” (p. 62). Desde su título, este poemario sugiere un diálogo con la tradición poética. La palabra “musa” nos remite a la mitología grecolatina (y, con ella, a la importancia de la memoria), mientras que la “inclemencia” nos recuerda la “Belle Dame sans Merci” que cantaban los trovadores medievales. En efecto, el libro está recorrido por una concepción del amor petrarquista reinterpretado desde la distancia irónica característica del autor.

El capítulo que estudiamos, sin embargo, presenta una naturaleza distinta: no solamente por el protagonismo del viaje a Grecia (donde el autor ejerció como diplomático), sino, sobre todo, por el ocultamiento del sujeto poético y, con él, de la subjetividad dominante en las demás secciones del libro. Elegimos estos poemas, precisamente, para mostrar las posibilidades de una poesía de viajes que tiende hacia la descripción objetiva del lugar visitado, lo que en ningún caso excluye el sesgo, en este caso implícito, del viajero que mira.

La primera pieza se titula “En la casa de los Átridas”, aunque la escena no se sitúa en Micenas, sino en Atenas. El poema está dividido en cuatro estrofas: en las dos primeras, encontramos una descripción de la naturaleza en el momento del atardecer; la tercera estrofa marca el contraste que fundamenta el conjunto (“Demasiada historia / para una tierra seca”); en la cuarta, encontramos “viejos / jóvenes” sentados en los cafés y viendo pasar mujeres de nombres míticos: “Casandra, Clitemnestra, / Ifigenia, Electra” (Cobo Borda, 2012, p. 167). El lector comprende que se trata de una reflexión sobre la presencia, ya lejana, de los mitos en la realidad cotidiana.

Lo que interesa en este estudio es destacar cómo el poema parte de la mirada descriptiva, para luego imbricar lo factual y lo literario. El lugar visitado, Atenas, es reinterpretado por el conocimiento de la mitología local (que, en este caso concreto, puede considerarse, al mismo tiempo, universal). Sin este esfuerzo de resignificación, en el poema solo aparecería una “tierra seca” donde “las moscas / semejan ser más duras / que los mármoles por tierra” (p. 167). Incluso si, en estos versos, parece existir una primacía de la banalidad de las moscas frente a lo histórico, se necesita lo histórico para generar

el contraste. Y ese componente no aparece en cualquier mirada. He aquí donde aparece la subjetividad: en el sesgo, a través del bagaje cultural, con que se contempla la escena.

Algo similar sucede en “La blanca diosa”. En la localidad de Delfos, aparece una mujer radiante que, como sugiere el título, se asemeja a una diosa (la “diosa blanca”, además, era para Robert Graves una suerte de diosa madre con cuyo culto se relacionaba la “verdadera” poesía). Leemos también referencias a otros mitos, como en “el salado perfume de las Sirenas”, en los árboles que “producen / frutos de oro” o “en ese llamado perentorio / por el cual Helena sigue a París” (p. 172). A diferencia del poema anterior, aquí la mitología parece pervivir activamente en la realidad contemplada. También los versos adquieren tonalidades clásicas: en “un pecho que se refrena” (p. 173), por ejemplo, nos parece leer a Garcilaso de la Vega (especialmente, su soneto XXIII), el gran clásico de la lengua española.

Existen, sin embargo, algunas grietas que recuerdan las limitaciones de la realidad material observada. Por ejemplo, en el cuerpo de la mujer se destacan elementos discordantes con las imágenes celestes: “sombra en las axilas, / vientre que ha parido” (p. 172). Por su parte, “el blanco violín de mármol / de una diosa de Galaxidi” se ha extraído gracias a un “abrir tumbas / y hollar cementerios”. Y, sobre todo, el poema suscita el contraste a partir del anticlímax de los versos finales:

La pasión es buena
En pueblos somnolientos
Donde toda la energía
Se encauza
En aplastar insectos (p. 173).

Los mismos insectos del inicio de “En la casa de los Átridas” parecen constituir la única continuidad material entre la Grecia clásica y la Grecia de las ruinas.

Curiosamente, el poema que parece situarse inequívocamente en el solo lado del mito, titulado “Ulises vuelve a casa”, es el que más similitudes sostiene con los poemas de la subjetividad amorosa que aparecen en los siguientes capítulos del libro. Aquí no encontramos referentes al presente de Grecia, ningún elemento concreto que nos remita al lugar de enunciación. Leamos una estrofa situada en la mitad del poema:

El peso de quien también usado
obtiene la dicha
a la vez rabiosa y plácida.
¿Qué digo? Digo la confianza.
La complicidad
que llega
hasta el tembloroso límite de lo inexpresable (p. 170).

Si no fuera por el título, tomaríamos el texto como un poema de amor, de un amor ya maduro, lejano al enamoramiento juvenil, pero pleno de plácida complicidad. He aquí una paradoja: la mitología griega, que en poemas como “En la casa de los Átridas” había mostrado su distancia con el presente, se revela vigente a través de estos versos, que confunden la experiencia vital del sujeto con la de Ulises al final de la *Odisea*.

En este último poema, único en la serie de poemas “griegos” de Cobo Borda, ya no encontramos ningún detalle descriptivo que recuerde la presencia material del espacio visitado. De esta manera, el poema sobre Ulises conecta con la poesía de Henry Luque Muñoz, con quien continuaremos nuestro periplo.

El viaje como detonante de la subjetividad: Henry Luque Muñoz

Henry Luque Muñoz (1944-2005) ligó, de manera muy intensa, su experiencia de escritura a un país: Rusia, donde vivió trece años. Luque Muñoz publicó traducciones del ruso y ensayos dedicados a figuras literarias como Pushkin, Gogol, Dostoievski, Turguénev y Chejov, además de ofrecer una interpretación de la historia literaria rusa, desde sus orígenes hasta la época soviética, en *El erotismo del cielo* (1999). Su biblioteca fue donada al Instituto Caro y Cuervo: puede encontrarse una reflexión sobre esta colección en Bejarano (2022), quien esboza una imagen de Luque Muñoz como “viajero interior, de vida y poesía” (p. 120).

Como poeta, es autor de seis libros: *Sol cuello cortado* (1973), *Lo que puede la mirada* (1977), *Libro de los caminos* (1991), *Polen de lejanía* (1998), *Arqueología del silencio* (2002) y el póstumo *Escrito con la garra del balcón* (2006). En ellos, Yezzed (2015) reconoce dos etapas diferenciadas: los tres primeros libros estarían caracterizados por una poesía “de corte experimental e intuitivo”, mientras que en los tres últimos “despliega y consolida toda su imaginación en un lenguaje simbólico, de contenido irónico, crítico y erótico” (p. 21). La diferencia no es demasiado clara: de hecho, el libro cuarto (*Polen de lejanía*) es, principalmente, una antología de los libros anteriores, con algunas modificaciones y poemas añadidos.

A diferencia de los dos casos anteriores, a Luque Muñoz se le reconoce, sobre todo, como poeta, y encontramos algunos estudios dedicados a su obra, como el libro monográfico de Trujillo (2020), que dedica un capítulo a “El viaje: cruce de miradas”. Trujillo destaca que “el espacio no es un lugar concreto dentro de la trama poética, es imaginado como posibilidad” (p. 139), por lo que el viaje “es una interpretación por el

espacio [...] para, a partir del extravío propio de estar en tierras desconocidas, generar el reencuentro con lo que era innombrable” (p. 140). En definitiva, el lugar visitado no importa por sí mismo, sino como detonante para una búsqueda poética.

En cuanto a las reseñas críticas, hallamos valoraciones encontradas, e incluso opuestas. Nos centraremos en el recibimiento del *Libro de los caminos*, que Yezzed (2015) considera “un homenaje a la historia y la literatura griega y rusa atravesadas por el exotismo del viaje” (p. 21), por ser el que alberga la serie que estudiaremos en este capítulo: “Cuaderno ruso”. Nos interesan especialmente las observaciones de Ruano (1992), quien advierte sobre la posible confusión del título: “no es un texto de parajes, bosques y rutas nacionales [...]. En todo caso se trata más bien de un mapa interior, de recodos anímicos, y de un anecdotario de las pasiones [...] de un poeta” (p. 117). Un poco más adelante, Ruano apunta que el poeta “ha trazado una escritura desmitificante, que habla de las costumbres lejanas de otros hombres [...] que suelen ser el paso previo de una fantaseadora visión de la realidad” (p. 118). Estas dos citas nos advierten que la poesía de viajes de Luque Muñoz tiende decisivamente hacia el polo subjetivo.

Martha Canfield (1992), tras aplaudir el crecimiento del autor en lo que era su mejor libro hasta el momento, apenas nombra el tema del viaje, puesto que, para ella, lo principal del libro está en las problemáticas de fondo: “la paradoja del progreso, el problema del mal, el silencio y la iluminación interior y, sobre todo, el amor” (p. 116). Por su parte, Galán Casanova (1992) realiza una valoración negativa del libro: “la ambición rompe el saco, y lo que se le rompió a Henry fue su libro, con todo y caminos” (p. 118). Los problemas estarían relacionados con la exactitud de la expresión, la caída en el cliché y la visión del mundo maniquea. Del “Cuaderno ruso”, solo salva “unas cuantas excepciones que se pierden en medio del descalabro imperante” (p. 120). Esta valoración negativa, por cierto, coincide en gran medida con la que realizará Cobo Borda (2010) años después, donde le reprocha, sobre todo la intención programática (p. 374).

Del estado del arte se colige que en el “Cuaderno ruso” no encontraremos una mirada aparentemente objetiva sobre Rusia, ni siquiera en los poemas que más tarde, en *Polen de lejanía*, se reunieron con el título de “Postales rusas” (título que enfatiza lo visual). Por este motivo, conviene buscar lo que sí contienen estos poemas: una interpretación subjetivista, que tiende a la reflexión moral, en donde la literatura, la historia y los paisajes rusos (en este orden de frecuencia) funcionan como detonantes, como puntos de partida.

En cuanto a lo literario, encontramos dos poemas directamente protagonizados por escritores rusos: Pushkin y Dostoievski. Esta segunda pieza se sitúa en el momento en que el novelista camina hacia el cadalso (finalmente, la pena de muerte se conmutó por trabajos forzados en Siberia). No encontramos, sin embargo, ninguna pista que nos lleve a una reconstrucción de hechos o de lugares, sino exclamaciones de este tenor: “Aunque hondo me entierren, / resonará mi voz” (Luque Muñoz, 1991, p. 180). Este tipo de versos trasciende cualquier circunstancia concreta y, de hecho, el poema podría permanecer inalterado, aunque se cambiara el título y se hablara de otro preso político en cualquier país y tiempo.

En otros poemas, el pretexto literario se establece desde el epígrafe, que recoge una frase de un autor ruso, a menudo poco conocido. Tomemos como ejemplo “Paraísos”, que comienza con un verso del ucraniano Tarás Shevchenko: “No te cases con la rica...”. En su reseña, Galán Casanova (1992) lamenta que el lector corriente no conoce al poeta o el contexto del verso, por lo que “el desprestigio amenaza no solo a quien hace las citas: también compromete al autor” (p. 120). No es necesario, sin embargo, conocerlo, porque el poema desarrolla un tópico muy repetido también en nuestra lengua: *vanitas vanitatis*. Por ejemplo, en los versos últimos: “aléjate de los paraísos inventados / en el cielo y en la tierra” (Luque Muñoz, 1991, p. 174). Como vemos, el tópico se construye a través de un tono sentencioso que prescinde de toda circunstancia.

Exactamente lo mismo sucede en los poemas que nombran algún momento de la historia rusa. Es el caso de “Epigrama”, donde las referencias al “noble húsar” o a los “salones imperiales” quedan diluidas en el tópico de “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, al cual no aporta nada sustancial el epígrafe literario de Mijaíl Lérmontov. De manera análoga, los poemas que muestran rasgos relacionados con el paisaje ruso no terminan de descender a lo concreto del lugar sugerido. Así, en “Elegía”, donde “la blanca muerte / del invierno” funciona como una metáfora para experimentar “los sueños, / las adoradas nostalgias” (p. 177). Los referentes a Rusia, en este “Cuaderno ruso”, son simples detonantes de una reflexión abstracta.

En definitiva, Henry Luque Muñoz inclina el equilibrio inestable de la literatura de viajes hacia el extremo de la subjetividad. Esta inclinación coincide con la visión más habitual de la poesía que, a diferencia de la prosa, tiende a diluir los referentes concretos en las reinterpretaciones del poeta. No es, sin embargo, la única posibilidad para la poesía de viajes, como muestra el caso anteriormente estudiado, el de Cobo Borda, que parte de la observación particular del espacio visitado.

Conclusión

El estudio de la literatura de viajes no suele considerar la poesía como parte de su corpus, posiblemente por el prejuicio de que la poesía es incapaz de salir del plano intimista y subjetivo. De hecho, el propio término “poesía de viajes” prácticamente no aparece en la bibliografía sobre literatura latinoamericana. En este contexto, el presente artículo ha mostrado las posibilidades de esta categoría para el estudio de obras poéticas en las que el viaje tiene un papel destacado.

Para ello, hemos seleccionado series de poemas pertenecientes a tres poetas colombianos nacidos a mediados del siglo xx, cuya trashumancia los llevó a países como México, Grecia y Rusia. Se trata de tres poetas escasamente estudiados, por lo que nuestro trabajo también abre caminos en este sentido. Cada uno de los poetas muestra un tratamiento distinto del viaje, que va desde el tópico literario hasta la interacción de los sujetos con los lugares de paso.

Eduardo García Aguilar, aunque a veces nombra localizaciones específicas, opta por la reflexión abstracta sobre el propio hecho de viajar. El sujeto poético se muestra como un viajero incesante, hasta el punto de parecer condenado a un continuo ciclo de muerte y renacimiento, un ciclo que se renueva en cada partida. Al mismo tiempo, los poemas sugieren una lectura en clave existencial, a través de la renovación de los tópicos literarios de la *peregrinatio vitae* y del *homo viator*.

Los otros dos poetas, en cambio, se refieren a itinerarios concretos de viaje, y sus versos parecen partir de la contemplación de un espacio, con el que se relaciona la mirada del poeta. En el caso de Juan Gustavo Cobo Borda, el inestable equilibrio entre ambos polos, el objetivo y el subjetivo, se inclina hacia lo factual y descriptivo. Con todo, encontramos implícito el sesgo de quien contempla: en este caso, por su tendencia a relacionar el presente de Grecia con la historia y la mitología de la civilización clásica. El espacio, por lo tanto, se resignifica, pero permanecen sus rasgos materiales, desde las ruinas hasta las moscas.

Los viajes de Henry Luque Muñoz se relacionan estrechamente con Rusia, de la que ofrece una interpretación a lo largo de su obra. En este caso, la balanza se inclina hacia el polo subjetivo, hasta el punto de que la materialidad de los lugares se diluye en las reflexiones de quien los observa. Los autores rusos y sus citas literarias, los momentos de la historia nacional, los elementos del paisaje frío y nevado son detonantes de una reflexión moral que, de hecho, podría prescindir de las referencias a Rusia.

Esperamos que este periplo por la poesía de viajes pueda suscitar nuevas lecturas en un corpus más amplio. De esta manera, además de profundizar en la poética de autores concretos, podremos precisar mejor las posibilidades de lo que hemos llamado “poesía de viajes”, y sus relaciones con la literatura de viajes escrita en prosa. Se trata de un problema teórico que queda abierto para futuras investigaciones.

Referencias bibliográficas

- Aínsa, F. (2002). *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Albuquerque, L. (2011). El “relato de viajes”: hitos y formas en la evolución del género. *Revista de Literatura* LXXIII (145), pp. 15 - 34.
- Bejarano, A. (2022). Un paseo por la biblioteca personal de Henry Luque Muñoz en el Instituto Caro y Cuervo. *Thesaurus* 61, pp. 45-53.
- Cadavid, J. (2015). Edificar de nuevo la casa de la poesía. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 87, pp. 35-36.
- Campbell, M. B. (2002). Travel writing and its theory. In P. Hulme y T. Youngs (Eds.). *The Cambridge Companion to Travel Writing* (pp. 258-277). Cambridge: University Press.
- Canfield, M. L. (1992). Las ubres del firmamento. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 29 (30), pp. 116-117.
- Cobo Borda, J. G. (2010). *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Villegas.
- Cobo Borda, J. G. (2012). *Poesía reunida*. Barcelona: Tusquets.
- Denis, F. (2017). “Prólogo”. En E. García Aguilar. *La música del juicio final. Poesía completa* (pp. 15-16). Bogotá: UniEdiciones.
- Galán Casanova, J. (1992). Te pregunto, Henry, ¿qué has hecho con el vuelo de los años. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 29 (30), pp. 118-120.
- García Aguilar, E. (2017). *La música del juicio final. Poesía completa*. Bogotá: UniEdiciones.
- González Otero, A. (2016). Definiciones y aproximaciones teóricas al género de la literatura de viajes. *La Palabra* 29, pp. 65-78.
- González-Rivera, J. (2019). *La invención del viaje. La historia de los relatos que cuentan el mundo*. Madrid: Alianza.
- Keirstead, C. M. (2019). Travel and poetry. In N. Das y T. Youngs (Eds.). *The Cambridge History of Travel Writing* (pp. 442-455). Cambridge: University Press.
- Luque Muñoz, H. (1991). *Libro de los caminos*. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek.
- Mahop, R. A. (2015). Apuntes para una “poesía de viajes” en José Emilio Pacheco. *La colmena* 88, pp. 33-48.
- Martínez, F. (2005). *El viajero y la memoria. Un ensayo sobre la literatura de viaje en Colombia*. Cali: Universidad del Valle.

- Nucera, D. (2002). Los viajes y la literatura. En A. Gnisci (Ed.). *Introducción a la literatura comparada* (pp. 241-266). Barcelona: Crítica.
- Oviedo, J. M. (2013). La musa inclemente, de Juan Gustavo Cobo Borda. *Leer y releer* 71, pp. 61-64.
- Peñate, J. (2004). Camino del viaje hacia la literatura. En J. Peñate (Coord.). *Relato de viaje y literaturas hispánicas* (pp. 13-29). Madrid: Visor.
- Ruano, M. (1992). Peregrinaciones de un paisaje interior. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 29 (30), pp. 117-118.
- Silvera, A. (2017). Harto de palabras... y de política y de amor. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 92, pp. 217-218.
- Todorov, T. (1991). *Les morales de l'histoire*. París: Grasset.
- Trujillo, E. (2020). *Lenguaje y poesía: una lectura a la obra poética de Henry Luque Muñoz*. Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Villar Dégano, J. P. (1995). Paraliteratura y libros de viajes. *Compás de letras* 7, pp. 15-32.
- Yezzed, F. (2015). Postales sobre un arqueólogo del silencio. En H. Luque Muñoz. *La risa del aborcado. Antología poética* (pp. 15-23). Bogotá: Universidad Javeriana.

ZOOLITERATURA: ACERCAMIENTOS TEÓRICOS Y CRÍTICOS*

ZOOLITERATURE: THEORETICAL AND CRITICAL APPROACHES

Gleiber Sepúlveda¹

Resumen: Este artículo propone una reflexión entre los animales, la literatura y el poshumanismo, con el objetivo de enriquecer el debate teórico y crítico sobre la representación animal a partir del abordaje de un panorama de la zooliteratura colombiana. De esta manera, se introduce un marco conceptual basado en tres categorías: “lo alegórico, lo fantástico, el ser animal”, con el fin de que esta clasificación abra nuevos caminos para que los estudios literarios se amplíen y se adapten a las cambiantes percepciones del objeto estético literario en los discursos contemporáneos.

Palabras clave: animalidad, poshumanismo, zooliteratura, crítica.

Abstract: This article proposes a reflection on the intersection between animals, literature, and poshumanism, with the aim of enriching the theoretical and critical debate on animal representation through the exploration of Colombian zooliterature. In this way, a conceptual framework based on three categories is introduced: “the allegorical, the fantastic, the animal being,” so that this classification opens new paths for literary studies to expand and adapt to the changing perceptions of the literary aesthetic object in contemporary discourses.

Keywords: animality, poshumanism, zooliterature, critical.

* Artículo derivado del trabajo del grupo de investigación Estudios Regionales sobre Literatura y Cultura de la Universidad Tecnológica de Pereira.

Cómo citar este artículo: Sepúlveda, G. (2024). Zooliteratura: acercamientos teóricos y críticos. *Estudios de Literatura Colombiana* 54, pp. 77-96.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354642>

¹  morrison30@utp.edu.co
Universidad Tecnológica de Pereira,
Colombia

Editores: Paula Andrea Marín Colorado,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.08.2023

Aprobado: 05.12.2023

Publicado: 31.01.2024

Copyright: ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*.
Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los
términos de la [Licencia Creative Commons Atribución –
No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



La frontera entre humanidad y animalidad tiene también como resultado la animalización degradante de ciertos individuos o grupos humanos (Segarra, 2022, p. 29).

Introducción

Nuevas epistemologías aparecen en el devenir contemporáneo para poner en crisis ciertos dogmas que rigen nuestra manera de ver el mundo. Una de esas nuevas epistemes tiene que ver con la resignificación y reivindicación de lo animal en el estatus antropocéntrico. Aunque el ser humano forma parte del reino animal, las cualidades que nos distinguen de otros seres del reino no justifican una posición de supremacía sobre ellos. Por eso, lo animal o lo no humano vivo aparece en escena para, en correspondencia con las ideas del filósofo francés Jaques Rancière, ocupar un espacio en la nueva repartición de lo sensible; en otras palabras, concebir que otros cuerpos territorializan ahora la esfera social.

En este proceso de reevaluar la jerarquía entre las especies, convergen poshumanismo y zooliteratura. El poshumanismo al descentrar lo humano y la zooliteratura al presentar a lo animal a través de una estética particular contribuyen a modificar la percepción de eso “otro”. Esta convergencia señala un cambio en la dimensión cultural y filosófica al posicionar a lo no humano, que tradicionalmente ocupaba un lugar secundario o quizá invisible, en una nueva posición dentro de nuestra construcción social y ética.

En este orden de ideas, la reflexión de Cragnolini (2014) aporta una visión valiosa que se constituye en una premisa a la hora de entender lo que sucede en torno a las nuevas lecturas del humanismo; esto es, proponer la creación de humanidades o poshumanidades nuevas y cimentadas en el respeto por todas las formas de vida y en la dedicación a minimizar el sufrimiento de los otros, ya sean humanos o animales.

[...] el animal debería ser pensado como “extraño”, y más extraño que cualquier otro extraño humano, para evitar de este modo la asimilación rápida de su modo de ser al ámbito de lo disponible para el existente humano [...] permitiéndonos pensar y generar unas nuevas “humanidades”, o “posthumanidades” que partan del respeto a todo lo viviente y de la necesidad de evitar el sufrimiento al otro (Cragnolini, 2014, p.16).

Ante esta nueva mirada que impulsa la resignificación de aquello que nos hace humanos, la representación de lo animal trasciende la mera pulsión, la alegoría o el entretenimiento. Más allá de esto, el animal es un cuerpo que enuncia signos, muchos de ellos afectivos, los cuales los humanos decodificamos para darle valor a nuestra existencia. En este contexto, la literatura, desde Esopo hasta Kafka y más acá, nos ha ofrecido una zoografía frecuentemente ignorada en el análisis literario. Por ello, se vuelve imprescin-

dible examinar más a fondo la relación entre la literatura y lo animal para comprender mejor las interacciones entre ambos. Dicho análisis es crucial porque no es evidente si el arte ha vindicado realmente a lo animal o si ha contribuido a perpetuar la hegemonía de lo humano en un mundo que compartimos con otras formas de vida.

Es claro que el tratamiento de la animalidad no es una novedad. A lo largo de la historia, campos del conocimiento como la filosofía, la psicología, la biología, el arte y la religión han investigado el tema animal, cada uno con su propio marco de reflexión; interés que ahora se extiende a la ética y las ciencias jurídicas, lo que muestra una atención ampliada hacia los asuntos animales. No obstante, el análisis de la animalidad desde una óptica epistemológica, particularmente en una sociedad enfocada en el ser humano, es un fenómeno más reciente. Una muestra de esto es el debate que cursa en el Congreso de la República de Colombia sobre la prohibición de prácticas como las corridas de toros y las peleas de gallos.

Estas discusiones marcan una transición en cómo se perciben los animales, pasando de una visión de entidades pasivas a ser reconocidos como sujetos de derecho, lo que representa un avance en la forma en que la sociedad y la cultura comprenden y valoran a los animales, redefiniendo su posición y estatus en un mundo compartido con otras especies. Por ello, Giorgi (2014) insta a replantear la integración y representación de la vida animal en la cultura, enfocándonos en la percepción, valoración y trato a los animales en las prácticas culturales y sociales (p. 17). Esta propuesta exige una revisión de la estructura social y política, enfatizando la importancia de las interacciones, los conflictos y los aspectos a menudo desatendidos (la exclusión y violencia contra el animal, por ejemplo).

En este largo camino de lo animal, señala Suárez (2021), que ya Pitágoras en el 570 a. C. ponía en disputa conceptos y reflexiones para alentar su postura dietaria, que en el siglo XIX se conociera como vegetarianismo (p. 14). Incluso, al ir más atrás en el tiempo, se puede rastrear que en doctrinas como la jainista (siglo VI a. C.) hay una defensa por lo animal, lo cual revela el hecho notorio de que no es posible sustraer lo animal del imaginario del hombre; así, en palabras de Mariano García (2019) mencionadas en *Zoografía, literatura animal* se refuerzan estas ideas:

Toda época hubo gente sensible a los asuntos animales, un tipo de sensibilidad más rara antes y no tan extravagante hoy. La paradoja de Plutarco por ello sigue resultando atractiva: el animal nos entrena en la desanimalización, en ser menos bestias, al hacernos ejercitar la piedad... En su estado normal, el hombre es la pesadilla del animal, como dijo Schopenhauer, o en su enfermedad mortal, en palabras de Kojève (pp. 11-12).

Este panorama nos conduce a examinar el campo de los estudios culturales, el cual, desde la década de los noventa, ha abarcado una extensa variedad de investigaciones. A pesar de enfrentar ciertas resistencias en ámbitos académicos debido a su enfoque interdisciplinario, estos estudios han logrado analizar y debatir una diversidad de discursos en fenómenos sociales y culturales, lo que paralelamente ha permitido que el discurso animalista se fortalezca; línea de pensamiento que a su vez tiene sus orígenes en la década de los setenta con *Liberación animal* (2018) de Peter Singer, obra que ha trascendido el ámbito académico para influir en la comprensión actual de la ética animal, el veganismo y la protección de los derechos de los animales.

Cabe señalar que, a pesar de las críticas actuales hacia Singer, su trabajo fomenta una reconsideración sobre cómo vemos a los animales y su lugar en el mundo. Al atacar la superposición de la especie humana (Singer, 2018, p. 45), Singer rechaza la idea de establecer diferencias morales entre humanos y animales no humanos, lo que pone en crisis las bases del antropocentrismo. Así, esta perspectiva se corresponde con las direcciones tomadas por la zooliteratura y el poshumanismo, que buscan revisar y alterar la comprensión de la relación entre humanos y sus alcances, los animales no humanos, la naturaleza, entre otras cuestiones.

En este sentido, la ahora creciente visibilidad de lo animal es un reflejo de su resignificación en campos como la ética que impulsa una defensa integral de su naturaleza animal, lo cual origina tendencias que han dado lugar a una diversidad de contranarrativas como la antrozoología, el postantropocentrismo, los estudios animales y la ética animal, por citar algunas; tales enfoques han enriquecido la reflexión sobre lo animal en los sistemas culturales durante las últimas cuatro décadas, añadiendo complejidad a la comprensión de la relación con los animales.

A esta discusión se suma la contribución del arte y, en particular, la literatura. Esta última plantea (y es uno de los objetivos de esta investigación) el análisis de la configuración de lo animal más allá de las jerarquías que impone el paradigma antropocéntrico. Visto así, es oportuno señalar que la metodología utilizada en este artículo se centra en la explicación de tres categorías conceptuales a través de la presentación de ejemplos donde la temática animal es significativa, prestando especial atención a ciertas obras de la literatura colombiana,¹ lo cual demuestra que existe un corpus literario que podría

¹ En la rica tradición narrativa colombiana, el animal siempre ha estado presente, ya sea como eso “otro vivo” subsidiario dentro de la narración, o en el rol de protagonista. De esta forma, la huella animal se puede advertir,

trazar una cartografía zooliteraria, o por lo menos advertir que en esta tercera década del siglo hay un auge de obras publicadas por escritores y escritoras colombianas donde lo animal tiene unas representaciones más directas y profundas conforme a sus atributos.

Para que lo anterior se materialice, es imperativo que la literatura promueva debates conceptuales anclados en los principios de la teoría y la crítica literaria. En otras palabras, es necesario desarrollar una teoría literaria que se asiente en los desafíos que plantea la animalidad, para lograr así una crítica más precisa y arraigada en un análisis conceptual que se acerque sin prejuicio al fenómeno, en este caso, la naturaleza animal. En este contexto, es importante reconocer que los estudios críticos literarios enfocados en lo animal y su estructura conceptual están comenzando a establecerse, y por ende, enfrentan aún la reluctancia de algunos académicos a admitir la complejidad y las múltiples dimensiones que lo animal y la literatura encierran.

Otra perspectiva que ayuda a comprender el contexto de esta discusión lo aporta la filosofía, la cual no solo ha influido en nuestro desarrollo como seres humanos, sino que también ha enriquecido el entendimiento de la relación con los animales. Dicho ángulo de análisis se ve claramente en el tratamiento de ellos como sujetos de derecho, un enfoque que va más allá de las meras consideraciones jurídicas y que se adentra en la esfera de la sintiencia animal. Al respecto, el trabajo de Jacques Derrida, especialmente el que se evidencia en *El animal que luego estoy siguiendo*, es un claro ejemplo de este enfoque, puesto que Derrida aborda el estatus ontológico, epistemológico y ético de los animales, a la vez muestra la interconexión entre humanos y animales. Su famoso encuentro con un gato revela la complejidad de esta relación al desafiar jerarquías y la dominancia humana (Derrida, 2006, p. 21); aquí el filósofo demuestra que el nexo entre humanos y animales va más allá de las diferencias evolutivas o lingüísticas, sugiriendo un lazo primigenio y compartido. Esta perspectiva filosófica, que resalta la igualdad

entre otras obras, en Las fábulas de Rafael Pombo, *El moro* de José Manuel Marroquín (1897), *Los amigos del hombre* (1979) de Celso Román, *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) de Gabriel García Márquez, *Opio en las nubes* (1992) de Rafael Chaparro Madiedo, *Luna latina en Manhattan* de Jaime Manrique, *La perra* (2017) de Pilar Quintana o en tiempos recientes, Jaime Manrique con *Si me ves por el camino* (2021), *La mirada de Humilda* (2022) de Alonso Sánchez Baute, *Animales de familia* (2023) de David Guzmán, *Solo un poco aquí* (2023) de María Ospina Pizano. En este panorama no se puede pasar por alto la animalidad tratada en la oralitura indígena, en los relatos afrocolombianos, en la abundante literatura infantil y por supuesto, no se puede omitir el legado de Mario Escobar Velásquez, quien hace tres décadas ya abordaba el fenómeno animal en tres de sus novelas reunidas en *Historia de animales* (1994), lo que lo sitúa como el pionero de la zooliteratura colombiana, incluso, por encima de *Los amigos del hombre* ya que, si bien aporta a esta discusión, también es cierto que está dirigida a un público específico y que se enmarca en el terreno de lo fantástico.

inherente entre todas las formas de vida, es clave para el análisis crítico a partir de la zooliteratura y el poshumanismo.

La presencia de la otredad en el debate sobre lo animal abre la posibilidad de crear categorías de análisis que cuestionan las concepciones tradicionales sobre la animalidad y el escepticismo que esto engloba. Pensadores como Felice Cimatti, Mónica Crag-nolini, Giorgio Agamben, Anne Sauvagnargues y, por supuesto, Jacques Derrida han desarrollado un marco conceptual filosófico que acerca lo animal a la reflexión humana. Estos autores proponen ir más allá de las categorías binarias como razón, lenguaje y alma, que históricamente han creado divisiones, y en su lugar considerar lo animal en un plano de igualdad, reconociéndolo como un otro significativo. Así, a partir de estas abstracciones, se generan marcos de análisis e interpretación que incluyen lo animal no humano y otros seres vivos, como lo vegetal, en el espectro de consideración humano.

Ahora bien, los estudios críticos sobre lo animal constituyen un área de acción que, si bien tiene objetivos investigativos claros, también se reconoce su carácter interdisciplinario. En este campo, la literatura ocupa un lugar importante, ya que sus narrativas han trazado rutas que han incentivado a los lectores a apreciar de manera distinta lo animal. Por ende, este nuevo panorama de resignificación conlleva la emergencia de otros métodos para cuestionar lo que la literatura ha representado en torno a lo animal, impulsando la creación de conceptos teóricos que permitan a la crítica literaria abordar estas recientes discusiones.

Visto de ese modo, la literatura no escapa a la idea dominante del antropocentrismo, en tanto se sitúa en una paradoja: por un lado, es indiscutible que en la producción literaria se han creado zoografías o zoopoéticas donde la representación animal (utilitarismo estético) es clave para dar cuenta de un proceso creativo o dar trascendencia a las ideas que proponen los autores en relación con la fuerza, la libertad, el instinto, entre otras. Por otro lado, también es cierto que la literatura ha ayudado a cuestionar la lógica binaria hombre-animal que va más allá de lo ontológico para situarse en el ámbito político y ético, y se especifica en lo que hoy se conoce como el giro animal o estudios críticos animales.

En atención a lo discutido anteriormente, proponemos un abordaje basado en tres categorías que han sido plasmadas en la literatura, tanto en cuentos como en novelas, a lo largo de la historia. Esta propuesta incluye la revisión de algunos postulados de la autora Julieta Yenín, así como la introducción de nuevos conceptos. El objetivo es

doble: comprender cómo el arte a través de la literatura concibe y representa lo animal, y también sumar un aparatage crítico que impulse otras hermenéuticas en la que la literatura aborde la pulsión entre hombre y animal.

Categoría 1: Lo Alegórico

Existen cuantiosos testimonios literarios en los que se puede observar que la pulsión animal es alegorizada para proyectar la fuerza instintiva del hombre. Un ejemplo de esto se da en varios cuentos de la autora Clarice Lispector (2021), entre ellos *El búfalo*. En este relato se presenta la historia de una mujer que va al zoológico con el fin de hallar un animal que le permitiese exteriorizar sus emociones. La mujer observa el león, pero no se siente conectada con su fuerza instintiva, luego contempla al mono y tampoco halla correspondencia con su naturaleza animalesca, hasta que por fin llega al búfalo, con el cual, a través de la mirada, logra una compenetración para descargar su emocionalidad (p. 185). Este hecho hace posible comprender que la fuerza natural del búfalo y su mirada fierrezca sea la expresión más próxima al sentimiento de esa mujer gobernada por el odio, y en tanto conjeturar que este animal es una alegoría del sentimiento de enojo y frustración de la mujer; en otras palabras, la fuerza innata del búfalo amplifica las emociones que ella experimenta.

Siguiendo con Lispector (2001), *La pasión según GH* refuerza las consideraciones en torno a esta categoría toda vez que la protagonista, llamada GH, y una cucaracha se encuentran en un duelo de miradas (p. 76), episodio que recuerda el célebre encuentro del filósofo Derrida con su gato. GH decide entonces comerse el insecto y esto se convierte en un acto que simboliza la asimilación y comprensión de la vida en todas sus formas, incluso aquellas que pueden ser consideradas repugnantes. Por otro lado, aunque la cucaracha se une al mundo humano, no pierde su estatus animal; es decir, Lispector no le otorga características fantásticas como el lenguaje o una corporeidad más allá de su forma ovalada y plana.

En otro plano, se puede decir que GH manifiesta una aversión natural hacia las cucarachas; una actitud comprensible dada la repulsión general hacia lo amorfo o diferente. Esta perspectiva, sin embargo, contrasta al saberse que, de las más de 4500 especies de cucarachas, algunas, como la Catarina, son admiradas por su belleza, lo que nos lleva a reflexionar si la aversión hacia ciertas cucarachas podría estar más vinculada a aspectos estéticos específicos, como colores oscuros o formas asimétricas, que a la naturaleza del

insecto en sí. Esta evidente forma de especismo encuentra eco en lo que Gisella Heffes (2013) define como “darwinismo socioecológico involuntario” porque se establece una jerarquía de especies “superiores” que son protegidas y mantenidas no por sus méritos ecológicos o biológicos intrínsecos, sino por su valor estético para los humanos (p. 283).

Estos prejuicios dominados por la estética que dicta el criterio humano también se hacen visibles en *El coronel no tiene quien le escriba*: “No sé qué le han visto a ese gallo tan feo. A mí me parece un fenómeno: tiene la cabeza muy chiquita para las patas” (García Márquez, 1995, p. 24). Esto que dice la esposa del coronel da cuenta de que ciertos atributos pueden ser vistos bajo una mirada negativa cuando no cumplen con determinadas perspectivas estéticas. Adicionalmente, esta obra nos introduce en una dimensión simbólica y alegórica: el gallo no es solo un animal, sino también un símbolo de conexión emocional con el hijo fallecido del coronel. En ese ser, el coronel concentra todas sus expectativas, otorgándole una carga de significado que trasciende su existencia física.

Cabe señalar que este sentido alegórico se puede combinar con la categoría de lo fantástico que se abordará en el próximo apartado. Respecto a esto, en *La rebelión en la granja* de George Orwell se evidencian elementos para comprender tal mixtura, ya que esta novela es claramente una alegoría política; pero a la vez tiene asiento en lo fantástico debido a que los animales que habitan la granja hablan y disciernen sobre su sentir en cuanto a cuerpos explotados por el hombre. Más allá de esto y en estricta caracterización de esta categoría,² los animales no humanos conservan su naturaleza, ya que no narran ni realizan actos extraordinarios. A los escritores no les interesa atribuirles características humanas porque en lugar de eso prefieren enfocar en su instinto para realzar pasiones, emociones o sentimientos humanos; verbigracia, en *Colmillo Blanco*, de Jack London, se narra la vida del lobo-perro desde la perspectiva de los humanos y sin antropomorfizarlo, lo cual ilustra en términos simbólicos la tensión entre civilización y barbarie a través de la domesticación del animal.

Estas consideraciones sobre la metáfora y lo animal las expuso John Berger (2001) en su obra *Mirar*, donde plantea que la primera metáfora de la literatura se halla en la *Iliada* y habla de la capacidad simbólica del hombre, hasta el punto de proponer que los animales fueron nuestros primeros símbolos (pp. 14-15). Tal aseveración pone en pugna la muy demostrada óptica depredadora del hombre hacia lo animal, de manera

² Un tigre sigue siendo un tigre, y lo que captura la atención del escritor es la utilización de su esencia cazadora para perfilar un personaje humano hambriento.

que al considerar las prácticas y las creencias culturales que integran elementos animales para interpretar nuestra experiencia del mundo, se revela una relación más íntima y menos dicotómica con la animalidad. Por ello, al revisitar la *Iliada*, Berger descubre metáforas enriquecidas por la presencia animal, entre ellas, la del canto XVII: “Como la vaca primeriza da vueltas alrededor de su becerrito, mugiendo tiernamente, / como no acostumbrada a parir, de la misma manera bullía el rubio Menelao cerca de Patroclo” (Homero, 2014, p. 347).

Visto así, es innegable que la literatura ha favorecido una interpretación alegórica del animal. Esta tendencia se ve alimentada por factores variados, tales como la proyección del “yo” humano,³ la presencia constante del animal en mitologías religiosas y el entendimiento de que, al ser también animales, representamos quizá una versión más ampliada de esa alegoría.

Categoría 2: Lo Fantástico

Sabemos que lo fantástico mueve los cimientos de la realidad en el lector y lo aboca a aceptar el estatuto de la ficcionalidad, por lo que, si una fiera habla, es completamente aceptada. En esta categoría podríamos situar a Esopo y sus célebres fábulas que, al igual que en el punto anterior, pretenden simbolizar y trascender rasgos propios del animal humano. De ahí que, gran parte de la literatura infantil, la literatura fantástica, los mitos, entre otros, hagan parte de “lo fantástico”.

En este orden de ideas, una vez más se comprende que el animal no humano está al servicio del hombre y que no se tiene en cuenta la naturaleza de estos seres vivos. En el mundo fantástico, el animal deja de “ser”⁴ para convertirse en un “no ser” porque está dotado de racionamiento, de palabra. Esta perspectiva está respaldada por una larga tradición en el género fantástico que sitúa al animal en un papel ajeno a su naturaleza. En tal sentido, Lozada (2017) señala sobre lo animales que:

³ Entre otra de las tantas demostraciones que hay sobre esta categoría, recuérdese a los escritores modernistas latinoamericanos quienes se apropiaron del cisne como símbolo, evocando su elegancia y plasticidad para reflejar la esencia de su poética.

⁴ Vale mencionar también que la animalidad expresada en la literatura con acento fantástico contribuye a la comprensión de ciertos fenómenos culturales, como es el caso del mítico ave fénix, ser que renace de las cenizas y que a su vez trata de explicar la inescrutable muerte; igual sucede con Ganesha, el dios con cuerpo de elefante y de hombre que el hinduismo erige desde una dimensión religiosa.

En una parte de la producción literaria no fueron más una figuración antropomórfica que dentro del discurso narrativo comprendía una enseñanza moral, aún si este atenuó sus formas moralizantes agregando elementos descriptivos y narrativos e incorporando el sentido del humor (p. 19).

Por eso, para Yelin (2015) es claro que debe haber una ruptura con esta predominancia. Para esto propone el fin de la metáfora animal apoyada en *La metamorfosis*. Ella observa que en esta novela se da una puesta en crisis de los campos de representación tradicionalmente dominados por el paradigma antropocéntrico, ya que con Kafka se difuminan las fronteras que separan al hombre del animal-insecto; es decir, ambos son unidad y derrocan el imperio del tiempo que antes los gobernaba por separado: “Es el fin del imperio de la metáfora animal: ya no hay perro ni hombre [en “Investigaciones de un perro”], sino una voz que, atrapada en el proceso de transformación, da cuenta de esa pérdida” (p. 71).

No obstante, contrario a estas ideas de Yelin, es evidente que la literatura aún configura al animal desde un ángulo metafórico, lo que conlleva una paradoja: mientras que al atribuir rasgos humanos a los animales dentro del campo de lo fantástico se les distancia de su naturaleza, en la literatura infantil la fusión de lo fantástico con lo animal a menudo busca, a través de la antropomorfización, promover su reconocimiento y protección.

Desde estas reflexiones, es evidente que, en la esfera de la fantasía, el animal tiene un rol clave en la estructura del relato. Al analizar personajes como el Conejo Blanco y el Gato de Cheshire en *Alicia en el país de las Maravillas*, se aprecia que, en ese universo maravilloso concebido por Carroll, estos no son meros elementos que reflejan su visión artística, porque más allá de eso, por medio de su antropomorfismo, gato y conejo exploran dilemas metafísicos, como es el caso de la obsesión del tiempo en el Conejo Blanco, lo que refuerza la idea de que, en términos narrativos, un animal puede encarnar la carga existencial del humano y situarse en un mismo plano.

En esta misma óptica, al revisar las fábulas de La Fontaine y Esopo se colige la personificación de animales como una forma que tiende al eufemismo a la hora de abordar ciertos temas. Así, la lentitud natural de la tortuga se transforma en una metáfora sutil al referirse a alguien de ritmo pausado. Seres como el lobo, la zorra y las serpientes que habitan las fábulas encarnan aspectos negativos del comportamiento humano, lo cual construye una visión eufemística dado que se asocian culturalmente con la maldad.

En virtud de estos ejes problemáticos, el propósito de esta tipificación (alegórico, fantástico y el ser animal) no es trazar fronteras entre una y otra, sino demarcar caminos para que lo animal se perciba conforme a lo que exige su intrincada concepción.

Figura 1. Conjunciones entre categorías



Observamos en la Figura 1 que lo alegórico se puede superponer en la esfera de lo fantástico y viceversa. Para reforzar esto, pongamos el ejemplo de *El moro* de José Manuel Marroquín, una novela colombiana de finales del siglo XIX que tiene elementos fantásticos porque trata sobre un caballo que cuenta la triste historia de su vida animal sometida a maltratos, y a la vez se constituye en una alegoría de la explotación a las “cosas” con el advenimiento de la modernidad. Otra muestra de esto que se propone la aporta *La mirada de Humilda* del autor colombiano Alonso Sánchez Baute. Aquí hay un narrador que observa a una perra llamada Humilda y cuenta lo que la hace “ser”, es decir, aquello que la hace animal. Por ende, presenta un matiz alegórico en el que se advierte un proceso de domesticación donde impera el afecto entre ambos. No obstante, Humilda, aparte de ser personaje, también es narradora de la historia, asunto que a todas luces es un hecho fantástico.

Como se verá más adelante, la tipificación “ser animal” puede implicarse en la “alegórica”. Por ahora digamos que hay novelas y cuentos que estructuran personajes animales sin que esto comprometa concederles rasgos propios del *homo sapiens* o por fuera de las posibilidades del animal no humano.

Categoría 3. El Ser Animal

Dentro de las concepciones descritas, esta categoría podría ser percibida como un purismo, ya que centra su atención en el animal simplemente “siendo” sin recurrir a artificios narrativos. Si una alegoría o metáfora se desprende de la trama, es porque no se persigue de manera intencional que el animal comunique o simbolice algo específico, sino que aspira a retratar su naturaleza.

De modo que esta tipificación no alegoriza ni tampoco extralimita la condición natural del animal al otorgarle cualidades humanas. Aquí se habla del “ser” del animal; se reflexiona sobre su propio estatus y no hay limitaciones después de compararlo con el animal humano. *Si me ven por el camino* (2021) del colombiano Jaime Manrique ilustra muy bien este planteamiento, porque aquí se muestra a un gallo que es gallo sin acudir a apuestas narrativas y sin la intención de depositar en él cargas simbólicas para potenciar la hermenéusis de la novela. Así, lo único humano es su nombre, el cual se relaciona de manera directa con el mítico boxeador afroamericano Jack Johnson, pero al mismo tiempo el gallo es el personaje principal de la novela. Ahora bien, ¿cómo el “ser” de ese animal, y por ser nos referimos a cantar, comer, picotear y defecar, se convierte en el núcleo de la obra? Al respecto, se puede decir que la novela está hecha de manera consciente por Jaime Manrique en el sentido de reconocimiento de la animalidad, lo que implica narrarlo sin intromisiones y artilugios literarios, hasta el punto de que el gallo desprovisto de logos y palabra, ocupa un espacio en la vida de los otros personajes: “El gallo observó a Gaspar con hostilidad [...] y se lanzó hacia el muchacho. Las plumas de su cuello se erizaron como agujas, como si el gallo hubiera visto a una víbora letal” (Manrique, 2021, p.27).

El “como” que en la descripción actúa en función de un símil o sirve para establecer comparación, hace parte de lo que el autor pretende decir y, en tanto, es una proyección de la naturaleza del gallo; sin embargo, marca la frontera para reconocer su cresta, su pico, sus plumas, y en ningún caso les confiere peculiaridades propias del ámbito fantástico. En otras palabras, el narrador no interfiere en la inherencia del ave y por eso la forma de contar tiene que ver con el hecho de situar en un primer plano lo que el gallo es, para luego generar una interpretación sobre lo que este hace.

Con *El viejo y el mar* se refrenda esta postura porque en la cruel lucha entre el enorme pez marlín y Santiago se revela la resistencia del primero para no caer en manos del depredador humano, sin que tal situación conlleve a que el autor, el

estadounidense Ernest Hemingway, hiperbolice alguna acción de sobrevivencia por parte del marlín. De hecho, que el pez finalmente sea devorado por los tiburones (Hemingway, 1995, p. 134) y no por el *homo sapiens* refuerza una filiación de este relato a la categoría del “ser animal”. Ahora bien, debe apuntarse también que durante la épica batalla entre hombre y pez se construye la lectura que ha dominado la interpretación de esa novela en cuanto a alegoría de la lucha contra la adversidad, la no claudicación, entre otras.

Según se expresó antes, para que el “ser animal” se revele en la literatura basta con dejarlo existir. A fin de comprender esto quizás baste con leer el memorable pasaje de la novela *De la casa de los muertos* de Dostoievski en el que un águila llega con el ala rota a una prisión y su instinto le lleva a esconderse en un rincón. Allí un perro la ataca mientras que en los presos escasamente asoma la compasión por el águila herida. Pero cierto día, los reos decidieron sacarla de aquel lugar porque iba a morir de inanición, siendo ese el momento donde el animal toma fuerza y vuela. Al ver esto, uno de los reclusos dice: “¡No mira hacia atrás! ¡Ni una vez siquiera! Entonces, otro preso le contestó: ¡Acaso creyeron que lo haría para darnos las gracias? Es libre, vive su libertad” (Dostoievski, 2016, p. 138).

Este fragmento pone de manifiesto que el águila puede despertar compasión en los seres humanos, pero no puede de ninguna manera responder a los sentimientos del *homo sapiens*. Es evidente que en el caso de los animales domesticados (como perros, gatos e incluso vacas) surgen dinámicas diferentes que solo pueden explicarse al examinar otros complejos procesos, como el especismo que surge al domesticar ciertos animales basándose en la proyección de estereotipos de belleza, consumo, entre otros aspectos. Sin embargo, es importante destacar que esta controversia no se aborda aquí, ya que es otro el enfoque del análisis propuesto.

Desde otra perspectiva, se puede considerar a *Moby Dick* como una novela que pertenece a las categorías de “ser animal” y a lo “alegórico”, ya que el protagonista, el enorme cachalote, no posee características fantásticas. Sin embargo, a pesar de que la detallada descripción de la caza de ballenas busca generar conciencia sobre su reconocimiento, es importante decir que la épica batalla entre la ballena blanca y el capitán Ahab sugiere una alegoría de la venganza y la perseverancia. Además, se puede identificar la intervención del autor para conferirle importancia a la historia, ya que el vasto océano no impide que la tripulación del Pequod se encuentre con Moby Dick.

En otras palabras, el tiempo y el espacio narrativo se organizan de manera que se presente una némesis que otorgue verosimilitud a la historia.

Cabe aclarar que lo que sucede en este tipo de literatura no es una apología al animal. Al analizar lo que hace Mario Escobar (1994),⁵ pionero de la zooliteratura colombiana, en *Historia de animales* se interpreta que la apuesta que hace este autor es poner en crisis la idea del hombre como rey de la creación para reflexionar sobre premisas tales como el derecho a la vida, a la libertad y a la integridad corporal; de ahí que lo animal, aplicado a la literatura desde un análisis crítico, debe apelar por revisar la forma en que el arte ha visto a estos seres vivos y ha contribuido a mantener jerarquías.

Las obras reunidas en *Historia de animales* (1994), a saber, *Marimonda*, *Historias del bosque hondo* y *En las lindes del monte*, se caracterizan por respetar la esencia de estos seres, así sucede en *Historias del bosque hondo* donde la narración es siempre externa, porque en caso de dotarlos de voz, de logos, ocurriría un proceso de antropomorfización. En este sentido, el autor es cuidadoso al establecer esa distancia, puesto que, según se explicó antes, cuando un relato otorga voz al animal no humano se inclina hacia lo fantástico. Este detalle es esencial ya que el verdadero animal simbólico es el hombre, y es el lenguaje lo que lo diferencia del resto de las especies. Cimatti (2021) lo expresa así: “es el lenguaje el que produce al ‘sujeto’, y, por otro, la animalidad es animal precisamente porque no está atravesada por el lenguaje” (p. 19).

A propósito de esto, en *En las lindes del monte*, Escobar (1994) problematiza lo que se crea a través del lenguaje, detalle evidente en su manera de narrar cuando el protagonista forma un lazo especial con una perra, a quien llama Rufa, luego, aparecen una gata y un gato, a los que igualmente nombra Rufa: “¿Cómo va a llamarla? / —Rufa. / —¿Rufa? Así se llama la perra. / —Sí. No voy a complicarme la vida con nombres de los que mucho me olvido” (p. 17). En este pasaje la intención del autor es revelar que el nombre de un animal no constituye un elemento diferenciador de su identidad; se propone que un nombre es tan solo un sonido al cual el animal responde debido a su domesticación.

⁵ Existen al menos tres razones que sustentan esta afirmación. La primera es el marco temporal de la publicación de las obras situado en la década de los noventa, un periodo en el que los estudios críticos sobre animales apenas asomaban en el panorama epistemológico que impulsaron los estudios culturales. La segunda es que se trata del único autor que para esa época produjo tres novelas alejadas del antropocentrismo para enfocarse en “lo otro vivo” representado en los animales, sin necesidad de acudir a lo fantástico, que es propio de la literatura infantil. Y la última, en esas novelas se revela una forma de animalidad que no proviene del exotismo o de la jerarquía presentes en la literatura; en su lugar, se muestra una visión narrativa cuyo interés es acercarse a la naturaleza animal sin la necesidad de alterarla o intervenir en ella.

Por último, hablemos de otra novela que integra el corpus de la zooliteratura colombiana: *La perra*, de Pilar Quintana. Aquí se aborda también la categoría del “ser” animal a través del personaje principal, Chirli, una canina que actúa en perfecta armonía con su naturaleza. Chirli simplemente “es” y su construcción como personaje no excede los límites de lo que un animal puede hacer. Al analizar el entorno del animal, caracterizado por el abandono, maltrato, reproducción descontrolada y rechazo, podemos constatar que son circunstancias que muchos animales callejeros enfrentan. Así, Chirli se integra en la narrativa de manera directa y sin apelar a sentimentalismos excesivos. Por otra parte, mediante la conexión entre Damaris y Chirli, en esta novela se puede evidenciar el concepto de “devenir animal” propuesto por Deleuze y Guattari (2010, p. 239) en el sentido de que se exploran nuevas formas de subjetividad que no están limitadas por los estándares *humanocéntricos*.

La corporeidad y la conciencia de Damaris se corresponden con las de Chirli, lo que le permite conectarse con el mundo animal y configurar una maternidad negada. Recordemos que la protagonista se obsesiona con tener un hijo y ve en la perra un objeto de deseo para cumplir sus anhelos. El acto de Chirli al parir sus cachorros instiga en Damaris la idea de la procreación y la superación de su infertilidad. Damaris deviene en Chirli.

Todas las consideraciones hasta aquí expuestas determinan que el abordaje de la zooliteratura implica establecer análisis con bases teórico-críticas que exploren las dinámicas de representación animal y fomenten nuevas lecturas sobre este fenómeno. Yelin (2017) ya ha proporcionado una definición esclarecedora que es punto de partida al describir la zooliteratura como: “una serie de obras en las que se ofrecen imágenes reconocibles de animales o —desde hace al menos un siglo y gracias fundamentalmente al influjo de la tradición kafkiana— del devenir-animal de personajes humanos” (p. 15). Desde este ángulo, es claro que la literatura colombiana revela su marcada participación en el tratamiento de lo animal, por lo que es imprescindible detenerse a observar y desarrollar una hermenéutica enfocada en lo que “lo otro vivo” puede desvelar en el ámbito de la estética literaria.



Por ello, examinar la representación de lo animal debe trascender su mera identificación para aproximarse a lo que su naturaleza demanda. Verbigracia, al explorar aspectos de la animalidad en *La Vorágine* (1924), de José Bustasio Rivera, en cualquiera de las más de 110 especies que se hallan en ella, avanzamos más allá de la descripción

de un escenario selvático para adentrarnos en el estudio de una zoografía que revela aspectos desconocidos de un país y promueve concienciación para reconocer y aceptar lo “otro vivo”, lo cual, a su vez, permite una visión más amplia sobre las dimensiones estéticas de esta novela.

Conjunción de Categorías

Después de presentar las conceptualizaciones de cada categoría, se introduce la siguiente tabla con el objetivo de ilustrar cómo estas se interrelacionan o convergen y también para mostrar de forma sintética en qué aspectos, dada su concepción inicial, algunas de estas categorías podrían ser incompatibles entre sí.


Tabla 1. Conjunción de Categorías

Categorías que entran en conjunción			Descripción	Ejemplo
F		A	Lo “fantástico” ocurre cuando un animal razona y narra para, al igual que cualquier personaje, enunciar su experiencia. Si este modo de decir es tan potente que se constituye en representación simbólica, tipo alegoría, entonces se puede decir que hay conjunción entre F y A.	La clásica obra inglesa <i>Belleza negra</i> narrada desde el punto de vista de un caballo.
S		A	El “ser” animal ocurre cuando un animal no es dotado de atributos humanos o cualidades que no corresponden a su naturaleza. Si este modo de ser del animal se conserva y como personaje entra en interacción con lo humano hasta el punto de generar interpretaciones o apropiaciones de sentido, entonces se puede decir que hay conjunción entre S y A.	La clásica obra española <i>Platero y yo</i> , en la que un burro no habla, ni razona, pero un narrador interpreta lo que siente el animal.

F: Fantástico

A: Alegoría

S: Ser animal

: Conjunción

Cabe remarcar que, según lo explicado, hay categorías que son incompatibles y que por lo tanto no pueden entrar en conjunción. Es el caso del “ser animal” y la “fantástica”, pues si el animal no puede ser, en tanto deja de serlo, es la una o la otra. Es decir, el zorro de *El principito* entra en la esfera de lo fantástico al hablar de tú a tú con el principito, por consiguiente, ha dejado de “ser” como animal.

El giro hacia lo animal es detenerse a mirar nuestra propia animalidad y la del resto de seres sintientes para releer y resignificar narrativas que han excluido lo otro vivo. Cabe aclarar que no se trata de impugnar el archivo literario. Por ejemplo, odiar al héroe Ulises quien después de llegar a Ítaca es indiferente con Argos, su fiel perro que lo esperó durante 20 años y que pareciera que aguardaba por su llegada para morir con tranquilidad. Así, más que culpar al hombre por lo que es y ha sido, debe resaltarse la necesidad de aceptar que el discurso del animal humano debe también versar sobre el animal o la naturaleza, desprovisto a su vez, de su convencimiento de que es el ser supremo del reino. Asimismo, sin el ser humano no hay giro animal, puesto que este, con su capacidad de crear a través de la palabra, es el único que puede comunicar y concienciar lo que el animal tiene derecho como ser sintiente.

Cerramos esta reflexión acotando que los estudios críticos animalistas con enfoque literario y su entramado conceptual apenas se abren camino, sobre todo, por la acogida que ha tenido en Latinoamérica el pensamiento filosófico poshumanista. Este natural vacío de concepciones trae problemas de aceptación del fenómeno y hace que no sea extraña la resistencia de ciertos académicos para aceptar que en la relación entre lo animal y la literatura suceden cuestiones que se entrecruzan con distintas intensidades y, por tanto, requieren sumo análisis.

En nuestro país existe una amplia producción literaria que aborda la animalidad sin sesgos. Por ende, el reconocimiento y consolidación de una zooliteratura colombiana requiere la realización de estudios literarios que exploren la temática animal alejándose del exotismo y de la noción de superioridad humana. *Solo un poco aquí* (2023) de María Ospina exige precisamente eso: saber que la belleza de los animales se revela en su inherencia; premisa que es, entre otras cosas, magníficamente ilustrada a través del vuelo de una tangara que surca los cielos (Ospina, 2023, p. 57). Es evidente entonces que en los animales habita lo indecible y recae en el ser humano el reto de narrar/ficcionar lo indeterminado, aquello inescrutable que acontece en el mundo animal. De suerte que, en los últimos dos años, en Colombia se ha producido una literatura tendiente a expresar el “ser” del animal, asunto que señala un avance en el cambio de percepción donde el animal ya no se ve simplemente a manera de objeto, sino como un ser vivo con sus dinámicas y características. Esta apuesta posibilita que los animales se presenten en el arte como seres merecedores de aprecio estético, otorgándole su valor más allá de cualquier vinculación con los humanos.

Este artículo presentó un marco conceptual compuesto por tres categorías: lo alegórico, lo fantástico y el ser animal; cada categoría ofrece una perspectiva distinta para analizar cómo se representa lo animal en la literatura. Por tanto, el objetivo de esta clasificación es brindar herramientas analíticas que faciliten una comprensión más extensa de las maneras en que la literatura aborda y representa estas interacciones. La aplicación de estas categorías en nuestro análisis nos ayuda a revelar y apreciar la diversidad de enfoques con los que la literatura manifiesta y enriquece nuestra percepción del mundo animal, contribuyendo así a una visión más amplia de la esencia misma del ser humano.

En consecuencia, la propuesta por el “ser animal” no busca un purismo, es decir, no reclama una reflexión de lo prístino de eso “otro vivo” puesto que nunca podremos saber qué o cómo mira una zarigüeya. Lo que se persigue es ampliar los horizontes de investigación sobre un tema que apenas entra en pugna en el panorama de los estudios críticos animales desde la óptica de la literatura. Por lo pronto, se requiere volver a ciertas obras, incluso aquellas inscritas en el canon literario que aborden lo animal. También darle cabida a novelas y cuentos emergentes para elaborar un compendio que permita clasificarlas de acuerdo con estas u otras categorías de análisis, ya que, según se pudo demostrar, no toda obra que involucra a un animal puede concebirse de igual manera.

Por otro lado, es claro que la literatura ha contribuido a la exclusión de los animales a través de su alegorización y el uso de su cuerpo para la construcción de personajes más cercanos al ser humano. Al mismo tiempo, hay autores que ofrecen formas cuidadas de reflexión sobre el ser animal; su estilo narrativo, consciente de otras formas de vida, es un ejemplo de la preocupación en la literatura por ese “otro vivo” que se manifiesta en la no exigencia de signos y en el alejamiento de la antropomorfización.

El animal fue primero que el humano, y lo que vemos ahora en el campo de los estudios críticos animales podría considerarse un retorno a ese origen. Pero no se trata de una regresión al salvajismo, sino de una oportunidad para reconsiderar la otredad y reconocer que las otras formas de vida son más cercanas a nosotros de lo que imaginamos.

Referencias bibliográficas

- Berger, J. (2001). *Mirar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Carroll, L. (2017). *Alicia en el País de las Maravillas & A Través del Espejo*. Barcelona: Plutón Ediciones.
- Cimatti, F. (2021). *Filosofía de la animalidad: más allá de lo humano*. Barcelona: Tercero Incluido.

- Cragolini, M. B. (2014). Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos de Animalidad*. (2) 10, 6-16.
- Deleuze y Guattari. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, (2008). *El animal que luego estoy siguiendo*. Madrid: Editorial Trotta.
- Dostoievski, F. (2016). *Memorias del presidio. La Casa de los muertos*. Barcelona: Biblok Book Export.
- Escobar, M. (1994). *Historia de animales*. Medellín: Thule Editores.
- García, M. (2019). *Zoografías literatura animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Heffes, G. (2013). *Políticas de la destrucción, poéticas de la preservación: apuntes para una lectura (eco) crítica del medio ambiente en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Hemingway, E. (1995). *El viejo y el mar*. Barcelona: RBA Editores.
- Homero. (2014). *La Ilíada y la Odisea*. Barcelona: Gredos.
- Jiménez, J. R. (2019). *Platero y yo*. España: Linkgua.
- Lispector, C. (2001). *La pasión según G.H.* Barcelona: Muchnik Editores.
- Lispector, C. (2021). *Todos los cuentos. Clarice Lispector*. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica.
- London, J. (2015). *Colmillo Blanco*. Madrid: Editorial Verbum.
- Lozada, Y. (2017). *El giro animal y sus funciones en dos narraciones mexicanas contemporáneas (El animal sobre la piedra y El matrimonio de los peces rojos)* [Tesis para optar al título Master's degree, Crossways in Cultural Narratives, Universidad de Nova]. Repositorio Universidade Nova.
- Manrique, J. (2021). *Si me ves por el camino*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Márquez, G. (1995). *El coronel no tiene quien le escriba*. Barcelona: RBA Editores.
- Melville, H. (1999). *Moby Dick*. Madrid: El Mundo Unidad Editorial. S.A.
- Orwell, G. (2022). *La rebelión de la granja*. Barcelona: Editorial Alma.
- Ospina, M. (2023). *Solo un poco aquí*. Bogotá: Penguin Random House.
- Quintana, P. (2017). *La perra*. Bogotá: Penguin Random House.
- Rancière, J. (2012). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rivera, J. (1976). *La vorágine*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Sánchez.A. (2022). *La mirada de Humilda*. Bogotá: Seix Barral Colombia.
- Segarra, M. (2022). *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Sewell, A. (2019). *Belleza Negra*. Madrid: Editorial Verbum.
- Singer, P. (2018). *Liberación animal*. Barcelona: Taurus.
- Suarez, P. (2021). Estudio preliminar ética, derecho y política animales. Una breve genealogía. En: *Animales, filosofía, derecho y política* (pp.11-144). Bogotá: Siglo de Hombre Editores.

Yelin, J. (2015). *La letra salvaje: ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Yelin, J. (2017). Una vida nueva. Imágenes y pensamiento de la animalidad en Opendoor y Paraísos de Iosi Havilio. *Revista Iberoamericana*, 83 (258),15-30.

LA BUENA LECTURA Y LA RAZÓN PÚBLICA: LEER SIN PATHOS *

LA BUENA LECTURA AND PUBLIC REASON: READING WITHOUT PATHOS

Diana Paola Guzmán Méndez¹

Resumen: Entre 1910 y 1912 se publicó *La Buena Lectura*, periódico antioqueño y católico subsidiado por la Sociedad San Vicente de Paul. En sus páginas aparecen protocolos de lectura cuyo propósito es la reconquista de la razón pública de parte del catolicismo. Surge una comunidad interpretativa de intelectuales católicos que educó a una comunidad lectora para leer sin afectaciones, sin emociones y con un alto sentido del deber. Este uso de la lectura toma elementos de la estructura catequética y encarna, sin lugar a duda, un momento fundamental en la historia de las prácticas y la formación de lectores en Colombia.

Palabras clave: historia de la lectura, instrucción, caridad, lectores, buena lectura, pathos, censura.

Abstract: Between 1910 and 1912, *La Buena Lectura* was published. It was a newspaper from Antioquia funded by the Sociedad de San Vicente de Paul. On its pages emerge reading protocols that search for the conquest of public reason by Catholicism. As a result, an interpretative community of intellectual people arose educating a lector community to read without affection or emotion and with a high sense of duty. This use of reading takes structural components from catechism and materializes without doubt as a fundamental moment in the history of the practices and the formation of readers in Colombia.

Keywords: history of reading, instruction, charity, readers, good reading, pathos, censorship.

* Artículo derivado del proyecto Digitization and Analysis of Cultural Transfers in Colombian Literary Magazines (1892-1950), adscrito al grupo Colombia: tradiciones de la palabra, Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia.

Cómo citar este artículo: Guzmán Méndez, D. P. (2024). *La Buena Lectura* y la razón pública: leer sin pathos. *Estudios de Literatura Colombiana* 54, pp. 97-114. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354592>

¹  paola.guzman@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia

Editores: Paula Andrea Marín Colorado,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 14.08.2023

Aprobado: 08.12.2023

Publicado: 31.01.2024

Copyright: ©2024 *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

Un grupo de mujeres maneja las cajas de tipografía, toma clases de tipeo y analiza el funcionamiento de una imprenta. Son obreras pobres, llenas de ilusión en un trabajo que les permita subsistir y mejorar su vida; el problema es que cada día son más. Por eso la editorial Bedout, situada en Medellín, les abre las puertas y la Sociedad San Vicente de Paul les enseña los secretos del oficio tipográfico.

Este cuadro que parece una extraña pieza en la vida impresa del país abre el primer número de *La Buena Lectura* (1910-1912). Dicha publicación, que apareció quincenalmente, fue subsidiada por la Sociedad San Vicente de Paul y dirigida hasta el número 22 por el antioqueño H. Gaviria I., quien entregó a Ramón Mejía O. las riendas de la revista al asumir la presidencia de esta Fundación.¹

La Buena Lectura no se diferencia, en general, de las otras publicaciones de la época que expresaban de modo permanente su defensa de la religión y la moral. Es de mediano formato con secciones permanentes y con un compendio de obras literarias entre novelas por entregas, poemas y biografías escritas por colombianos, españoles, franceses, etc. Gran parte de las publicaciones foráneas son retomadas de periódicos españoles como *La Hormiga de Oro*, *La Ilustración Español y Americana* y *Blanco y Negro*, por ejemplo.²

Si bien la fe católica y la función devocional de la caridad son la columna vertebral de la publicación, la lectura es un tópico permanente en casi todos los números. Este tema era expuesto a través de reflexiones, recomendaciones, normatividades acerca de los libros, las bibliotecas, la enseñanza de la lectura y el control sobre lo que se lee. Todos estos esfuerzos se dirigían a la formación de lectores obedientes, morales y, paradójicamente, con cierta erudición controlada.

A pesar de todos los dispositivos de control que los artículos de la revista mencionaban para cuidar el alma de los lectores, Colombia presentaba una altísima tasa de

¹ Esta información fue consultada en la Hemeroteca Histórica de la BLAA, en donde, además, aparecen los números digitalizados. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll26/id/7589/>

² La llegada de esta prensa católica a Medellín puede enlazarse con el carácter transcontinental de la Fundación San Vicente de Paul que surgió en Milán en 1813 en cabeza del Frances Federico de Ozanam. La fundación se extendió a lo largo de Europa y llegó a Colombia en 1857. En Medellín, un grupo de jóvenes llamados los “Escopetos” fueron quienes impulsaron la instalación de la fundación en esta ciudad. Una característica de este grupo era la defensa de la fe católica a través de la lectura de libros devotos. Esta práctica es evidente en la publicación que presentaba, de manera periódica, informes sobre las actividades de la organización (Morales Mendoza, 2011, p. 180).

analfabetismo en donde el 66% de la población adulta no sabía leer y escribir.³ En este sentido, la publicación expresaba en sus páginas la necesidad de pensar en estrategias de alfabetización, sobre todo, para las obreras que formarían parte de la industria tipográfica. Si bien había un interés manifiesto por la educación y por la importancia de las letras, también expresaba de forma recurrente diferentes formas de censurar y controlar el acceso a la cultura escrita.

Para tal fin, no podemos limitarnos a evidenciar la concepción de lectura, de lectores y de materiales para la lectura que tenía la revista. Sin embargo, esta propuesta no está enmarcada en la ingenuidad de la devoción, sino que hace parte de un plan de reconstrucción nacional, la reconfiguración de un país que luego de la Guerra de los Mil Días (1899-1902) se encontró empobrecido, sin un sistema escolar, con libros quemados e imprentas destruidas.

De acuerdo con Néstor Cardoso Erlam (2010), las órdenes religiosas que lideraron el resurgimiento de los impresos pudieron traer máquinas, papel y, lo más importante, dominar la formación de los futuros operarios y tipógrafos. Por lo mismo, un gran número de publicaciones periódicas tuvieron como nicho de origen las organizaciones católicas. Sin embargo, varios fueron los factores que comenzaron a medrar el poder casi absoluto de las órdenes y organizaciones religiosas frente a la producción de impresos (p. 135).

Por una parte, las leyes de censura se fueron moderando de manera paulatina. Por ejemplo, la Ley 51 de 1898, que reglamentaba el control estatal sobre las imprentas y la prensa, la imposición de la censura a través de multas y penas carcelarias a quienes ejerzan oposición al gobierno a través de los impresos, fue modificada en 1909 a través de la Ley 1 (21 de agosto), la cual sigue promulgando el control estatal sobre la circulación de los impresos, pero ablanda las condenas por el desacato a esta normativa.

Si bien las órdenes religiosas gozaban de ciertos privilegios, también se vieron abocadas a la producción nacional de papel y tinta. Este crecimiento de las empresas gráficas fuera del dominio de la Iglesia se evidenció en una circulación de los impresos que creció en un 42% durante los primeros 10 años del siglo xx. Es decir, otras industrias gráficas como Bedout o Carvajal también comenzaron a producir papel y a importar insumos de impresión de manera masiva (Canal Ramírez, 1973, p. 156).

³ Este dato fue extraído del MEN, Anuario General de Estadística y DANE. Este material está publicado en la Biblioteca Digital del DANE. El anuario más cercano a la fecha de 1910 es el de 1915, pero este recoge información de los 5 años anteriores. Para consulta: https://biblioteca.dane.gov.co/media/libros/LD_70104_1915.PDF

Esto quiere decir que el privilegio del que gozaban las órdenes religiosas se tuvo que enfrentar a una pujante aparición de imprentas privadas y políticas que pusieron a rodar cientos de libros y periódicos. El peligro de la lectura viciosa e indecente estaba creciendo de manera exponencial y *La Buena Lectura* nace para frenarla.

Entre el obrero desobediente y la convergencia de testimonios: la lectura como patología

En el primer número de *La Buena Lectura*, publicado el 1 de octubre de 1910, aparece la sección “Buena Lectura” bajo la pluma del jesuita español Remigio Vilariño. En este texto, llamado como la sección, Vilariño (1910) hace referencia al diálogo que el jesuita tiene con un obrero “desobediente”:

He aquí ante mi presencia un obrero que, según dice, viene a ver cómo yo le convenzo de que Dios existe [...] Es un corazón noble, pero habla como un desvergonzado, se jacta como un sabio, y vive, como él mismo lo confiesa, dominado de la lascivia (p. 2).

La descripción subsiguiente ilustra el carácter del padre Vilariño. El obrero ha sido dañado desde su ignorancia y no acepta que un ignorante le discuta sobre la existencia de Dios a un prelado ilustrado. Lo interesante de este episodio es que los culpables de la perversión espiritual del obrero son los impresos:

De los dos bolsillos de una chaqueta, ennegrecida por el carbón de la fábrica y la gracilla del trabajo cotidiano, me saca uno tras otro un periódico de lo más blasfemo. Puede, un asqueroso papelucho que enloda de escándalo a la ciudad, un hediondo papel que en letras muy anchas dice *El País*, un estúpido catecismo escrito por un socialista en papel de estraza (p. 2).

La indignación del padre Vilariño sobre ese impreso de papel de trapo aumenta cuando el obrero atrevido sigue discutiendo sobre la existencia de Dios y la justicia social. La pregunta que se hace el jesuita también se convierte en una respuesta para la concepción e importancia que se confería a la lectura: “¿De dónde sabe esto? Desde que lee esos periódicos y esos libros” (p. 2).

Es justo después de enunciar esta pregunta cuando Vilariño divide las buenas de las malas lecturas y esta premisa va a acompañar la publicación a lo largo de su existencia. *La Buena Lectura*, a diferencia de otras publicaciones de carácter religioso, no participó de manera directa en los debates políticos y se dedicó a rescatar las biografías de próceres de la Independencia y de prohombres de Antioquia.⁴

⁴ En el gobierno de Restrepo (1919-1914), la Iglesia conoció los límites de un mandatario que, si bien era devoto, expresó que la religión no debía participar en política, lo cual enunció a través de una idea de protección de la fe.

La presencia de la historia nacional o la “Historia patria”, como se nombra una de las secciones de *La Buena Lectura*, construía una memoria que glorificaba el binomio entre fe y valentía. Los próceres eran hombres católicos que estaban dispuestos a morir por su patria y en defensa de la Iglesia. Esto quiere decir que su forma de participar en el coloquio crítico significó más un gesto editorial que de controversia permanente.

La lectura deja de ser una práctica indefensa que se hace en el hogar y bajo la vigilancia del maestro para convertirse en un modo de participación del pensamiento católico dentro de la reconstrucción política del país. De alguna manera, leer “las buenas lecturas” que recomendaba Vilariño instauraría la religión como un modelo que regula las relaciones sociales y el mantenimiento del *statu quo*.

Vilariño convierte la lectura en una práctica pública al mencionar que “¡Ah! Las malas lecturas son fuente de las demencias públicas y morales que lamentamos. La fe se pierde por causa de las malas lecturas” (p. 2). Es evidente que para Vilariño las malas lecturas no se limitan a aquellas que cuestionan la Iglesia, sino todo el acervo que no es controlado ni mediado por un instructor responsable. Este es el caso que describe de una joven lectora suicida:

He aquí por otro lado a una joven tendida en tierra, con los pómulos cadavéricos y la mano en puño abierto. En la primavera de su vida ha bebido desesperada no sé qué veneno ¿han visto el libro que tiene en su mano? Es una novela inmundada de Zola, de esas que aún al estómago de toda persona honrada causa desagrado y provocan náuseas (p. 2).

El cuadro del obrero sucio y desobediente se enlaza con la imagen trágica de una joven que sucumbe al influjo mágico y oscuro de la novela y que se ha quitado la vida frente a todos, sin reparo ni pudor. Todo por culpa de la mala lectura. Más adelante, Vilariño asegurará que la lectura es una presencia necesaria en la vida, pero peligrosa sin la orientación ilustrada de los intelectuales de la Iglesia. El uso de la palabra intelectual para referirse a sí mismo no solo reafirma su posición como mediador y censor acreditado, sino que lo faculta para hacer un llamado a combatir las inmundicias y los peligros de las novelas y los periódicos obreros.

Siguiendo a José Zanca (2006), los intelectuales católicos se proponen diferenciar lo sagrado de lo profano; es decir, son administradores del carácter sagrado que sería, de alguna manera, la única protección que tiene el ignorante (p. 13). La lectura se convierte en parte de esta regulación y la decisión libre de leer lo que se quiera leer desde la

esfera de lo privado pierde la batalla frente a la necesidad de regular el comportamiento público a partir de la moral.

El llamado que hace el jesuita por detener las malas lecturas, porque “los malos periodistas son los hombres más abominables de la sociedad, los malos escritores son los comerciantes más perversos de la tierra” (Vilariño, 1910, p. 3), se dirige a los buenos cristianos que gozan “del ingenio y la ilustración de las buenas lecturas y del cultivo del conocimiento” (p. 3).

En esta columna aparece otro elemento fundamental: la llamada “convergencia de testimonios” que funciona como una estrategia retórica de los escritos católicos y que proviene de la gramática teológica. Consiste en agrupar en párrafos sin intervalo una serie de ejemplos y testimonios que sirve para ilustrar la necesidad de la orientación y la mediación del sacerdote, en el caso de Vilariño, sobre el conocimiento y la lectura.⁵ Vilariño no es ajeno a la técnica de Moeller y presenta una serie de bloques con ejemplo de lectores devotos:

Ved a Agustín leyendo la vida de San Antonio y convirtiéndose en uno de los más fervientes santos de la Iglesia. Ved á Ignacio leyendo la vida de Santo Domingo y a San Francisco y mudándose en el Gran Capitán de la mayor gloria de Dios. Mucho pueden las buenas lecturas (Vilariño, 1910, p. 3).

De testimonios de santos a los que la lectura les cambió la vida y los convirtió en hombres de Dios, Vilariño pasa a ejemplos más comprometidos como el de Jaime Balmes, quien, además, era la encarnación más visible del intelectual católico: “no me digáis que ya no son niños y podéis leer cualquier cosa. ¿Sois más hombres que Balmes?” (p. 3). La pregunta de Vilariño tiene dos propósitos: poner en entredicho el libre albedrío para leer lo que se quiera y contraponerlo con una figura de autoridad que demostrará, a través de su testimonio, cómo se curaba de las malas lecturas. Para esto, Vilariño transcribe las palabras de Balmes: “Sin embargo, cuando leo un libro prohibido, siento la necesidad afirmarme en ella con la lectura de la Sagrada Escritura, de la Imitación de Cristo y del piadoso Luís de Granada” (p. 3).

⁵ De acuerdo con José Miguel Otero (2006), Charles Moeller (1912-1986), intelectual y teólogo católico, es quien dio una forma más contemporánea a la estrategia de convergencia de testimonios devenida de san Agustín. Para Moeller, las obras literarias podrían convertirse en la herramienta más idónea para demostrar, a través de ejemplos claros, la necesidad de enlazar el conocimiento con la fe. Su método consistió en tomar episodios de obras literarias y agruparlos en sus escritos para demostrar sus ideas. Sin embargo, el proceso no resultaba tan sencillo, Moeller configuraba un esquema redaccional que le permitía hacer conexiones racionales a la vez que “sensibles”.

Así continúan los testimonios de católicos que se curan del mal con las lecturas piadosas. Todos los párrafos comienzan con la misma pregunta: “¿acaso son más hombres que...?”. Lo interesante de esta convergencia de testimonios es que deviene en una concepción sobre la lectura que le confiere el poder de pervertir el alma o de sanarla. Basta con recordar el cuadro de aquella joven suicida que acaba con su vida por causa de la novela de Zola. Esto quiere decir que aquellos quienes se acercan a “las malas lecturas” no gozan del discernimiento suficiente para evitar sus terribles efectos. El mismo Vilariño lo demuestra al afirmar que “el que lee liberalismo se vuelve liberal” (p. 4).

En este sentido, se le confiere a la lectura un poder mediatizador que, sin control, puede resultar peligroso. Sin embargo, el asunto resulta más complejo. El control de la lectura se convierte, de forma inmediata, en el dominio del sujeto. Dejarse llevar por los afectos y las emociones sacrifica el carácter racional y normativo de la religión como patrón de vida. De este modo, resulta más fácil controlar a un sujeto que deja sus afectos y emociones de lado, que a otro cuya razón se deja inundar por las malas ideas de otros.

Siguiendo a Karin Littau (2008), la idea de controlar la lectura y a aquellos que la practican evita leer con *pathos*; es decir, dejarse impresionar; enfermarse. Leer se convierte en una patología cuya única medicina es la misma enfermedad: la lectura (p. 152). Y solo los hombres piadosos que miden sus afectos a través de las ideas devotas —lo cual podría sonar a contradicción— son los únicos que pueden ayudar a evitar la propagación del virus. Lo había dicho Jacques Ranciere (2010) en el *Espectador emancipado*, que el llamado ignorante enseñe aquello que no debe saber es un riesgo latente a la jerarquía de la *Intelligentsia* y por tanto del poder estatal o clerical (p. 65). Significaría que el obrero que discute con Vilariño está a la misma altura, en todo sentido, que el hombre santo e ilustrado.

En conclusión, la mala lectura no es una patología por sí misma, sino porque resultaría en una pérdida del control del sujeto, pero también de la función de la Iglesia como educadora principal. Recordemos que la presidencia de Restrepo se caracterizó por una secularización incipiente que dejaba a la Iglesia de lado a los problemas políticos y públicos. El clero ya no tendrá el control pedagógico de las escuelas, no podrá definir los currículos sin la presencia del gobierno, pero sí tendrá la potestad de administrarlas.

El llamado que hace la publicación no puede relacionarse de manera inmediata con la obediencia. Por el contrario, leer desde el *pathos*, con la pasión enardecida, resultaría en la encarnación de un lector que es incapaz de controlar sus pasiones y que expresa

una pasividad peligrosa. Como lo propone Littau (2008), al evidenciar que la palabra pasividad tiene como raíz *pathe*, misma que comparte con patología y paciente, el vínculo etimológico entre estas palabras demuestra que leer con *pathos* es, en realidad, leer de modo pasivo y, por ende, la lectura se convierte en una patología (p. 124).

La convergencia de testimonios y la convocatoria permanente que hacen los autores de la publicación se concentran en la constitución de un lector robusto, público, capaz de ser mediado y orientado por la intelectualidad católica. El problema resulta en que esta lectura activa no se desprende de la idea devocional y doctrinaria de la religión; sin embargo, “despatologizar” la lectura a través de “las buenas lecturas” es la estrategia más visible para reconquistar la razón pública.

Novelas por entregas y cuentos católicos: la literatura como instrucción

La Buena Lectura publicaba varios cuentos y novelas por entregas en su sección “Variedades”. Algunas escritas por autores colombianos, pero la mayoría eran resultado de la pluma de escritores europeos, sobre todo españoles. Por sus páginas desfilaron escritores consagrados como Guy de Maupassant, Rosalía Castro o Ricardo Palma. En ningún número se registran traducciones propias en el caso de obras escritas en idiomas distintos al español o colaboraciones hechas para el periódico de modo concreto. Este aspecto nos llevó a rastrear los lugares donde el acervo de autores publicaban de manera permanente.

En el panorama aparecieron dos periódicos españoles como lugares de donde la dirección de *La Buena Lectura* podría haber extraído las obras. Por un lado encontramos *La Ilustración Española y Americana*, y por otro *Blanco y Negro*. Ambos publicados en el país ibérico y de raigambre católica y carlista. Por ejemplo, Manuel Matosses, cuyo seudónimo era Andrés Corzuelo y cuyos escritos aparecían en *La Ilustración Española y Americana*, o la Condesa de Pardo Bazán, como se hacía llamar Emilia Pardo Bazán, quien escribía en varios lugares, especialmente en *Blanco y Negro*, fueron nombres que aparecieron de manera recurrente en la publicación antioqueña. Encontramos, a su vez, un caso muy interesante: el de David Guarín, escritor colombiano que publicaba en *La Ilustración Española y Americana* bajo el seudónimo de Juan García.

Si bien la mayoría de literatura publicada se trataba de cuentos naturalistas y relatos cortos, la poesía hacía presencia en menor proporción, pero con el tema religioso como premisa principal. *La Buena Lectura* publicó durante varios números una novela

por entregas llamada *El azote de Bogotá*, escrita por José Manuel Marroquín y que emulaba, de alguna forma, *Los Misterios de París* de Eugenio Sue. Este relato se publicó sin interrupción del número 2 (15 de octubre de 1910) al 11 (15 de marzo de 1911).⁶

El azote de Bogotá estaba conformada por varios cuadros de costumbres que encarnaban diferentes situaciones y personajes de la Bogotá desconocida, con paisajes aislados sobre el lado oscuro de una ciudad que funcionan como piezas independientes, pero que se relacionan a través de un hilo narrativo dominado por el autor. Al final de cada cuadro se presenta una lección moral que interpela al comportamiento cívico y religioso. De las obras literarias publicadas, esta es la más extensa, a diferencia de la sección de “Historia Patria”, que publicaba largas biografías de próceres latinoamericanos.

Vale la pena aclarar que antes de la sección de “Variedades” aparecía la de “Buena Lectura”, sobre la cual ya hemos hecho referencia. A partir del número 6 (15 de diciembre de 1910), la voz del padre Vilariño fue reemplazada por la del jesuita R.V. de Ugarte, quien, en adelante y hasta el número 18 (1 de agosto de 1911), es la pluma principal del apartado. Luego aparecerán escritos del español Lino M. León.

El padre Ugarte antecedió los textos literarios con varias advertencias sobre la importancia y el peligro de la lectura. Sin embargo, toca temas más profundos que los de su antecesor e inicia su presencia en el periódico con un artículo titulado “Curiosidades”, que no solo abría la edición de la publicación, sino que hacía referencia a los riesgos de la libertad de imprenta y prensa:

Donde sea que el Estado autorice o no la libertad de la prensa ¿cuántos males o bienes se siguen? Si el Estado hubiese reprimido todos los artículos ofensivos a la doctrina católica y a la iglesia que han salido en *El País*, en *El Imparcial*, en *El Liberal*, *El Heraldo* y otros parecidos; si hubiese mandado a recoger las revistas pornográficas, cerrar los teatros indecentes, quemar las novelas inmorales... ¿cuántos que están hoy en el infierno, estarían hoy en el cielo! (Ugarte, 1910, p. 120).

La idea de una lectura patológica continúa dominando el tono de los escritos. La advertencia del padre Ugarte evidencia una selección muy ajustada a los ideales de la publicación que se enmarcan en la representación de un nacionalismo católico. Esto le confiere a la literatura la misión de poner a la religión en un espacio público y de disputa a través de temas naturalistas en donde la tradición conservadora y la práctica católica

⁶ Esta obra fue publicada, en primera instancia, en el *Papel periódico ilustrado*, dirigido por Alberto Urdaneta. Su aparición fue durante el año 1882. Consideramos que la dirección de *La Buena Lectura* extrajo de allí esta novela de Marroquín.

de la moral resultaban protagonistas. Si bien la variedad de nombres y estilos puede resultar variopinta, de alguna manera se inscriben en una poética estable y repetitiva.

Esta selección tan uniforme, en esencia, configura una suerte de ciudad letrada comandada por los escritores e intelectuales católicos. En la sección “Variedades”, la más nutrida de la publicación, aparecían cuentos cortos, algunos poemas (la mayoría de Ramón Campoamor), fábulas y cuadros de costumbres.⁷ Sin lugar a duda, los cuentos cortos son los amos y señores de la sección, casi todos de corte naturalista y católico. Esta pauta de selección se relaciona con un llamado a la acción. Muestra de ello es lo expresado por el padre Ugarte (1910) en la columna que abre su participación en *La Buena Lectura* y a la que ya hemos hecho referencia. La orden es clara: “romper los barrotes que nos han impuesto los masones a través de una política de persecución” (p. 121). La acusación del padre a los católicos que han permanecido dormidos, hipnotizados por las mieles de la modernidad y de una “falsa libertad” que los ha alejado de dios, solo puede solventarse a través de una presencia activa de la Iglesia en un mundo político que la ha mantenido alejada de la vida pública y colectiva.

El proceso de “recristianización” social solo podría configurarse a través de un nacionalismo católico que, en el caso del mundo impreso, debía expresarse mediante relatos que mostraran la acción de los creyentes como prácticas de transformación colectiva. Es decir, la lectura ya no se limitaba a ser una actividad individual y silenciosa, sino un determinante en la lucha contra la masonería. La solución: presentar textos épicos en donde los católicos superan la oración y la contemplación para accionar en la batalla. Las narraciones de esta naturaleza que encontramos en el periódico son numerosas; en los relatos siempre hay un personaje que debe defender su fe, pasar por la guerra, aguantar la pobreza y superar el pecado de la modernidad.

La mayoría de los cuentos presentan la caridad como parte esencial del ser moral católico, sumado a una valentía que supera a la del soldado que va a la guerra. Tal es el caso de “En el bosque”, escrito por el francés Enrique Leredau y publicado en el número 8 de *La Buena Lectura*. En este relato, un valiente abate sale en la noche para

⁷ Los escritores españoles más publicados fueron Arturo Reyes cuya obra aparece en seis números, Emilia Pardo Bazán en tres números al igual que Juan Richepin. En el caso de las plumas colombianas, la lista la encabeza José M. Marroquín, cuya novela por entregas, *El Azote de Bogotá*, aparece en doce números; lo siguen Eduardo Gómez Barrientos con diez publicaciones, el jesuita Félix Restrepo con cinco, Jorge Holguín con tres y Lucrecio Vélez Barrientos con dos. Como es evidente, los nombres no se repiten de forma representativa y se guarda una suerte de corpus que cambia a lo largo de la publicación.

cruzar el bosque y asistir a un enfermo con los santos óleos. En el camino se encuentra con un “forajido” que se hace pasar por un viajero perdido y, cuando ya tiene la confianza del anciano, lo ataca. Lo interesante es que el viejo y desvalido sacerdote fue un valiente soldado que defendió su religión durante la “terrible noche de la guillotina” (Leredau, 1911, p. 183). Héroe en contra de los desalmados revolucionarios franceses. Obviamente, el ladrón arrepentido recibe una bendición del héroe devoto y decide cambiar su vida.

Así podríamos seguir enumerando una docena de relatos con personajes parecidos. En este sentido, la llamada ciudad letrada y celestial ya no se limita a las historias de los mártires. Sus personajes son sujetos de acción, valientes y dispuestos a dar la vida por la fe. Como lo explica Carolina Cherniavsky Bozzolo (2016), el nacionalismo católico, principal proyecto de los intelectuales, se convierte en una ideología con todo lo que esto compromete. Supera el terreno de lo privado y lo íntimo para adentrarse en la realidad mundana, ordenarla, darle pautas de organización y comportamiento; pero, además, trata de consolidar una comunidad lectora y una comunidad de interpretación (p. 49).

Esta diferencia resulta importante. Una comunidad lectora que supere la definición de la lectura como una actividad silenciosa, una “danza efímera” y pasiva. Para esta comunidad ideologizada, la lectura será un brazo en la batalla y los lectores son los llamados a la guerra y a romper los barrotes de la jaula masona. Pero si bien los lectores son llamados a la acción, requieren de unos protocolos de lectura que solo pueden ser configurados por una comunidad interpretativa que gestione el corpus y las razones por las cuales las obras elegidas son “buenas lecturas”.

Es decir, la comunidad interpretativa conformada por los intelectuales y letrados católicos es la que expone un orden jerárquico en donde, a pesar de que el lector es convocado a dejar la pasividad, no puede confundir su acción con la desobediencia. Como lo explica José Zanca (2006), es esta comunidad la que define el lugar de los significados y el modo como estos deben ser recibidos por la comunidad lectora (p. 55).

En el caso de *La Buena Lectura*, los consejos del padre Ugarte se convierten en esos protocolos de lectura e interpretación que se encarnan en las obras publicadas. Ejemplo de ello es el número 9 de esta publicación, que aparece el 15 de febrero de 1911. El ejemplar lo abre un texto del padre Ugarte llamado “Los Lujos” y tiene entregas hasta el número 12. En estos escritos, la crítica va dirigida, directamente, al “espíritu femenino

que ha perdido su misión” (Ugarte, 1911, p. 192). Se hace referencia a la superficialidad de las mujeres modernas alejadas de los principios cristianos. A continuación, y en un orden editorial definido, se encuentra “Carta al cielo”, de Magdalena de Santiago Fuentes.

Esta narración cuenta la historia de unas hijas que padecen la pobreza con su madre. Tras leer la historia de la Virgen del Pilar, reconocen que la humildad solo puede darse a través de la caridad, y comparten lo poco que tienen con familias más pobres que ellas (de Santiago Fuentes, 1911, pp. 193-199) El ejercicio es claro, el orden se establece desde esta suerte de editorial que abría la publicación y que expresaba los protocolos de la comunidad interpretativa y se encarnan en la literatura, escenario en donde se conforma la comunidad lectora.

En este sentido, la comunidad interpretativa que define el contenido del corpus y su lugar en la publicación también tenía como misión principal proteger la comunidad lectora de los peligros encarnados en las publicaciones liberales.⁸ De acuerdo con Patricia Londoño Vega (2004), dicho veto significaba, de inmediato, que ningún católico podría leer estos materiales que eran anunciados en los sermones de las misas dominicales. Siguiendo a la historiadora, solo aquellos que llevaran el sello *nihil obstat* podrían formar parte de las bibliotecas devotas. De igual modo, la Iglesia antioqueña podía revisar los contenidos escolares impartidos en las instituciones educativas (p. 35).

El arzobispo Caycedo, como todo el clero colombiano, era arte y parte de la política y el partido conservador al que defendía como la única forma de gobernar y, por tanto, escenario obligado para que la Iglesia tuviera presencia constante y activa. De hecho, Carlos E. Restrepo, presidente al que hemos hecho referencia, también fue blanco de críticas lideradas por el clero. Así lo explica Londoño Vega (2004):

Caycedo acusó a Carlos E. Restrepo de propagar los principios materialistas de la evolución y el determinismo en sus escritos de Derecho constitucional. Restrepo replicó que él simplemente seguía a León XIII y recordó la oposición que ese Papa había recibido de una parte del clero francés (p. 59).

A pesar de las críticas del arzobispo al presidente de la república, *La Buena Lectura* dedica el número 5, publicado el 1 de diciembre de 1910, a la figura de Carlos E. Restrepo. Se le define como un hombre intelectual, devoto y preocupado por el bienestar de la nación.

⁸ Manuel José Caycedo, arzobispo de la arquidiócesis de Medellín desde 1906 hasta 1934 condenó sin vacilaciones revistas locales como *Panida* y *Acción Cultural*; periódicos como *El Escorpión*, *La Fragua*, *El Combate*, *El Bateo* y *La Organización*; y diversos libros, como *Colombia Constitucional*, editado en 1915 por Antonio de J. (Londoño, 2004, p. 55).

Esto nos lleva a considerar que la publicación no pertenece al sector ultramontano del catolicismo y que se sitúa, más bien, en un punto intermedio que pretendía congraciarse con el gobierno de turno para formar parte de la escena política.

En este sentido, las malas lecturas no solo pervierten el alma y la virtud de quienes las leen, sino que le cierran las puertas a la posibilidad de participar en la vida social, ya que el lector de este acervo se vuelve perezoso, incapaz de opinar y de comprender la misión de su vida. En el número 12, publicado el 1 de abril de 1911, aparece en la página 271 el poema escrito por la española Pilar de Cavia, llamado “Las Malas Lecturas”. En este escrito queda claro que las lecturas liberales no solo son vanidosas y vacías, sino que engendran la ignorancia y, en consecuencia, el crimen y la devastación social: “Cuánto crimen y cuánta deshonra/ nació de sus páginas/ cuánta pura inocencia en el fango/ cayó pisoteada/ al ponerse en contacto con ellas. Por eso arrojadlas/ cual se arroja un tizón encendido/ que quema y que mancha” (de Cavia, 1911, p. 271).

La selección de cuentos de corte naturalista, con una impronta de moralización, también se combinaba con una suerte de ejercicio propagandístico a través de principios sencillos: existen lecturas malas y otras buenas. El objetivo de publicaciones como *La Buena Lectura* se centra en promover sus ideales de manera masiva; por esta razón, las historias que aparecen en sus páginas también son entretenidas, cortas y directas. No hay tiempo para la complejidad ni los análisis profundos. Por otro lado, tenían claro que las novelas realistas, como las escritas por Zolá o las de aventuras como la obra de Dumas, estaban fuera de los sanos propósitos de formar comunidades lectoras. El cuento, por su parte, permitía que los lectores pudieran empezar y terminar la historia en una leída y con la lección aprendida y terminada.

En este sentido, el modo cómo se debía leer las obras literarias no se relacionaban con el simple entretenimiento, sino que, con la guía de las editoriales escritas por el padre Ugarte, podrían convertirse en materiales de enseñanza-aprendizaje; es decir, estamos frente a una lectura catequética y no estética. De acuerdo con Eugenia Roldán Vera (2012), la catequesis puede definirse como un proceso dinámico, gradual y permanente de educación en la fe, en el que la lectura catequética considera unos pasos definitivos: orientación, lectura, ejemplo de vida y práctica (p. 43).

Como lo explica Ann Marie Chartier (2004), la estructura del catecismo fue replicada por varias materialidades, como las publicaciones periódicas, por ejemplo; en este sentido, los manuales o las revistas se convertían en catecismos portátiles y literarios

que contribuían a la formación de lectores devotos (p. 98). La selección de las lecturas publicadas que, como lo hemos dicho, salen de periódicos ibéricos como *La Ilustración Española y Americana*, *La Hormiga de Oro* o *Blanco y Negro* depende no solo de su función adoctrinante, sino de generar empatía con los personajes de los cuentos: pobres, enfermos, bondadosos, piadosos, mártires.

Estos hombres y mujeres llenos de virtudes religiosas y morales se oponen a aquellos que no representan la piedad: vanidosos, avaros, ateos. Dentro de las narraciones, los virtuosos guiarán a los pecadores para que cambien su vida. Lo que significa que el paso de la orientación no solo aparece en el cuerpo editorial de la publicación, sino también en la forma composicional del corpus literario.

El siguiente paso de la práctica catequética, la lectura, también contempla unos requerimientos concretos: el *docere* y el *delectare* (enseñar y deleitar) que tienen como función despertar emociones más nobles. La literatura no hace presencia para librar a los lectores de un aburrimiento rampante, sino para configurar un mapa de los afectos direccionado a la fe, la obediencia y la defensa irrestricta del catolicismo. Que un lector pueda ser testigo de la entrega de una madre devota o de la conversión de un ladrón por medio de las palabras de un sacerdote despierta de inmediato un deleite conmovedor y, por lo mismo, un *docere* que se evidencia en una vida moral y correcta.

El ejemplo de vida, tercer paso, se concentra en la selección de escritores representativos del carlismo y la defensa pública del catolicismo. La miscelánea de nombres publicados cumple con este principio; no aparece Zolá, Dumas, ni Victor Hugo, que resultaban ser presencias muy permanentes en la prensa liberal. En este sentido, los y las escritoras encarnan ejemplos de vida que replican en sus personajes. El cuento de Alfonso Nieva Pérez, “La Venganza de Cristianos”, que aparece en el número 18 del 1 de agosto de 1911, es un ejemplo muy claro de lo que acabamos de referir.

Los cristianos que luchan contra el régimen despótico de la Francia posrevolucionaria son caritativos, buenos, jóvenes y bellos. Protegen a los desamparados a pesar de ser perseguidos, estudian los libros sagrados, transitan los caminos sin miedo porque van resguardados por el espíritu santo. Pero sus cualidades se combinan con una valentía absoluta: no solo están dispuestos a morir en defensa de su fe, sino a defenderla de sus enemigos a como dé lugar. Evidentemente, estos personajes son ejemplos de vida, no solo por su piedad, sino por su acción clara y directa para que la religión sea respetada y pueda formar parte de la vida colectiva.

De esta forma, el ejemplo de vida se relaciona con la identificación y la empatía con los personajes y escritores, para terminar en una afectación por parte del lector. Los cuentos se convierten en llamados a la acción, a romper la quietud de la que tanto acusó el padre Ugarte a la sociedad moderna.

El último paso, la práctica, se da a través del llamado a la acción, pero también en la muestra clara y fáctica de la presencia benéfica de la Iglesia en la historia universal y la vida pública. Esta presencia no solo dependía de los recuentos históricos, de la vida de santos, próceres y sacerdotes, sino de un control expresado de manera abierta y reiterativa. La censura, el llamado a quemar los malos libros y borrar a los escritores profanos no se centraban en la voluntad, sino en la obligatoriedad acatada por todo buen católico. Quemar el impreso del “enemigo” significaba anular al enemigo. Desde la selección del corpus, hasta la “aplicación” de lo aprendido en la lectura, la censura es considerada como una herramienta de protección de la comunidad interpretativa sobre la lectora. Los parroquianos no son capaces de discernir entre lo bueno y lo malo, solo cuentan con la capacidad de aprender, reconocer lo sublime y cumplir las normas que la Iglesia consideraba como normatividad pública.

Siguiendo a L. X. Polastron (2015), el control censor sobre la práctica lectora se convierte en un régimen político, normativo y activo; es decir, una posibilidad de limpiar lo sucio, prevenir la enfermedad, regresar a la idea de una lectura patológica, porque, al final de cuentas, la patología se puede curar (p. 101). En este sentido, la literatura seleccionada y publicada en *La Buena Lectura* cumple con una función preventiva que, a lo largo de la publicación y la práctica catequética, se transforma en la curación para los males de la modernidad.

Lectura y caridad: a modo de conclusiones

Desde el primer número de *La Buena Lectura*, el llamado a la caridad va ligado a la educación de los menos favorecidos, como lo hemos mencionado antes, y se concentra en las mujeres que recibirán instrucción en las artes gráficas. Participar en la sobrevivencia y circulación de “esta empresa” entrañaba el cumplimiento de una obra de caridad, ser benefactor de las jóvenes obreras de la Sociedad San Vicente de Paul.

Como lo explica Beatriz Castro Carvajal, existe una diferencia entre la beneficencia y la caridad. La primera se relaciona con las acciones de la Iglesia para mejorar la vida de los menos afortunados y la segunda alude a las acciones estatales y seculares para

el auxilio de los pobres. A pesar de esta distinción tan importante, Castro Carvajal (2007) complejiza esta relación, ya que la existencia de organismos estatales que asumen actividades antes exclusivas de la Iglesia pone en riesgo la posesión eclesiástica de la caridad (p. 58).

El gobierno de Carlos E. Restrepo asumió, como lo enunciamos anteriormente, una posición moderada frente al apoyo irrestricto a la Iglesia y sus poderes. Al apoyar ciertos procesos de modernización con los que el clero y los partidos tradicionales no estaban de acuerdo, junto a su intento por separar a la Iglesia del Estado y consolidar una presencia estatal más activa, en la educación, fue objeto de críticas que calificaron la política republicana de Restrepo como tibia y amorfa.⁹ Muchos sectores de la Iglesia, incluyendo el arzobispado de Medellín se opusieron a las propuestas de Restrepo que terminaban por quitarle poder al clero.

Regresando a la división entre caridad y beneficencia, la primera ubicada en el escenario estatal y la segunda en el clerical, *La Buena Lectura* no apuesta por ninguna, y más bien considera una combinación de ambas, encontrando en la promoción de la lectura una aliada fundamental. “Religión y Patria”, del sacerdote salvadoreño Juan Bertis, aparece publicado en el número 26. En este escrito la definición de una sociedad ideal unifica la fe y el patriotismo como un estado armónico y necesario para el progreso social:

RELIGIÓN Y PATRIA son dos ideas y sentimientos comprendidos en el primer mandamiento de la ley divina: Amarás á tu Dios con toda tu alma con todo tu corazón, con todas tus fuerzas, hé aquí la RELIGIÓN. Amarás á tu prójimo como á ti mismo; una aplicación de ese precepto es el amor á la PATRIA, no siendo ésta un ser abstracto, sino la reunión de todos los con-ciudadanos (Bertis, 1911, p. 610).

La base de la caridad es el amor al prójimo, la misma base del patriotismo según Bertis (1911), quien, a lo largo del texto, va a ubicar como pilares de un patriotismo devoto la caridad, la fe y la instrucción; es decir, la educación de los menos favorecidos enmarcados en la idea de una sola fe y una sola patria:

Enseñarle al pobre, al ignorante, es menester del religioso y del patriota. Un hombre religioso debe ser patriota y un patriota debe ser religioso. La caridad también es parte de la educación. Por eso el cultivo de las buenas lecturas, la creación de bibliotecas piadosas y morales no solo son acciones caritativas, sino patriotas (p. 610).

⁹ La Unión Republicana (1908-1914) fue el gran proyecto de Carlos E. Restrepo. El entonces presidente se planteó la posibilidad de quitarle el monopolio de la educación a la Iglesia, pues expresaba la necesidad de formar ciudadanos más libres, autónomos y críticos. Esta decisión, sumado a las divisiones partidistas, costó el fracaso de la Unión Republicana.

La vinculación entre la fe y el patriotismo unifica, a su vez, la idea de caridad y beneficencia. Como lo expresa el padre Bertis, la formación de buenos lectores a través de las buenas lecturas no solo genera un cambio moral, sino social y político. Esto quiere decir que la lectura, ligada a la instrucción consolida la idea de una caridad que se expresa a través de acciones determinadas. Esta relación entre caridad, beneficencia y lectura es también expuesta en el número 30 de la revista, último que se publica el 15 de febrero de 1911.

El texto “La Caridad”, del político e intelectual español Rodrigo Castelar (1912) en el último número de la revista, propone la caridad como una “serie de acciones que benefician a todos, que educan a todos. Debe ser una acción expansiva” (p. 691). Como ya lo hemos mencionado, gran parte de la impronta de la publicación se evidencia a través de su curaduría editorial, y este ejemplar es muestra de ello. Después de la aparición de este escrito, se encuentra el poema “Amor Patrio”, del jesuita Alberto Risco. De nuevo el amor patrio es solo posible a través de las acciones heroicas de la caridad y la beneficencia, la instrucción y la lectura: “El amor por la patria/solo puede darse como el amor al prójimo/es obligación del patriota devoto/enseñar, alimentar y curar al ignorante” (Risco, 1912, p 692).

La publicación comienza y termina de la misma manera: la obligación de instruir a través de la lectura a las obreras del mundo de la imprenta, al obrero rebelde o a la mujer vanidosa solo puede darse a través de una lectura moderada, controlada y dirigida por la Iglesia. Esa, y no otra, es la manera como el catolicismo pretende volver a ocupar un lugar preponderante en el escenario político. La censura, la organización de una comunidad interpretativa que controle a una comunidad lectora capaz de convertirse en masa lectora, sumado a la configuración de regímenes y protocolos lectores, hacen de esta práctica su caballo de batalla más seguro. El lector adoctrinado es el llamado a proteger la lectura de un *pathos* que anteponga las emociones al deber y los deseos modernos a la caridad cristiana.

La Buena Lectura es un mapa de protocolos de lectura muy claro. Lo primero será la presentación de una práctica lectora sin instrucción, peligrosa, y que se convierte en una patología a la que ha de “curar” la buena lectura direccionada por la Iglesia. En este sentido, la literatura publicada en sus páginas se convierte en un aliado seguro, un material verbal que consolida una épica cristiana con una axiología encarnada en un héroe cristiano que actúa y se defiende con sus ideas. Finalmente la instrucción lectora, como una retórica de la caridad que cura al pobre de la ignorancia y lo protege de las bajas pasiones, se va a convertir en la una bandera que, hasta el día de hoy, sigue considerando a la lectura como una práctica ingenua, formativa y profiláctica.

Referencias bibliográficas

- Bertis, J. (1911). Religión y Patria. *La Buena Lectura* 26, pp. 610-612.
- Canal Ramírez, G. (1973). *Enciclopedia del desarrollo colombiano. Colección los fundadores; Artes gráficas vol 2.* Bogotá: Canal Ramírez-Antares.
- Cardoso Erlam, N. (2010). Los textos de lectura en Colombia. aproximación histórica e ideológica. 1872-1917. *Revista Educación y Pedagogía* 13 (29-30), pp. 129-142.
- Castelar, R. (1912). La Caridad. *La Buena Lectura* 30, p. 691.
- Castro Carvajal, B. (2007). *Caridad y beneficencia en el tratamiento de la pobreza en Colombia 1870-1930.* Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- de Cavia, P. (1911d). Las Malas Lecturas. *La Buena Lectura* 12, p. 271.
- Chartier, A. M. (2004). *Enseñar a leer y escribir: una aproximación histórica.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Cherniavsky Bozzolo, C. (2016). *La religión en letra de molde.* Santiago de Chile: Ediciones UC.
- Leredau, E. (1911). En el bosque. *La Buena Lectura* 8, pp. 182-185
- Littau, K. (2008). *Teorías de la lectura: libros, cuerpos y bibliomanía.* Buenos Aires: Manantial.
- Londoño Vega, P. (2004). *Religión, cultura y sociedad en Colombia. Medellín y Antioquia 1850-1930.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Morales Mendoza, P. A. (2011). Sociedad de Beneficencia San Vicente de Paúl. en Medellín (Antioquia, Colombia), 1890-1930. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* 3 (6), pp. 173-191.
- Odero, J. (2003). Literatura en Teología. *Revista española de Teología* 63 (1), pp. 63-98.
- Polastron, L. X. (2015). *Libros en llamas: historia de la interminable destrucción de bibliotecas.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial.
- Risco, A. (1911). Amor Patrio. *La Buena Lectura* 30, pp. 692-693.
- Roldán Vera, E. (2012). La escuela mexicana decimonónica como iniciación ceremonial a la ciudadanía: normas, catecismos y exámenes públicos. En R. A. Acevedo y P. López Caballero (Coord.). *Ciudadanos inesperados: espacios de ciudadanía ayer y hoy* (pp. 39-69). México: El Colegio de México, CINVESTAV.
- de Santiago Fuentes, M. (1911). Carta al cielo. *La Buena Lectura* 9, pp. 193-199.
- Ugarte de, R. V. (1910). Curiosidades. *La Buena Lectura* 6, pp. 119-122.
- Ugarte de, R. V. (1911). Los Lujos. *La Buena Lectura* 9, pp. 191-192.
- Vilariño, R. (1910). Buena lectura. *La Buena Lectura* 1, pp. 1-4.
- Zanca, J. (2006). *Los intelectuales católicos y el fin de la cristiandad: 1955-1966.* México: Fondo de Cultura Económica.

EL DESTINO EPISTOLAR DE GARCÍA MÁRQUEZ *

THE EPISTOLARY DESTINY OF GARCÍA MÁRQUEZ

Augusto Wong Campos¹

* Artículo derivado de un libro en curso sobre archivos en el Boom latinoamericano. Parte de la documentación utilizada en este artículo fue obtenida durante una estancia de investigación en la Biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton. Mi agradecimiento a Friends of the Princeton University Library por otorgarme la beca que hizo posible esa visita.

Cómo citar este artículo: Wong Campos, A. (2024). El destino epistolar de García Márquez. *Estudios de Literatura Colombiana* 54, pp. 115-132.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354060>

¹  wongcampos@gmail.com
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Resumen: Mediante el acceso al epistolario de Gabriel García Márquez entre 1961 y 1971, es posible ahora entender en qué consiste lo que aquel llamó el destino de su “literatura epistolar”: una desmitologización tanto de su obra como de su biografía. Lejos de ser decepcionante, el resultado es una versión en el género doble del testimonio y la “no ficción”, complementaria de historias y mitos en circulación permanente. Se abordan tres mitos y su posible desmitificación: el del escritor pauperizado, el de *Cien años de soledad* como generación espontánea y el del autoproclamado antiintelectualismo del autor.

Palabras clave: Boom latinoamericano, Epistolarios, García Márquez, Plinio Apuleyo Mendoza, Narrativa colombiana.

Abstract: Through access to the Gabriel García Márquez correspondence between 1961 and 1971, it is now possible an understanding of what the author named the destiny of his “epistolary literature”: that of the demythologization of his work and his lifetime. Far from being disappointing, the end result is an adjacent version of myths and stories told over the decades, a version in the double genre of testimony and nonfiction. Three myths are intended to be dispelled: that of the pauperized writer, *One Hundred Years of Solitude* as a spontaneous generation work and the self-proclaimed anti-intellectualism of the author.

Keywords: Latin American Boom, Correspondence, García Márquez, Plinio Apuleyo Mendoza, Colombian Fiction.

Editores: Paula Andrea Marín Colorado,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 26.06.2023
Aprobado: 08.12.2023
Publicado: 31.01.2024

Copyright: ©2024 *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

Las cartas enviadas y recibidas por correo postal fueron una necesidad intrínseca para la conformación del Boom de la novela latinoamericana. Que Gabriel García Márquez fue uno de los participantes más tenaces en los intercambios epistolares es un hecho que solo ha podido conocerse en detalle en estos últimos años, gracias al levantamiento de restricciones sobre cartas suyas o con la venta de estas a universidades. Sus intercambios con tres de los colegas con los que García Márquez presidió el Boom (Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa) se han publicado en el libro *Las cartas del Boom* (2023). El grueso de los materiales con que se construyó aquel libro está archivado en la Firestone Library de la Universidad de Princeton. La Universidad de Texas en Austin contribuyó a ese epistolario en una mínima proporción, pero conserva otro conjunto importante de correspondencia: la que García Márquez envió a su compadre y confidente, el escritor Plinio Apuleyo Mendoza, y a dos miembros del Grupo de Barranquilla, Álvaro Cepeda Samudio y Germán Vargas. A partir de aquellos materiales tanto publicados como inéditos, las siguientes páginas buscan reconstruir y comprender lo que García Márquez llamó el destino de su “literatura epistolar”. Ese destino podría dividirse de varios modos —lo biográfico, lo político, lo literario—, y aun subdividirse en otros tantos más, pero en estas páginas solo nos ocuparemos de cómo su quehacer literario pasó del radio colombiano al radio latinoamericano y cómo ese proceso se transparenta en sus cartas editas e inéditas.

El protagonismo de Gabriel García Márquez en el Boom de la novela latinoamericana no necesita ninguna ratificación. Desde hace décadas, es conocimiento recibido y propagado en escuelas y universidades, inscrito en enciclopedias mil y un dato que es prácticamente subtítulo de su nombre junto al de Premio Nobel. Pero en estos últimos años el acceso público a sus cartas privadas ha hecho posible una mayor comprensión de su quehacer y legado, al ratificar, matizar o desmentir muchos de los mitos, las ideas y las posturas alrededor del Boom y de García Márquez como protagonista.

Ya hecho escritor célebre y asediado tras *Cien años de soledad*, en pleno tráfigo dedicado a escribir cartas privadas y públicas, García Márquez le escribe este comentario irónico a Carlos Fuentes el 2 de noviembre de 1968: “por lo visto, nuestro verdadero destino está en la literatura epistolar” (Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, 2023, p. 277). La ironía se ha convertido en profecía autocumplida en el siglo XXI, gracias a su correspondencia repartida en repositorios universitarios. García

Márquez como personaje y obra no es explicable solo como destino individual sino comunitario, miembro de una literatura que empezó en un radio colombiano durante la década de 1950 para extenderse y consolidarse en un radio latinoamericano en la década siguiente. Lo que podríamos sintetizar como su “destino epistolar” completa cuanto faltaba a su obra y a la comprensión de su vida, no para contradecirla sino para enriquecerla, añadiéndole capas de realidad testimonial que, lejos de cerrar discusiones, abre otras tantas. Una de ellas, la de contribuir a desmitologizar el contexto de producción de sus libros para entenderlos mejor, es de cuanto me ocuparé en las siguientes páginas, en especial respecto a su obra entre fines de los años 50 y mediados de los 70, es decir, entre la publicación de *El coronel no tiene quien le escriba* y *El otoño del patriarca*. Podrá apreciarse que su interés en la divulgación, recepción y traducción de estos libros y de su propia imagen como figura literaria fue, menos que un accidente, el resultado de una ingente labor de alianzas amicales y literarias, mediatizadas por la comunicación epistolar.

El mito del escritor pobre: 1961-1964

Desde que nació en 1927 y hasta que cumplió 28 años, García Márquez había vivido en distintas ciudades de Colombia y se había labrado fama de columnista y reportero en diarios de Cartagena, Barranquilla y Bogotá. Su éxito en esta labor hizo que el diario *El Espectador* lo enviase en 1955 como su corresponsal estrella a Europa, y desde entonces no volvería más a residir en su país de modo permanente.

Son años clave en la formación de García Márquez. Tras su partida del país en 1955 y hasta el año 1961 en que empieza su epistolario superviviente dirigido a amigos colombianos, García Márquez había peregrinado por diversas ciudades de Europa, la URSS, Venezuela, Cuba y Estados Unidos, por motivos de trabajo o por curiosidad o por ambos a la vez. Era autor además de cuentos publicados en la prensa con alguno ganador de un premio municipal, y de dos novelas de poca extensión, *La hojarasca* y *El coronel no tiene quien le escriba*, que habían tenido buena recepción local entre entendidos pero poca resonancia fuera del país.

En el exterior, García Márquez ejerció a fondo la comunicación epistolar. Lo que ha sobrevivido de esas cartas consiste de lo siguiente: 48 al escritor y periodista Plinio Apuleyo Mendoza, 25 a Álvaro Cepeda Samudio y 10 a Germán Vargas, fechadas entre 1961 y mediados de la década de 1970.

El contenido de las cartas a sus amigos del Grupo de Barranquilla, Cepeda Samudio y Vargas es, en general, expeditivo, pero contribuye en ocasiones de modo decisivo a completar vacíos de datos y opiniones de la época. Sin embargo, son las 48 cartas de García Márquez a Mendoza las que revelan mejor las experiencias de García Márquez en sus considerados años de oscuridad —es decir, en los que no escribió literatura constante y, según la leyenda, hasta pensaba abandonarla—, entre 1961 y 1964. Con Mendoza, García Márquez no se frena: una docena de esas cartas son verdaderos reportes testimoniales de cuatro a siete páginas. Gracias a las cartas a esos tres corresponsales, podemos rastrear el camino de García Márquez en sus propias palabras hasta su primera aparición, en 1965, en la correspondencia ya publicada titulada *Las cartas del Boom*. Mendoza es el epítome de lo que, en la introducción a aquel libro, se describe como “corresponsales a veces más íntimos y en algunos casos más constantes que sus compañeros del Boom” (Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, 2023, p. 19).

Tras discusiones y decepciones en su empleo como periodista de *Prensa Latina*, la agencia de noticias de la reciente Revolución cubana, que lo había llevado por Bogotá, La Habana y Nueva York, García Márquez renuncia y el 26 de junio de 1961 llega a Ciudad de México. A Cepeda le comenta sobre su búsqueda de trabajo el 23 de mayo de 1961: “Quién sabe de qué carajo, porque lo que es de periodismo ya me corté la coleta. Será de intelectual” (García Márquez, s.f.a, s.p.).

Así ocurrió, poniéndose en contacto con amigos residentes en México mientras arreglaba sus papeles para conseguir un empleo estable. Tras visitar a Fernando Benítez, entonces director de *México en la Cultura*, escribe para este suplemento una nota —que ha llegado a ser célebre— sobre el suicidio de Ernest Hemingway. A Mendoza le escribe el 10 de junio de 1961:

Hice una nota breve, teniendo el brazo muy frío para este género de cosas, y aunque a mí no me gustó nada, a ellos parece que les gustó y la echaron muy bien. Parece que eso fue una suerte, pues hay mucha gente que llega y se pasa años esperando que le publiquen algo en el suplemento. Este hecho me ha convertido, por ahora, en los cenáculos literarios, en “el tipo que escribió la nota sobre Hemingway”, y me está sirviendo de carta de presentación (García Márquez, s.f.d, s.p.).

Un mes después, el 9 de agosto de 1961, le confirma que “ya soy amigote de ‘la crema de la intelectualidad’”. Contratado por Max Aub, escribe y conduce 32 charlas sobre literatura colombiana en un programa radial de la UNAM: “son un desarrollo en detalle de mi tesis en *Acción Liberal*, pero con un nuevo matiz: la literatura colombiana ha sido un reflejo fiel de la clase dirigente. Échale cabeza y verás que acomoda perfectamente”

(García Márquez, s.f.d, s.p.). Esto es, se propuso una ampliación de un manifiesto artístico que había publicado poco antes, el titulado “La literatura colombiana, un fraude a la nación” (1960). Siete meses después, el 20 de marzo de 1962, le comenta a Cepeda esa experiencia: “El programa de literatura colombiana en la universidad terminó apoteósicamente, con una lectura a tres voces de ‘Los soldaditos’. Todos los sabiecitos de aquí, empezando por los tres actores que lo leyeron, están esperando la novela” (García Márquez, s.f.a, s.p.). La novela se publicó ese mismo año con el título de *La casa grande*.¹

En lo inmediato, sin embargo, sus tratos con los intelectuales no le dieron el sustento diario que necesitaba para sí mismo, su esposa, su hijo y otro más que nacería en abril de 1962. Para eso, al mismo tiempo que su programa radial, en septiembre de 1961 obtuvo un puesto bien asalariado de “asesor técnico y consejero editorial de la dirección general” en dos revistas de contenido doméstico, *Sucesos* y *La Familia*. A Cepeda le confiesa el 20 de marzo de 1962 que, puesto que el dueño de esas publicaciones era el exitoso productor cinematográfico Gustavo Alatríste, el trabajo de revisero es “lo que tenía que ser: un pretexto para acercarme al cine” (García Márquez, s.f.a, s.p.). Tomó la precaución de que su nombre no apareciera en los créditos de aquellas revistas sin valor cultural pero, con las finanzas estables gracias a ellas, le escribe alborozado a Mendoza el 4 de abril de 1962: “He vuelto a leer como en los buenos tiempos — y en especial todo lo relacionado con la Revolución mexicana— y a escribir como en los buenos tiempos, cuentos fantásticos de los cuales no estoy todavía muy seguro” (García Márquez, s.f.d, s.p.).

Menos de seis meses después, la situación económica boyante en las revistas había tenido el efecto paradójico de empantanar su oficio de narrador. En una carta sin fecha, de alrededor de septiembre de 1962, escribe:

Como puedes imaginar, no estoy escribiendo nada. Hacía como dos meses que no destapaba la máquina de escribir. No sé por dónde empezar, y me preocupa la idea de que, al fin y al cabo, ni volveré a escribir nada ni llegaré a ser rico. Nada compadre: estoy bastante jodido, víctima de la buena situación (García Márquez, s.f.d, s.p.).

Ocho meses después, su suerte había cambiado: el productor Alatríste se dejó convencer de las aptitudes de guionista de García Márquez, le hizo dejar las revistas y lo contrató solo para desarrollarle historias. A Mendoza le dice el 17 de abril de 1963: “aquí me

¹ La Fonoteca Alejandro Gómez Arias de Radio UNAM me informó, en junio de 2023, que no cuenta en su colección con grabaciones de estos programas. El primer capítulo de *La casa grande* se tituló al final “Los soldados”.

tiene usted, compadre, convertido en esa cosa en que nadie creía: en un escritor profesional” (García Márquez, s.f.d, s.p.). Un escritor profesional pero de guiones de cine en los cuales trabajaría siempre en tándem. Desde mayo de 1963 y durante el siguiente año se dedicaría a trabajar en el guión de lo que sería *Tiempo de morir* (que trabajará con Carlos Fuentes) y en “La Gloria Secreta”, que permanece inédito en los archivos del coguionista Jaime Humberto Hermosillo. El cine sería una serie de ilusiones perdidas o frustradas, de guiones varios que al filmarse no se plasmarían según sus sueños, como *Pedro Páramo* o *El gallo de oro*, o que serían encarpetados para siempre.

Pero el dinero es otra historia y el comienzo de esa labor no fue decepcionante como lo fue en el final. Sus reportes epistolares de 1963 hablan de un tiempo de bonanza económica que iba de la mano con una productividad creativa en cine y esperanzas en literatura, una historia distinta del mito de pobreza y frustración permanentes que circulan sobre este periodo. García Márquez se da el lujo de descartar una adaptación al cine de su primera novela, *La hojarasca*, y, como le cuenta a Mendoza el 1 de septiembre de 1963, “sigo sin hacer nada más que escribir, escribiendo cosas que me gustan, y con el ojo puesto en Hollywood [...]. Esta tranquilidad de espíritu me ha producido un cambio que te sorprenderá: a las seis de la mañana estoy completamente despierto, trabajando muy bien, y sin los trastornos nerviosos de antes” (García Márquez, s.f.d, s.p.).

Casi un año después, en su misiva del 1 de julio de 1964, la situación se mantiene inmutable:

Ya tuve que hacer calendario para trabajar guiones de cine y creo que el año entrante, como el próximo semestre, lo tengo resuelto en principio. Es un trabajo que me gusta, lo hago en la casa y no me distrae de mis preocupaciones de la novela (García Márquez, s.f.d, s.p.).

La leyenda ha preferido dar crédito a quienes vieron ocasionalmente en ese 1964 a García Márquez, como el crítico Emir Rodríguez Monegal (2003, p. 670) y el escritor José Donoso (2021, p. 113), y han impuesto la historia de un escritor que tocaba fondo. Antes del acceso a la correspondencia, la historia solo podía respaldarse en la memoria y buena fe de testigos. Los recuerdos consiguieron así imponerse como lectura unívoca y oficial no de un año sino del periodo entero. Para ejemplos de esto, escribe Mendoza (1984) en sus memorias: “Después de nuestra experiencia cubana, habían llegado para nosotros tiempos duros” (p. 108). Y en la misma página, sobre los años mexicanos: “*Aunque yo no fui testigo* de aquella época suya [...] uno adivinaba, entre líneas, la realidad de apartamentos todavía con un par de sillas y camas plegables, de apuros de fin de

mes, de trabajos irrisorios” (p. 108, subrayado mío). Solo de paso y sin querer admitirlo, comenta luego que “él empezaba ya a navegar en una situación de prosperidad” (p. 110). Collazos (1983) en su biografía menciona: “ha sido un escritor en crisis” (p. 117). Dasso Saldívar (2014) transmite un testimonio de Álvaro Mutis: “él dijo por esa época que no volvería a escribir y que se iba a dedicar solo a eso [al cine]” (p. 461). Gerald Martin (2009) también sigue ese camino en la biografía canónica del colombiano: “a pesar de que gozaba de una seguridad económica y una respetabilidad antes desconocidas, tras la cordialidad impostada García Márquez cada vez se sentía más infeliz. Duele verlo en las fotografías de este periodo: irradia tensión y estrés” (p. 330, subrayado mío).

Es una batalla entre los recuerdos de testigos y el documento más inmediato de un epistolario. El propio García Márquez parecía más interesado en reportar el final de su experiencia en el cine que el viaje entero. En 1972 afirmaba:

Nada de lo que hacía en las películas era realmente mío. Fue una colaboración en que se incorporaban las ideas de todos: las del director, las de los actores. Estaba muy limitado en lo que podía hacer y pude apreciar entonces que, en la novela, el escritor tiene un control completo (García Márquez, 2001, p. 578).

Lo que parece más verosímil es que no habría por qué considerar falsos uno ni otro punto de vista: como en los años posteriores a *Cien años de soledad*, García Márquez alternaría momentos de “brazo caliente” y “brazo frío”, de euforia y de desaliento intermitentes en su trabajo creador. Abreviar su trayectoria de estos años a un solo círculo depresivo es simplificar cuatro o cinco años en que García Márquez estaba más bien construyéndose como escritor latinoamericano con altos y bajos: de un lado, su testimonio epistolar está lejos de ser la historia de un hombre con apuros económicos inclementes que apostó a *Cien años de soledad* como su única tabla de salvación, y de otro lado está también lejos de la de un hombre rico en lo económico y miserable en lo literario, muy contradicho en sus cartas por las frecuentes menciones a traducciones y adaptaciones al cine de sus libros.

Las traducciones de García Márquez, por ejemplo, no son una historia que empiece con *Cien años de soledad*. Desde que, en 1962, Carmen Balcells empezó a representarlo en el rubro de lenguas extranjeras, es evidente que cuanto ella le escribía era un surtidor de buenas noticias que hacían un contrapunto balsámico a cualquier contratiempo de García Márquez en el cine o en el avance de sus proyectos literarios. Sus cartas a Mendoza hacen frecuente mención de traducciones en proceso o en proyecto: *El coronel...* en francés y en italiano en las cartas de noviembre de 1962, del 17 de abril de 1963 y

del 1 de julio de 1964; *La mala hora* en italiano en la de noviembre de 1962, en inglés en la del 1 de julio de 1964, y el 8 de diciembre de 1963 hace este comentario que no deja lugar a dudas: “ya firmé contrato con Julliard para *La mala hora* (*Ce village de merde*) y se vendieron opciones del *Coronel* para traducción al alemán y para todos los libros a Mondadori, en italiano. ¿De qué puedo quejarme?” (García Márquez, s.f.d, s.p.).

Frente a estos testimonios epistolares, es preferible encontrarle el punto medio al acercarse a esos años, y, en la línea de lo que dice en el mismo libro Gerald Martin (2009, p. 330) o luego Santana-Acuña (2020, p. 120), señalar que lo que buscaba García Márquez entonces era más bien algo que no había intentado y que por ende lo hacía padecer: una novela con las dimensiones de las que publicaban Carpentier y sus colegas de lo que se llamaría, desde 1966, el Boom.

El mito de la generación espontánea: 1965-1966

Para mediados de 1965, el deterioro de la industria del cine y sus despilfarros que no se concretaban acabarían por desmoralizarlo, pero para entonces ya estaba embarcado y zarpando en el trabajo aplazado de *Cien años de soledad*.² Su correspondencia intensa con Carlos Fuentes, el gran factótum del Boom de la novela latinoamericana, y quien junto a Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa firman el epistolario a cuatro voces titulado *Las cartas del Boom*, nos ayuda a disipar dudas sobre cómo el novelista colombiano cimentó su posición, una vez que alcanzó la estabilidad y hasta bonanza económica que comparte en sus cartas a Mendoza y Cepeda.

Gracias a *Las cartas del Boom*, puede decirse con fundamento que el Boom tiene un padre fundador, el mexicano Carlos Fuentes, y un orden cronológico cuyo punto de arranque puede situarse en 1964. Si se conocían de paso desde que García Márquez se estableció en México, solo afianzaron su amistad en el trabajo conjunto del guión de *El gallo de oro*, y luego con el guión de *Tiempo de morir*. La primera mención que hace Fuentes de García Márquez en *Las cartas del Boom* está en el lugar más significativo, en la carta del 29 de febrero de 1964 donde Fuentes le explica a Mario Vargas Llosa que son cuatro las novelas más importantes que ha leído en los últimos meses y que piensa escribir sobre ellas: previsibles eran *El siglo de las luces*, *La ciudad y los perros* y *Rayuela*; la novela impredecible que añadió a ellas fue *El coronel no tiene quien le escriba* (Cortázar, Fuentes,

² En carta a Mendoza del 27 de junio de 1966, le informa que el cine mexicano se encuentra en “una crisis muy compleja” pero tenía ahorros suficientes para terminar la novela.

García Márquez y Vargas Llosa, 2023, p. 81). Es prueba contundente de la amistad que ya unía a Fuentes y García Márquez, además de una presciencia increíble puesto que *El coronel...* no contaba con las características de las otras novelas al no ser de ambición totalizante (era como destacar *Aura* en vez de *La muerte de Artemio Cruz*), además de no ser *El coronel...* una novela reciente sino de varios años antes, que Fuentes destacaba como del año anterior amparado en que acababa de reeditarse en México (noviembre de 1963).

Fuentes (1964) habría de explicitar estas ideas más allá de una carta unos meses después, en un texto —un acta de fundación— que publicó en las páginas de *La Cultura en México* con el título “La nueva novela latinoamericana. Señores no se engañen, los viejos han muerto: viven Vargas Llosa, Cortázar, Carpentier”. El texto contiene, además de estudios sobre los mencionados en el título, una extensa mención a las obras completas de García Márquez que hace válida la suposición de que solo la había leído en fecha reciente —o releído con más atención, que sería lo mismo—, bajo el contexto de lo que llamaba “la nueva novela latinoamericana” (p. i), que dos años después empezaría a popularizarse con el nombre de Boom. Esta serie de acontecimientos es relevante por cuanto muestra que García Márquez no era un improvisado en ese marco, y que *Cien años de soledad* es, lejos del rapto de la inspiración de un momento, una consecuencia de años de trabajo y reflexión con intelectuales amigos. Curiosamente, ocurrían en el mismo 1964 en que Monegal y Donoso veían a García Márquez como “un hombre torturado”.

El 1 de julio de 1964, García Márquez le demuestra a su compadre Mendoza que ha tenido conversaciones con Fuentes, al enumerarle los mismos libros que Fuentes promovía en cartas y manifiesto pero cambiando en su lista (nobleza obliga) *El coronel...* por *La muerte de Artemio Cruz*. “La idea es que los novelistas latinoamericanos, precisamente por no tener la preocupación de sus mercados, como ocurre a los europeos y gringos, son los únicos que escriben lo que les da la gana” (García Márquez, s.f.d, s.p.). Mendoza no está convencido, sin embargo, de que esas novelas sean de una calidad pareja. El objeto de su crítica es *Rayuela* de Cortázar y aunque se han perdido los términos exactos de lo que dijo, se conserva la réplica de García Márquez, sin fecha, de alrededor de octubre de 1964:

De acuerdo con lo que me dices de *Rayuela*. Carpentier y Vargas Llosa tienen el hígado mejor puesto. Pero la tesis es que las tres novelas, publicadas en un mismo año, fueron algo así como lo mejor que se publicó en el mundo [...]. Ahora tenemos agallas: estamos disparando proyectiles de largo alcance, que dan en el blanco, como lo hicieron Carpentier y Vargas Llosa, o que no dan, como le sucedió a Cortázar (García Márquez, s.f.d, s.p.).

Es decir, ese desnivel era irrelevante frente a la ambición de estos nuevos novelistas y lo que venían consiguiendo por ese camino. Era el camino que García Márquez deseaba seguir desde su primer manuscrito de novela, el llamado “La casa”, y para el que el fenómeno del Boom abría perspectivas de una buena recepción.

En octubre de 1965, Carlos Fuentes se mudó de México a Europa, donde permanecería hasta enero de 1969. Ello permitió que la comunicación entre él y García Márquez, hasta entonces basada en encuentros personales de “pachangas dominicales”, se espaciara, pero permitió en cambio que hoy contemos con una muestra minuciosa de esos diálogos en la forma de una serie de cartas que García Márquez le escribió desde México durante los meses de redacción y publicación de *Cien años de soledad*.

La primera aparición de García Márquez en *Las cartas del Boom* es el 30 de octubre de 1965 (Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, 2023, p. 112) y en ella le anuncia, entre otras cosas, el título de su obra maestra. Si bien Fuentes “fue capaz de guiar y preparar al colombiano, aún inexperto y vacilante, para el papel que le tocaría desempeñar en el vastísimo drama latinoamericano” (Martin, 2009, p. 329), al mismo tiempo ambos estaban en carriles distintos de su desarrollo. En 1965, Fuentes estaba de vuelta de la gloria y del tipo de literatura que García Márquez aún estaba persiguiendo. ¿Cuál era ese “tipo de literatura”? García Márquez buscaba tender todos los puentes hacia el lector, que le había sido esquivo y se reducía a un público selecto pero minoritario; Fuentes, después de conseguir cruzar todos esos puentes con sus primeros cuentos y novelas hasta 1962, buscaba romperlos todos, inventándose unos nuevos, desafiando al lector a seguirlo en otro tipo de experiencias, distintas de las que por costumbre otorgaba la “novela burguesa” que por esos años se declaraba “en vías de extinción” (el asunto ocupa varios párrafos de su texto de 1964). Santana-Acuña (2020, p. 153) lo ha explicado con exhaustividad si bien a veces de modo algo determinista: García Márquez tomó conciencia de que su obra solo podría cristalizar de acuerdo con sus deseos con una novela de las dimensiones de *La región más transparente* o *La muerte de Artemio Cruz*. Unas dimensiones tanto demográficas (personajes cuyo número balzaciano compitiera con el registro civil), cartográficas (la mayor conquista del espacio terrestre) y formales (una técnica y una estructura que se ofrecieran *nuevas* como consigna). Hasta 1965, la obra de García Márquez era la profundización de una vertiente más bien clásica de lo fantástico o de lo rabelésiano, y él era plenamente consciente de ello, como señala a Mendoza el 4 de abril de 1962, al referirse como “cuentos fantásticos” a lo que sería

años después —en 1972— *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Los cuentos de “El mar del tiempo perdido” y “Los funerales de la Mamá Grande” apuntan hacia *Cien años de soledad* pero son un modelo a escala de esta novela, y aunque merecerían hoy incluso ser defendidas como obras maestras por derecho propio, lo que consolidaba a un narrador en la década de 1960 era un factor no solo cualitativo sino cuantitativo, es decir: solo una novela de las dimensiones descritas tenía, si no la certeza, al menos las mejores opciones de darle la proyección y notoriedad que deseaba.

Después de sus libros de 1962, Fuentes recorrió el camino inverso: su narrativa se circunscribió a la dramatización de teorías en boga (ideas de Lévi-Strauss, Foucault, Octavio Paz), construyéndose más sobre ideas que sobre emociones, lo que como resultado más notorio lo despojó de ese lector popular que lo siguió hasta *La muerte de Artemio Cruz*. El éxito de Fuentes hasta 1962 lo alcanzó García Márquez en 1967, pero es sabido que ese clímax lo complació tanto como lo desafió —el mismo caso de Fuentes—, y pasó los siguientes ocho años tratando de escribir una novela en sentido opuesto a la que le dio ese éxito. Se lo reportó así a tres amigos epistolares. A Vargas Llosa el 12 de noviembre de 1968: “Me parece que mi próxima novela será víctima del éxito de la anterior. La estoy haciendo deliberadamente hermética, densa, compleja, para que solamente la soporten quienes se hayan tomado el trabajo previo de aprender literatura, es decir, nosotros mismos y unos pocos amigos” (Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, 2023, p. 282). A Mendoza en carta sin fecha, alrededor del verano de 1970: “quiero darme el lujo de no publicarlo mientras no lo hayamos escudriñado y discutido mucho entre muy pocos amigos. De todos modos, no será un libro de gran público” (García Márquez, s.f.d, s.p.). A Germán Vargas el 14 de julio de 1970: “Es algo muy distinto de todo lo anterior, que va a defraudar a los lectores noveleros de los libros anteriores, pero que no me hará quedar mal con mis amigos” (García Márquez, s.f.b, s.p.).

Así es que, si García Márquez y Fuentes hicieron búsquedas literarias por caminos a ritmos distintos en los años 60, después coincidirían en que no tenían que perseguir al lector sino exigirle a este que los persiguiera a ellos en sus propias búsquedas, sin importar cuán solipsistas fuesen estas. Las novelas resultantes, *Terra nostra* y *El otoño del patriarca* (ambas de 1975), tienen más de manifiestos que de narraciones, son más “casos de estudio” que novelas para leer compulsivamente. Consolidadas como placeres de *happy few*, sus cualidades están inmersas en la plástica, en el verbo como objeto que

exige detenimiento y reflexión, que se niega a la impulsividad comunicante de novelas previas suyas que representaban experiencias más familiares.

El desvío que hemos tomado para describir los caminos de García Márquez y Fuentes hasta los años 70 tiene un propósito desmitificador: si se creó el mito de que García Márquez por generación espontánea había escrito una novela de importancia, fomentada por el propio autor con la historia de una epifanía en la carretera a Acapulco, luego él mismo quiso contrarrestar la impresión de que era autor de una sola novela con un resto prescindible. Lo que deseaban tanto Fuentes como él, entonces, no era una obra que fuese repetición sino continuidad. *Cien años de soledad* en ese marco no podía ser un objeto de generación espontánea, un eslabón perdido, sino un libro encadenado a una obra anterior y posterior.

El mito del antiintelectual: 1967-1971

La discusión intelectual con citas cultas e ideas elaboradas, el hombre encerrado en su gabinete de corcho... nada de eso se asocia a García Márquez. Porque su agente, la providencial Carmen Balcells, decía que era un genio. Un artesano que aprendió a hacerlo todo a mano sin estudiar ni asistir a clases. El salto de esa caracterización a declararlo un antiintelectual tomaba apenas un paso y es un rol que le encantaba jugar al propio García Márquez, como le confesó a Vargas Llosa el 21 de octubre de 1969: “una de mis diversiones más sanas es confundir a la posteridad con los datos más contradictorios, y utilizo como instrumento a los periodistas” (Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, 2023, p. 313).

Desde que escribió las setecientas páginas de *García Márquez: historia de un deicidio*, nunca dejó Mario Vargas Llosa (1971) de señalar la cualidad antiintelectual del colombiano: “Su inteligencia, su cultura, su sensibilidad tienen un curiosísimo sello específico y concreto, hacen gala de antiintelectualismo, son rabiosamente antiabstractas” (p. 81). Bien entrado el siglo XXI, su opinión se mantuvo invariable y hasta organizaba eventos para difundirla: “no era un intelectual, funcionaba más como un artista, como un poeta, no estaba en condiciones de explicar intelectualmente el enorme talento que tenía para escribir. Funcionaba a base de intuición, instinto, palpito” (Vargas Llosa, 2017, s.p.).

La opinión de Vargas Llosa adquiere relevancia a la hora de discutir el intelectualismo de García Márquez porque si este se consideraba “cónsul personal” de Fuentes (Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, 2023, p. 211), desde 1967 Vargas

Llosa haría todos los méritos para ser procónsul de García Márquez hasta el extremo de convertirse en el autor de la primera biografía canónica y primer estudio crítico canónico. La correspondencia entre ambos no hace sino ratificar que su relación era de orden intelectual.

Los años más intensos entre el colombiano y el peruano van de 1966 a 1971. Las cartas que han sobrevivido son solo las de García Márquez pero estas abundan en reacciones al presumible entusiasmo y angustias de su contraparte peruana respecto a ideas, proyectos y experiencias en común. Son comunicaciones que se entrelazan a la perfección con las que García Márquez tiene con Fuentes porque comparten las mismas coordenadas del oficio y el mismo destino. García Márquez no solo acepta ideas de Vargas Llosa, las propone o converge con ellas.

Es cierto que García Márquez evadía las reuniones de intelectuales: se perdió de varias que hicieron cierto ruido y a las que estuvo invitado, como la de noviembre de 1964 en Chichen Itzá, el del PEN Club en Nueva York de junio de 1966 y el Segundo Congreso Latinoamericano de Escritores en México de marzo de 1967. Sin embargo, no dejaba de discutir las consecuencias de cada uno de estos encuentros en su correspondencia o en reuniones fuera de ellos, y del último mencionado comentaría a Mendoza el 17 de marzo de 1967:

[...] al margen del congreso, me he estado viendo con mucha gente: el poeta Guillén, igualito a como lo dejaste en el Grand Saint Michel; Fernández Retamar, Carpentier, Otero Silva, Ángel Rama, Mario Benedetti, Juan Liscano y otros más que ahora no recuerdo. Hemos pasado muy buenos ratos y yo me he llevado la sorpresa de que mis libros se están leyendo en América. Todos los conocen. Aparte de estas agradables borracheras, creo que nada se sacará de este congreso ni de ningún otro: todos tienen la tendencia a lograr la unidad de los escritores por encima de las ideologías políticas, es decir: la apolitización del escritor, y este es el peor negocio que podemos hacer en un continente donde los mejores escritores son de izquierda (García Márquez, s.f.d., s.p.).

Otra era sin embargo su posición frente a los encuentros universitarios. El que se dividió en dos días en la Universidad Nacional de Ingeniería de Lima, en septiembre de 1967, de García Márquez con Vargas Llosa —quien a mediados de 1966 acababa de empezar a trabajar como profesor en el King's College de Londres— venía preparándose desde un año antes, con el escritor colombiano como el primer interesado y con la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá, como posible sede de una serie de conferencias (Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, 2023, p. 156). A Mendoza, el 24 de agosto de 1966, le explicó la importancia que tenía para él el medio universitario: “el caso es que la universidad, que nunca me había interesado, me llama más la atención,

y me preocupa, a medida que me vuelvo viejo. Necesito, eso sí, preparar un cañonazo: algo que levante roncha” (García Márquez, s.f.d, s.p.).

Su entusiasmo con los eventos académicos se iría apagando. Pueden rastrearse algunos eventos que mermarían ese entusiasmo: la publicación casi sin su permiso de su diálogo público con Vargas Llosa en Lima, el robo de cartas suyas por parte de universitarios en 1967, la decepción por la traición obrera a los universitarios franceses durante Mayo del 68, los ecos de un acoso que padecieron Cortázar y Vargas Llosa en la Cité Universitaire de París en abril 1970... Los universitarios pasarían a sus ojos, de ser su objeto del deseo, aliados suyos, a un público al que temer, y con quienes tendría en lo sucesivo una relación cautelosa.

En 1971 tuvo dos pruebas de fuego con ellos. En abril, tras el primer manifiesto contra la encarcelación del poeta Heberto Padilla en Cuba, Mendoza firmó a nombre de García Márquez ante la ausencia de este de Europa; García Márquez hizo pública esa firma no consentida pues no estaba de acuerdo con los términos y se lo explicó en carta a Mendoza desde el Caribe, el 17 de abril de 1971:

[...] los firmantes habituales de esos telegramas de protesta escritos en el Quartier Latin somos el hazmerreír de las universidades latinoamericanas [...]. Y se refieren, en especial, a uno que mandamos al gobierno venezolano en favor de alguien que en realidad no estuvo preso nunca. ¡Si vieras cómo se burlan de eso los venezolanos!

Ponte en mi lugar en relación con la carta sobre Padilla: al ver que yo la firmaba, los universitarios, intelectuales y demás, han venido a pedirme información sobre el caso, pues suponen que yo tengo mucha. Si no —piensan— no hubiera firmado. He tenido que hacer toda clase de maromas para no quedar como un pendejo (García Márquez, s.f.d, s.p.).

Podría especularse que los universitarios eran su público prioritario entonces, si se considera además que en junio de ese mismo año aceptó el único doctorado *honoris causa* de las decenas que le ofrecerían en las décadas siguientes, el de la Universidad de Columbia. Según él, se preguntó “¿Qué hago yo en una academia de letrados con toga y birrete?” y admitió que “ahora me alegra muchísimo no solo el haberlo aceptado, sino que además sea para mi país y para la América Latina” (Guibert, 1973, p. 336). Ejercería el mismo criterio al recibir el Premio Nobel, tras el cual tampoco aceptó ningún premio más.

Su posición frente a la mayor tentación del escritor, los oropeles, merecería reconocerse por sí misma como un triunfo de su carácter intelectual. Era una posición bien meditada y expresada en distintos momentos de su epistolario. Una copia de una carta a su editor y traductor en Seuil, Claude Durand —a propósito del premio a la mejor novela extranjera a *Cien años de soledad*, 20 de enero de 1970—, ha sobrevivido en

las cartas que vendió Mendoza y allí declara casi un lema: “Pienso que los escritores estamos en el mundo solo para escribir, que no es decente que confundamos nuestra obra con nuestra persona” (García Márquez, s.f.d, s.p.).

La misma regla intentaba extenderla a los escritores del porvenir. Al suspenderse el premio Biblioteca Breve 1970, del que era jurado, sentencia en una carta a Mendoza, alrededor de marzo de ese año:

La pausa no le viene mal al concurso: absolutamente todas las obras presentadas estaban escritas de prisa para llegar a tiempo. Es el caso de un certamen que ha llegado a tener tanto prestigio que le está ocasionando un grave perjuicio a los escritores nuevos (García Márquez, s.f.d, s.p.).

Tampoco se guardaba la autocrítica a haber cedido a tentaciones similares en el pasado, como cuando recordaba su premio Esso en los términos menos halagadores. A Cepeda el 25 de junio de 1969: “un concurso cuya gloria se funda precisamente en demostrar que la novela colombiana es una mierda” (García Márquez, s.f.a, s.p.).

Se pasa demasiado por alto que García Márquez estaba lejos de ser un intruso en la literatura más intelectual cuando entre sus interlocutores no solo estaba Carlos Fuentes, autor de varias novelas eruditas, sino uno de los escritores latinoamericanos más exigentes en ese sentido de cualquier tiempo, el argentino Julio Cortázar, además de otro escritor argentino de nota: un —en apariencia— improbable interlocutor, Ricardo Piglia (2019), quien ha dejado en sus diarios un recuento de pugilismo intelectual con el colombiano en Buenos Aires, en 1967 (pp. 372-373). Podríamos continuar, pero la discusión ameritaría mayor espacio.

Legado latente

En vida, García Márquez se esmeró en controlar cuanto se publicaba con su nombre. El 7 de febrero de 1968 se espantaba y resignaba ante la publicación de su diálogo en la UNI de Lima: “en el futuro me cuidaré mucho de no dejar estos hijos espurios flotando por el mundo” (Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, 2023, p. 253). Más tarde pediría disculpas por “las trampas a la fe” que se cometían en libros donde su nombre aparecía como único autor de contenidos que eran en realidad multiautorales, como *El olor de la guayaba*, una entrevista de Mendoza (García Márquez, 2003, p. 616).

La misma actitud controladora asumió con sus cartas. Le dijo a Mendoza: “El descubrimiento de que mis cartas eran también una mercancía me causó una depresión terrible, y nunca volví a escribirlas” (García Márquez y Mendoza, 1982, p. 126).

Mendoza respetó esa tácita prohibición porque vendió las suyas a la Universidad de Texas en Austin solo un año después de fallecido García Márquez, aunque ya les había sacado el máximo provecho para un mismo libro de recuerdos editados hasta de cuatro modos distintos (Mendoza, 1980; 2000; 2009; 2013), el último incluso transcribiendo una decena —y alguna más— de las 48 cartas que recibió.

Nada de ello invalida que careciera de una conciencia de archivo epistolar. Es cierto que, antes y después de la década de 1960, se encuentran posiciones más bien antagónicas a esa preservación, como en la frase citada de 1982 o en esta de alrededor de 1957 a Guillermo Cano: “Las cartas privadas resultan ridículas cuando se publican” (García Márquez, s.f.c, s.p.). Pero en los años 60, que fue su década epistolar, su posición fue siempre de buen humor y de clara conciencia de que allí podía quedar más de una página valiosa, cuando no algunos libros importantes para la historia y la literatura colombiana y latinoamericana. A Fuentes, el 7 de diciembre de 1966, le dice: “Me acaba de llamar la Macedonia para decirme que la carta que te escribí a través de ella no llegó a su destino. Ya la encontrarán los arqueólogos cuando estén ordenando nuestras obras completas” (p. 181). A Mendoza, sobre cartas robadas por universitarios en su cuarto de hotel de Bogotá: “habían desaparecido mis cartas de Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes y otros mafiosos. Nadie sino ellos pudo llevárselas. Me imagino que esto es lo que Schopenhauer llamaba la gloria” (9 de marzo de 1968). Cuando Fuentes le bromea que guarde una carta suya “para la Universidad de Harvard” (Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, 2023, p. 273), García Márquez le contesta en el mismo tono: “el autor de esta carta certifica que ella es apócrifa, y no es por tanto vendible a Harvard” (p. 279).

Su hartazgo llega a fines de la década. A Mendoza, ante cartas que debe escribir para declinar un cargo diplomático y una “ceremonia de coronación” en Francia, le dice el 22 de enero de 1970: “Por lo visto, la vida se me irá en contestar mensajes” (García Márquez, s.f.d, s.p.). Es probable que fuese en la década de 1970, acaso en la mudanza/vuelta de Barcelona a México, que García Márquez y su esposa destruyeran o terminaran de destruir lo que quedaba de su archivo epistolar, si es que este existía como en 1967 le comentaba a Mendoza al perder parte (¿todo?) de aquel. Por suerte, otros corresponsales además de Mendoza, como Fuentes y Vargas Llosa, conservaron sus cartas y las archivaron en universidades. Los herederos de García Márquez han interpretado la voluntad del autor de un modo consecuente: puesto que toda su obra será alguna vez patrimonio de todos, no tiene sentido someter a restricciones inéditos

o textos ocultos en hemerotecas que, de un modo o de otro, circularían en ediciones piratas o como citas textuales en textos académicos y periodísticos. En la década de 1970 y 1980, fue una decisión que el propio autor tomó cuando permitió la recopilación en libro de cuentos y artículos suyos sepultados en la prensa colombiana y venezolana.

El acceso al epistolario implica una desmitificación que no hace sino enriquecer la obra de García Márquez. Una vez despejados los mitos —o al menos abierta la posibilidad de discutirlos, si son inerradicables—, queda aquello del destino de su “literatura epistolar” que, tomado en su sentido último, es uno solo: no referido al de García Márquez como individuo creador sino como miembro de un conjunto de escritores de una generación. Una generación, la del Boom de la novela de los años sesenta, que, aunque larga, cuenta con cuatro autores canónicos: Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa y García Márquez. Son los nombres con sitios “en propiedad”, como reconocieron Donoso (2021, p. 128) y, a regañadientes, Ángel Rama (1981, p. 83), quien los discutía escribiendo sin descanso sobre ellos y carteándose con ellos. Es un destino en conjunto cuyo fin llegó a mediados de la década de 1970 y que hoy, a pesar de encomiables iniciativas individuales y aun editoriales, no ha podido retomarse o encarnar en otros escritores. El más resonante de los últimos tiempos, Roberto Bolaño, brilla en una posteridad que es la del clásico pero no el de la literatura haciéndose en un presente como en los tiempos del Boom. Su presencia es el de una estrella distante y solitaria, sin pares y con muchos epígonos, acaso porque la reunión de talentos y circunstancias no puede fabricarse, como tanto se le acusó al Boom y su orquesta de por lo menos una docena de escritores.

Las cartas que escribió García Márquez nos dan el testimonio de su vida contada por él mismo y así se convierten, del modo más vívido posible, en ese segundo tomo de memorias que no consiguió escribir, el de sus años posteriores a 1955. El retrato está lejos de resultar desangelado aunque los curas no leviten ni las bellas asciendan al cielo, y más bien se inscribe en la veta realista que caracteriza varios de sus libros mayores, de ficción como *El coronel no tiene quien le escriba* o periodísticos como *Relato de un naufrago*.

Referencias bibliográficas

- Collazos, O. (1983). *García Márquez: La soledad y la gloria. Su vida y su obra*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Cortázar, J.; Fuentes, C.; García Márquez, G. y Vargas Llosa, M. (2023). *Las cartas del Boom*. Barcelona: Alfaguara.
- Donoso, J. (2021). *Historia personal del “boom” y otros escritos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

- Fuentes, C. (1964). Señores no se engañen, los viejos han muerto: viven Vargas Llosa, Cortázar, Carpentier. México: *La Cultura en México* 128, pp. i-xvi.
- García Márquez, E. (2001). *Tras las claves de Melquíades: historia de Cien años de soledad*. Bogotá: Norma.
- García Márquez, G. y Mendoza, P. A. (1982). *El olor de la guayaba*. Bogotá: Oveja Negra.
- García Márquez, G. (2003). *Notas de prensa. Obra periodística 5: 1961-1984*. México: Diana.
- García Márquez, G. (s.f.a). Cartas a Álvaro Cepeda Samudio. Container 64.11, Outgoing Correspondence of Gabriel García Márquez, Harry Ransom Center, Universidad de Texas en Austin.
- García Márquez, G. (s.f.b). Cartas a Germán Vargas. Container 64.12, Outgoing Correspondence of Gabriel García Márquez, Harry Ransom Center, Universidad de Texas en Austin.
- García Márquez, G. (s.f.c). Cartas a Guillermo Cano. Guillermo Cano Isaza Collection of Gabriel García Márquez, Harry Ransom Center, Universidad de Texas en Austin.
- García Márquez, G. (s.f.d). Cartas a Plinio Apuleyo Mendoza. Container 1.1, Plinio Apuleyo Mendoza Collection of Gabriel García Márquez Correspondence, Harry Ransom Center, Universidad de Texas en Austin.
- Guibert, R. (1973). *Seven voices*. New York: Knopf.
- Martin, G. (2009). *Gabriel García Márquez. Una vida*. Buenos Aires: Debate.
- Mendoza, P. A. (1984). *La llama y el hielo*. Bogotá: Planeta.
- Mendoza, P. A. (2000). *Aquellos tiempos con Gabo*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Mendoza, P. A. (2009). *Un García Márquez desconocido*. Barcelona: Emecé.
- Mendoza, P. A. (2013). *Gabo: cartas y recuerdos*. Barcelona: Ediciones B.
- Piglia, R (2019). *Los diarios de Emilio Renzi*. Barcelona: Debolsillo.
- Rama, Á. (1981). El “boom” en perspectiva. En: *Más allá del boom. Literatura y mercado*. México: Marcha Editores, pp. 51-110.
- Rodríguez Monegal, E. (2003). “Novedad y anacronismo en *Cien años de soledad*” (1968). En: *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 660-687.
- Saldívar, D. (2014). *García Márquez. El viaje a la semilla*. Bogotá: Planeta.
- Santana-Acuña, Á. (2020). *Ascent to Glory. How One Hundred Years of Solitude Was Written and Became a Global Classic*. New York: Columbia University Press.
- Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral.
- Vargas Llosa, M. (2017). García Márquez por Vargas Llosa. En: *El País*, Madrid, 10 de julio.

CINE EN BOGOTÁ: ESTRENOS DE LA SEMANA (1954-1955): CRÍTICA CINEMATOGRAFICA Y CINEFILIA EN GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ*

CINE EN BOGOTÁ: ESTRENOS DE LA SEMANA (1954-1955): FILM CRITICISM AND CINEPHILIA IN GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Santiago Alarcón-Tobón

1

* Artículo derivado de la tesis de maestría en Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali de la Università Ca' Foscari Venezia, titulado *Un cinéfilo. Gabriel García Márquez y su cultura cinematográfica (1927-1961)*.

Cómo citar este artículo: Alarcón Tobón, S. (2024). *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana (1954-1955): Crítica cinematográfica y cinefilia en Gabriel García Márquez* *Estudios de Literatura Colombiana* 54, pp. 133-150.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354166>

¹  santiago.alarcont@unive.it
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Resumen: Este análisis se centra en la columna de crítica cinematográfica *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana*, escrita por García Márquez y publicada en *El Espectador* (1954-1955). La columna, redactada durante la formación temprana del autor, refleja su creciente interés por el cine como arte, industria y entretenimiento. Aunque presenta limitaciones estéticas y enfrenta problemas con empresarios, la columna busca fortalecer el criterio del público, contribuyendo al surgimiento de una cultura cinematográfica en Colombia. Este periodo marca las bases de la literatura posterior de García Márquez, revelando su evolución y conexión con el mundo cinematográfico.

Palabras clave: Gabriel García Márquez, cinefilia, crítica cinematográfica, cine.

Abstract: This analysis focuses on the film review column *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana*, written by García Márquez and published in *El Espectador* (1954-1955). The column, written during the author's early training, reflects his growing interest in cinema as art, industry and entertainment. Although it presents aesthetic limitations and faces problems with businessmen, the column seeks to strengthen the public's criteria, by contributing to the emergence of a film culture in Colombia. This period marks the basis of García Márquez's later literature, revealing his evolution and connection with the cinematographic world.

Keywords: Gabriel García Márquez, cinephilia, film criticism, cinema.

Editores: Paula Andrea Marín Colorado,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 30.06.2023
Aprobado: 06.12.2023
Publicado: 31.01.2024

Copyright: ©2024 *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/)



Gabriel García Márquez fue parte de esa generación de escritores latinoamericanos que creció con las películas, la oscuridad de los teatros fue parte de su formación y los actores y actrices sus mejores maestros. El cine fue ese “matrimonio mal avenido”, como posteriormente le gustaría describirlo (García Márquez, 1982), que alimentó su creatividad tanto o más que los libros (Mendoza y García Márquez, 2007, p. 43) y cuestionó sus decisiones profesionales futuras, al menos hasta la escritura definitiva de *Cien años de soledad*. Este artículo se centra en la columna *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana* publicada en el periódico *El Espectador* entre 1954 y 1955, ignorada por la mayoría de la crítica garciamarquiana considerándola un “paréntesis” en su proceso creativo (Gilard, 1991, p. 37). No obstante, se propone mostrar cómo fue parte en la formación profesional del escritor durante los años cincuenta; especialmente en la edificación de un criterio estético en el autor y en la consolidación de una posición cinéfila frente a las películas, cuya preocupación principal era la de formar y elevar el gusto del público en Colombia.

En este orden de ideas, se inicia ofreciendo una panorámica acerca de las relaciones del autor con el cine; posteriormente, se comentan los antecedentes costeños de la columna que muestran un incipiente interés por las películas y el lenguaje cinematográfico; a continuación, se explica el nacimiento de la columna y algunos de sus características generales; seguidamente, se enumeran varios elementos que la convertían en una columna relevante, pero a la vez limitada; ulteriormente, se muestra como la labor pedagógica es esencial para la comprensión de la columna; por último, se ofrecen un par de comentarios finales que más que finiquitar la cuestión buscan enriquecer la discusión acerca de la relación de García Márquez y el cine (y viceversa).

El cine y Gabriel García Márquez: ¿Un matrimonio mal avenido?

En el contexto de *Historia del cine colombiano*, Hernando Martínez Pardo (1978) destaca que *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana* es una de las columnas pioneras en la crítica cinematográfica en Colombia. Igualmente, considera que Gabriel García Márquez es uno de los “nuevos críticos” (p. 216) que inauguran este tipo de comentarios cinematográficos. A pesar de que la primera afirmación es discutible debido a la falta de estudios sobre la crítica cinematográfica en Colombia durante las décadas anteriores, sin duda Gabriel García Márquez junto a otros como Jorge Gaitán Duran y Hernando Valencia Goelkel fueron un “parteaguas” y marcaron un hito en la cultura cinematográfica del país (Zuluaga, 2015, p. 44). A pesar de ello, la columna *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana*

ha sido calificada de diversas formas, entre ellas como una expresión “más voluntariosa que profesional” (Saldívar, 2016, p. 322), una visión del cine “literaria y humanista, más que específicamente cinematográfica” (Martin, 2009, p. 200) o simplemente como una apreciación que “no es una buena crítica” (Gilard, 1991, p. 25). En gran parte esto puede explicar que haya sido relegada por gran parte de la crítica garciamarquiana, en especial aquella que ha estudiado la relación entre autor, obra y cine que a pesar de siempre mencionarla se ha enfocado principalmente en los productos audiovisuales para cine o televisión basados en textos originales o en adaptaciones de las obras de García Márquez a partir de los años sesenta (García Aguilar, 1985; Rocco, 2014; del Río, 2013; Cortes, 2015; Restrepo, 2019).

No obstante, a pesar de la severidad con la que se le ha valorado, Gilard (1976) advierte que estos textos son de interés “para quien quiera conocer los conceptos estéticos de García Márquez y los elementos de su evolución” (p. 153) para un “mejor conocimiento de cómo se fue forjando la obra y aclarar aspectos importantes del proceso creativo” (Gilard, 1991, p. 25). Múltiples son los ejemplos de dicha afirmación. Lo podemos ver en el trabajo de Fiddian (2010) que muestra la influencia de la columna en la construcción de personajes, la aparición de elementos de corte fantástico en un espacio realista o en el ritmo y el tono de la narración en algunos cuentos publicados a finales de los cincuenta. Asimismo, el autor en entrevista con Mendoza (2007) a la pregunta sobre *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) y su relación con la técnica cinematográfica responde: “Sí, es una novela cuyo estilo parece el de un guion cinematográfico. Los movimientos de los personajes son como seguidos por una cámara” (p. 43). Igualmente, en su crítica sobre *La mala hora* (1962), Volkening (1963) elogiaba que García Márquez “parece haber aprendido buena parte de su técnica narrativa en el cine”. Conclusión similar a la que llega Santana-Acuña (2020) que sugiere que la columna fue relevante para la escritura de *Cien años de soledad* (1967) dado que le dio nuevos elementos al joven escritor que enriquecieron su imaginación literaria como “the conventions of cinematic language and storytelling” (p. 22).

Sin duda su columna cinematográfica fue un punto importante en la relación que tuvo con las películas dado que le permitió formar las bases de un criterio cinematográfico, pero al mismo tiempo le facilitó un espacio de reflexión fijo, periódico y remunerado. Para comprender mejor la aparición de su columna de cine es necesario remontarse a sus “años costeros”.

Antecedentes costeños para una columna de cine (1948-1953)

Como señala Olaciregui (2015), el siglo de García Márquez se confunde con el siglo del cine (p. 46). Durante estos años ocurre la normalización de la importación, distribución, exhibición de las películas en Colombia, asimismo con la llegada de las películas dobladas al castellano (junto a los últimos estrenos de Hollywood y del cine mexicano) convirtieron al cine para los años cuarenta en una de las diversiones preferidas de los colombianos (Martínez Pardo, 1978, p. 131). Estos procesos posibilitaron la eventual aparición de una nueva cultura cinematográfica cinéfila en el país en el sentido que lo estudian Jullier y Leveratto (2012, p. 11) para el caso francés.¹ Entendida tanto como saber adquirido por las películas (memoria y la capacidad de juzgar) como el cultivo de un placer por el cine.² García Márquez vivió y participó en este proceso de transformación de la cultura cinematográfica, especialmente a lo largo de sus primeros treinta y cinco años de vida.

Los antecedentes de *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana* se pueden rastrear a los “años costeños” de García Márquez en Cartagena y Barranquilla entre 1948 y 1953. Esta unidad cultural caribeña representa el encuentro del autor con el periodismo y también la semilla de su universo literario posterior (Sims, 1991). En sus textos en *El Universal* de Cartagena la temática del cine aparece en varias ocasiones casi siempre inspirada en los cables internacionales que llegaban a la redacción del periódico. Estos textos de estilo libre comentan acerca de la invención del cine a partir de una exposición en Nueva York (“El hecho de que en un museo...”, 1 junio de 1948)³, la noticia de un espectador que le dispara a la pantalla (“No es cierto que usted frecuentemente...”, 5 de junio de 1948) o la recepción de *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947) que incluye una crítica al cine de Hollywood (“El cine norteamericano”, 23 de septiembre de 1948). Existe un

¹ El término ‘cinéfila’ se ha definido como “janus-faced” (Valck y Hagener 2005, p. 11). Por un lado, connota una serie de prácticas y discursos asociados con la *politiques des auteurs* en Francia. En la otra cara, el término describe una ‘afición por el cine’: kine- (movimiento, cine) y -philein (amar), más el sufijo -ia (cualidad). Por lo tanto, la palabra ‘cinéfila’ sin el adjetivo “erudita” (Jullier y Leveratto 2012) o “clásica” (Valck y Hagener 2005) sigue el sentido amplio de un “amor por el cine”, a diferencia de las generalizaciones propuestas por otros autores como Baecque (2013).

² El hito fundacional fue el Cine Club de Colombia (1949); para luego expandirse a lo largo de los años cincuenta con la fundación de la Filmoteca de Colombia (1954), la aparición de cineclubs y estandarización de la crítica cinematográfica a lo largo del país.

³ Como menciona Villegas Botero (2020, p. 15) en esta columna aparece una mención a la película *Penny Serenade* (George Stevens, 1941). Las columnas de esta sección se encuentran compiladas por Jacques Gilard en *Obra Periódística Vol. 1: Textos Costeños (1948-1952)*, a menos que se indique lo contrario.

cuarto texto “La vorágine en el cine” (23 de octubre de 1949) que es la primera crítica cinematográfica de García Márquez de la cual tengamos noticia; aquí el autor ve la película, comenta y firma con sus iniciales “G.G.M.” una crítica sobre *La Vorágine: abismos de amor* (Miguel Zacarias, 1949).⁴

Según García Usta (2007) las películas eran una pasión común del grupo de amigos alrededor de *El Universal* y un tema esporádico en las columnas de Héctor Rojas Herazo y Clemente Manuel Zabala (p. 112). No obstante, las versiones son encontradas. El mismo García Márquez comenta a Arango (1995) sobre los textos de este periodo cartagenero que “Todo lo que encuentres sobre cine lo escribí yo” y remata “Yo era el único que veía cine” (p. 357); lo cual se ve corroborado por Gustavo Ibarra Merlano, otro miembro del grupo y que años después sería cineasta y crítico cinematográfico, que aclara que no compartió ninguna experiencia de cine con el autor y que inclusive en ese momento no sabía que le interesara (Suescún e Ibarra Merlano, 2009, p. 152).

A partir de enero de 1950, García Márquez escribe sus *Jirafas* para *El Heraldo* en Barranquilla y el interés por el cine se refuerza. Según los testimonios de los miembros del futuro Grupo de Barranquilla, el séptimo arte fue un tema constante y la rutina de las películas estaba bien asentada (Fiorillo, 2002, p. 82). Asimismo, el cine hacía presencia en las columnas de los miembros del grupo: Alfonso Fuenmayor escribía notas en *El Heraldo* (Gilard, 1991, p. 34), al igual que Ramón Vinyes (1982) y de forma similar Álvaro Cepeda Samudio en *El Nacional* de Barranquilla (1985). En particular este último le permitió ver a García Márquez el cine con otros ojos y, gracias a un “curso completo a base de gritos y ron blanco hasta el amanecer en las mesas de las peores cantinas”, (García Márquez, 2002, p. 449), lograr escribir sus primeras *Jirafas* sobre cine.

En su análisis sobre la obra periodística en Barranquilla, Robert Lewis Sims (1991) sugiere que las *Jirafas* eran una continuación de lo que el nobel colombiano escribía en Cartagena (p. 17) y las películas eran uno entre muchos otros. Los artículos publicados entre 1950 y 1952 en *El Heraldo* demuestran un conocimiento elemental sobre el cine, en especial sobre los aspectos técnicos y la situación internacional de la industria y farándula. Dentro de estos textos encontramos comentarios sobre el trío amoroso de Rita Hayworth, Ali Khan y Joan Fontaine (“La alta chismografía”, 9 de junio de 1951; “Rita se dispone a envejecer”, 28 marzo de 1952; “El jugador y la holgazana”, 9 octubre

⁴ La columna se encuentra en Arango (1995, p. 159) y no está compilada por Gilard en la obra periodística.

de 1952),⁵ el anuncio de nuevas películas (“*Sangre Negra* en el cine”, 10 de abril de 1950) o la reflexión sobre el cine (“Lugares comunes”, 20 de agosto de 1952).

Resalta un último grupo de escritos entre junio y octubre de 1950 donde García Márquez continúa el ejercicio que había realizado un año antes en Cartagena con la adaptación de *La Vorágine* y comenta lo que ha visto previamente, aquí encontramos críticas sobre: *Jennie* (William Dieterle, 1948) en “El retrato de Jennie” (27 de junio de 1950)⁶; *Han matado a un hombre blanco* (Clarence Brown, 1949) en “El maestro Faulkner en el cine” (12 de julio de 1950); *El hombre de la torre Eiffel* (Burgess Meredith, 1949) en “El hombre de la torre Eiffel” (10 de octubre de 1950); y *Ladrón de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1949) en “Ladrones de bicicletas” (16 de octubre de 1950). Un primer elemento que llama la atención en los tres primeros, al igual que en la crítica de *El Universal*, es que prima lo literario sobre lo fílmico y García Márquez usa sus conocimientos literarios del momento para analizar las películas. Un segundo elemento es la manera de concluir dichas columnas, usualmente con una hipérbole con el objetivo final de aconsejar o no la película. Una mención aparte merece el artículo sobre la película italiana; en ella se denota una mayor sensibilidad hacia la cinta: “Y como la vida misma transcurre la acción en *Ladrones de bicicletas*, que puede calificarse, sin temor de que se vaya la mano, como la película más humana que jamás se haya realizado”. En este artículo encontramos un elemento que será crucial en su columna en Bogotá: la “humanidad” como elemento determinante para definir una buena película.

Después de dichas columnas existe un intermedio de alrededor de dos años en el cual es difícil establecer la evolución de su relación respecto al cine hasta su llegada a Bogotá. Los datos biográficos no arrojan grandes noticias al respecto, pero probablemente sucederá lo mismo para el cine que para la literatura, abriéndose un espacio donde García Márquez pudo profundizar su curiosidad cinematográfica al poder ver más películas, discutir acerca de las mismas con sus amigos, ampliando sus conocimientos a través de libros especializados, gracias a las bibliotecas de Fuenmayor (Gilard, 1991, p. 35) y Cepeda Samudio (Bancelin, 2012, p. 107). Lo anterior sería clave en la aparición de su faceta como crítico cinematográfico.

⁵ Arango (1995) propone que una columna anónima y no compilada por Gilard titulada “Mrs. Ali Khan” (*El Universal*, 30 de mayo de 1949) fue probablemente escrita por García Márquez en Cartagena y constituye un antecedente de estas escritas en Barranquilla.

⁶ Este comentario fue publicado solo una semana después del retorno desde los Estados Unidos de Álvaro Cepeda Samudio el 20 de junio de 1950.

El nacimiento de un crítico cinematográfico (1954-1955)

García Márquez regresó a Bogotá a principios de enero de 1954 y casi inmediatamente comenzaría a trabajar en *El Espectador*. Ya desde mediados de febrero el tema del cine aparecería en la columna *Día a día* (19 y 20 de febrero de 1954),⁷ lo que daría pie a la posterior aparición de *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana* firmada por “G.G.M., redactor de cine de *El Espectador*”. Sus biógrafos divergen en la aparición de la columna; Saldívar (2016, p. 321) explica que fueron sus jefes que le propusieron desarrollar una columna sobre cine cada sábado. En cambio, Martín (2009) plantea que el escritor es el que “se las ingenió para convencer a sus directivos” de iniciar la columna buscando escapar al hastío que le provocaba Bogotá (p. 200). García Márquez (2002) sostiene que la realidad fue la que lo “forzó a ser crítico de cine” (p. 522).

La columna apareció por primera vez el 27 de febrero de 1954 y se imprimió habitualmente cada sábado hasta el 9 de julio de 1955; en total se publicó en 64 ocasiones de un total posible de 72 a lo largo de dieciséis meses. Las interrupciones fueron pocas y en general se explican por los reportajes de García Márquez fuera de Bogotá. Aparte de estos, el autor contribuyó al periódico con notas editoriales anónimas en la columna *Día a día* y artículos varios sobre cine que le sirvieron para expandir sus ideas como defensor del público y para comentar las noticias del mundo cinematográfico.⁸ El lugar de publicación de *Cine en Bogotá. Estrenos de la semana* fue clave, *El Espectador* era el mismo periódico que había publicado los primeros cuentos del autor y que promovía su imagen como escritor revelación. Igualmente, era un periódico con una mayor circulación que los de Cartagena o Barranquilla.

El ambiente cultural e intelectual que rodeó a García Márquez fue crucial a lo largo de estos dos años. Como se mencionó anteriormente los “años costenos” y en especial “la escuela ambulante de Álvaro Cepeda” (García Márquez 2002, p. 522) fueron importantes; pero a diferencia de Barranquilla, estar en Bogotá le permitió entrar en un ambiente de exhibición establecido con alrededor de setenta teatros de cine (Fúquene 2000, p. 132) y con una oferta de películas variada y estable. Este entorno cultural le permitió escuchar, desarrollar y discutir sus opiniones acerca de las

⁷ Todos los artículos de aquí en adelante se encuentran compilados por Jacques Gilard en *Obra Periodística Vol. 2: Entre Cachacos (1954-1955)*, a menos que se indique lo contrario.

⁸ La labor periodística de dichos años también incluyó artículos varios y reportajes periodísticos firmados y anónimos. Es importante recordar como lo reconoce Gilard (1991) que identificar la autoridad de los textos anónimos en ciertas ocasiones fue imposible hasta para el mismo García Márquez (p. 20)

películas y perfeccionar un criterio propio. García Márquez (2002) reconoce que los comentarios sobre las películas de estreno de Ernesto Volkening en la Radio Nacional y los artículos ocasionales del catalán Luis Vicens funcionaron como referentes para su columna a pesar de que estos se limitaban a un público especialista (p. 522). Asimismo, García Márquez (2002) comenta que el apartamento de Luis y Nancy Vicens sirvió como espacio de discusión para las conversaciones que seguían a las funciones del Cineclub (p. 539) del cual Vicens era uno de sus fundadores.⁹ Igualmente, el catalán influenciaría las lecturas del joven crítico; recordemos que antes de establecerse en Colombia fue colaborador de Georges Sadoul en la revista *L'Écran français*, la cual es mencionada por García Márquez en “Los siete de la Osa Mayor” (17 de abril de 1954). Asimismo, la columna da cuenta de otros textos especializados como la revista italiana *Bianco e nero* (“Los pecadores de la isla de Sein”, 12 de junio de 1954) y libros como *Le Cinéma, notre métier* (1946) de Jacques Feyder (“El gran juego”, 14 de mayo de 1955) o *El cine y el momento* (1953) de Azorín (“¿Por qué va usted a matinée?”, 27 de octubre de 1954).¹⁰ Igualmente sabemos que conoce la asociación de críticos de Caracas (“El príncipe estudiante”, 19 de febrero de 1955) y las columnas del *The New York Times* (“Dice The New York Times”, 26 de marzo de 1955). También, está enterado de los festivales de Cannes (“La señorita Julia”, 20 de marzo de 1954), de Venecia (“Proa al infierno”, 10 de julio de 1954) y los premios Oscar (“Hondo”, 29 de mayo de 1954; “Sabrina”, 9 de abril de 1955). Lo anterior resalta cómo el autor ya se encuentra en contacto con publicaciones especializadas y en una circulación mundial sobre el saber cinematográfico, dando cuenta de las redes transnacionales de cinefilia formadas en la postguerra y en las cuales a través del Cineclub de Colombia y su círculo de amigos en Bogotá y Barranquilla se encontraba inmerso.¹¹

La columna estaba compuesta por uno o varios comentarios sobre películas que el autor veía a lo largo de la semana. La selección dependía de la cartelera de la semana

⁹ Otro personaje que contribuiría a la formación crítica de García Márquez durante esos años sería el crítico y ensayista Hernando Téllez, también relacionado con el Cineclub con el que pasaría enteros domingos conversando sobre cultura y arte (Saldívar, 2016, p. 316).

¹⁰ Antes de viajar a Europa en 1955, García Márquez (2002) comenta que había reunido una estupenda biblioteca de cine durante esos años de la mano de Cepeda Samudio y Vicens (p. 577).

¹¹ A pesar de no centrarse en la figura de García Márquez, Navitsky (2018) muestra como el Cineclub de Colombia y sus socios fundadores se encontraban en relación con redes internacionales, especialmente con representantes de la cinefilia francesa.

en Bogotá dado que no eran patrocinados. García Márquez comentó un poco más de doscientas películas (tanto cortometrajes y largometrajes) entre 1954 y 1955, demostrando que era un ávido consumidor. No obstante, existió una clara diferencia entre los dos años, dado que en 1954 comentó alrededor de 145 películas casi siempre con comentarios cortos y en 1955 solo opinó de 57 cintas usualmente con textos más extensos. La mayoría de películas eran producciones de los Estados Unidos y de países europeos como Italia y Francia. Las películas mexicanas fueron las más comentadas de América Latina y de cuya industria poseía buenos conocimientos (“Reportaje”, 3 de abril de 1954). Por último, habría que mencionar las producciones colombianas, que comentó en pocas ocasiones y principalmente cortometrajes proyectados en el Cineclub de Colombia.

En consecuencia, la cantidad abrumadora de películas que vio, sumado al ambiente favorable a través de las conversaciones que tenía con su círculo cercano y con las publicaciones que tenía acceso, le permitieron al autor empezar a cimentar poco a poco un criterio cinematográfico. No obstante, su criterio no deja de ser por momentos confuso, dispar e impreciso.

Crítica cinematográfica, empresarios y cine nacional

Sería erróneo pensar que García Márquez no contaba con una argumentación y una manera de sostener sus puntos de vista; es decir, de justificar lo que pensaba que era buen y mal cine. No obstante, el criterio estético que usaba todavía se estaba cimentando y en la mayoría de ocasiones analizaba las películas como si fueran libros. García Márquez escribía sobre cine pensando en literatura. Lo anterior se nota tanto en la vaguedad con la que se refiere a los elementos propios del lenguaje cinematográfico como a la primacía del elemento narrativo sobre la manera propia del cine para contar esas historias.

El primer punto se ve en la generalidad que usa para definir el lenguaje cinematográfico, lo llama “sintaxis cinematográfica” (“La señorita Julie”, 20 de marzo de 1954), “escritura cinematográfica” (“O cangaceiro”, 3 de julio de 1954) o “idioma visual” (“Dos mujeres”, 5 de junio de 1954). En sus columnas es consciente del aspecto visual que compone las películas del cual reconoce características como el ritmo, pero solo en ocasiones logra profundizar al respecto como en el comentario de *Executive Suite* (Robert Wise, 1954), donde plantea que el personaje central “está protagonizado por la cámara”, que para este caso es un recurso “aventurado y feliz” al cuál Hollywood no nos tiene acostumbrado (“Cuando llama el deseo”, 15 de enero de 1955). Dentro de

los aspectos del montaje también se preocupa por lo que llama las “tijeras oportunas” (3 de abril de 1954), la cual usa para criticar la duración de una película (“El mar que nos rodea”, 22 de mayo de 1954), para denunciar películas mutiladas (“Indiscreción de una esposa norteamericana”, 23 de octubre de 1954), o simplemente los “cortes de la censura” (“El salario del miedo”, 12 de junio de 1954).

Al crítico le molestan los guiones que son confusos dado que sustraen “la atención del público y restan intensidad al drama” (“Los sobornados”, 8 de mayo de 1954); así como los guiones que tengan escenas innecesarias a pesar de contar con grandes habilidades técnicas (“Reportaje”, 3 de abril de 1954) o que les sobren historias cuando son compuestas por diferentes episodios (“Tres historias prohibidas”, 15 de mayo de 1954). De igual forma, las cintas con lugares comunes o que simplemente no digan nada nuevo (“Traidora y mortal”, 13 de marzo de 1954). Sin duda, lo que más le importa “es la ‘humanidad’ de algo impreciso que puede ser tanto el guion como la dirección de actores” (Gilard, 1991, p. 51). Esto lo veremos de manera repetida en los comentarios sobre las cintas italianas que valora positivamente. Sobre *Germania: Anno zero* (Roberto Rossellini, 1948) dice: “Sencillamente se contó una historia verdadera y cruel, que parece haberse ido desarrollando al ritmo del rodaje, como ocurre la vida en una ciudad bombardeada” (27 de noviembre de 1954). García Márquez dirá que son los personajes los que hacen este cine humano similar a la vida: el “huérfano que es la esencia de la bondad humana” en *Miracolo a Milano* (24 de abril de 1954) o el coronel con “sus rasgos morales y comportamiento” en *Umberto D* (5 de febrero de 1952). Igualmente, los personajes secundarios como las mujeres y los niños son importantes, esto queda claro en su comentario de *Stazione Termini* (Vittorio De Sica, 1953), donde dice que el temperamento creado en la cinta está “en el hombre de las naranjas, en los niños que comen barras de chocolate” (“Indiscreción de una esposa norteamericana”, 23 de octubre de 1954).

Un segundo punto es su crítica al Cinemascope. García Márquez es consciente de que dicho avance implica “sacrificar las grandes conquistas que hace 25 años hicieron del cine un arte humano” pero más que nada hasta que no pruebe lo contrario duda que permita “ensanchar las posibilidades expresivas del sistema corriente” obligándonos a “considerarlo no como un progreso del arte cinematográfico, sino como un regreso a la restricciones y defectos del primitivismo” (“Como pescar un millonario”, 20 de marzo de 1954). Más allá de una crítica al comercialismo de la nueva técnica financiado por los grandes estudios de Hollywood es una crítica a cómo esta afecta el arte cinematográ-

fico. Justamente en el mismo artículo vemos que el autor ya identifica una genealogía del cine que pasa por Eisenstein, Chaplin y Dreyer, y donde aceptar la propuesta del Cinemascope sería convertirlos en “simples vendedores de específicos”. Esto muestra que el crítico es consciente de la Historia del cine y cómo se está abriendo una nueva era ante sus ojos: “la era de los decoradores”, pero su problema radica pues en que este sistema “ha menospreciado todos los valores primordiales del cine y ha colocado en cambio en el primer plano la atención a los valores secundarios” (“La amante de Napoleón”, 26 de febrero de 1955). En otras palabras, que ha dado prioridad a lo visual sobre la historia yendo en contra de su idea de cine, de su interés por un cine humano como el que ve en el neorrealismo italiano. Por lo tanto, se pueden plantear dos factores cruciales que determinan una buena o mala película y que beben directamente de la literatura: la calidad del guion tanto a nivel de diálogos como historia y la humanidad de los personajes y la historia. Es esta idea de cine como parecido a la vida la que nubla el juicio del crítico y que no le permite ir más allá en su comentario de las películas: “la literatura interfiere constantemente en sus juicios” (Gilard, 1991, p. 50).

Aparte de contar con un criterio estético en formación, otros diferentes factores impactaron el desarrollo de *Cine en Bogotá*. Como lo muestra Martínez Pardo (1978), la columna se distanciaba tanto del comentario publicitario anónimo, el erudito o moralizante esporádico o las columnas de opinantes como Camilo Correa o Luis David Peña (pp. 142-150) y en cambio proponía “la relación entre el cine como arte, lenguaje y producción comercial” (p. 218). No obstante, a diferencia de los comentarios en la revista *Mito* de Gaitán Durán o en *Cromos* de Valencia Goelkel (usualmente más largos, con periodicidad mensual o bimestral y dirigidos a un público más especializado), la columna de García Márquez se encontraba determinada por el espacio que poseía en el periódico, su cadencia semanal y su público mayor y menos especializado. Justamente la paradoja de *Cine en Bogotá. Estrenos de la semana* reside en este punto: en un escritor que entendía el cine como el cruce entre arte, industria y público, pero que buscaba profusamente transmitirlo a un público general a través de un criterio estético todavía en formación.

Los empresarios veían en las opiniones de García Márquez una amenaza a sus inversiones. Entre mayo y junio de 1954 se sucedieron varios episodios que ponían en duda el rol de la crítica y su libre desenvolvimiento. El primer episodio aparece el 18 de mayo de 1954 en la columna *Día a día* (“Crítica cinematográfica”, anónima pero atribui-

ble a Eduardo Zalamea) donde se retomaban diferentes protestas frente a la columna y respondía defendiendo el valor de la crítica de arte y planteando que no buscaba perjudicar los intereses de nadie. El 5 de junio de 1954 al lado de la columna de *Cine en Bogotá* aparece una carta enviada al periódico con fecha del 31 de mayo de 1954 titulada “Empresario de cine analiza los problemas de la industria frente a la crítica de prensa” que denuncia a la columna de García Márquez dado que afecta gravemente los intereses de los empresarios. La respuesta no se haría esperar y llegaría de nuevo por parte de *Ulises* en la columna *Día a día* del 8 de junio con un título contundente “La crítica favorece al empresario de cine” que de nuevo repetía los argumentos de los beneficios económicos que implicaba la crítica. La disputa volvería aparecer en el diario *El Tiempo* con una entrevista a Marcos Gutt (gerente del Circuito Santa Fe de Bogotá) titulada “Hablan los empresarios: Más que arte, el cine es una mera distracción” (jueves 17 de febrero de 1955) donde a pesar de valorar la labor educativa de la crítica criticaba su “parcialidad que tienen respecto al cine europeo no justifica el ataque contra el cine americano” y planteaba que “La crítica debe aceptar la realidad del cine [...] que es un negocio como cualquier otro”. La respuesta de García Márquez no se hizo esperar y apareció en su columna del 19 de febrero de 1955 (“Entre paréntesis”), bajo el subtítulo “Esta es una aclaración para el público”, donde desmenuza punto por punto las afirmaciones del empresario. En principio, desestima la declaración sobre el favor por el cine europeo, dado que se ha llegado a hablar del cine italiano como “el peor cine del mundo”, por lo tanto, considera el comentario del empresario como “injusto y gratuito”. Asimismo, considera que el cine es más distracción que arte por la misma “degeneración de la industria cinematográfica”, y más adelante agrega que “en el caso de esta sección, no aceptará nunca como irremediable la realidad del cine actual”. Posteriormente, acepta su prevención por el cine norteamericano, pero todo se debe al comercialismo de Hollywood; no obstante, dice que en ningún momento el comentarista ha dejado de comentar una película norteamericana que le ha parecido buena.

Este intercambio con los empresarios del cine da cuenta tanto del rol de las películas en la sociedad colombiana del momento como del papel de García Márquez de crítico. Muestran cómo la crítica cinematográfica había calado en el tríptico entre espectador, crítico cinematográfico y empresario mediando en el consumo de películas y en especial cómo la columna era un punto de referencia. Asimismo, la columna muestra un ideario político en formación ciertamente de visión socialista y antiimperialista y que

tendría una hostilidad frente al cine comercial proveniente de Hollywood reconociendo su penetración cultural y enajenación del público. Sobre dicho modelo critica que usualmente el director “se limita a ejercer una simple función administrativa” (“Proa al infierno”, 10 de julio de 1954); sin embargo, su crítica más repetitiva es hacia las historias definiéndola como una “agobiadora producción en serie de los Estados Unidos” (“La manzana de la discordia”, 28 de agosto de 1954).

No obstante, García Márquez es consciente del factor industrial de las películas al enfatizar su proveniencia, en especial con lo que llama “cines nacionales”: lo vemos con el cine alemán (“Cristina”, 27 de noviembre de 1954), las películas japonesas (“Hiroshima”, 26 de marzo de 1955; “Secretos de mujer”, 28 de mayo de 1955) o las películas suecas (“La señorita Julia”, 20 de marzo de 1954). También en el comentario de la cinta brasileña *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) que muestra la posibilidad de que un cine nacional aparezca en América Latina: “Al lado de una Argentina esterilizada por influencias contradictorias, dificultades económicas y tropiezos políticos, un grupo de cineastas brasileños resolvió momentáneamente el difícil problema del cine de Suramérica” (“Resumen crítico del año cinematográfico en Bogotá”, 31 de diciembre de 1954).

A pesar de que la producción de películas y la creación de un público están estrechamente ligadas, su ímpetu por la construcción industrial de un cine nacional fue secundario. Gilard (1991) argumenta que la columna fue un combate por la “creación de un cine nacional” (p. 39) que partía de elevar el “nivel de conciencia del público [...] para una verdadera independencia cultural” (p. 43). Lo cual se ve en el reconocimiento del autor a los esfuerzos de las producciones nacionales, por ejemplo sobre el cortometraje de Jorge Valdivieso patrocinado por Bavaria destaca su “puro valor cinematográfico, por su interés periodístico y la discreción de la propaganda” y concluye que “el cine nacional está llegando a alguna parte” (“Cine Nacional”, 11 de junio de 1955).¹² No obstante, García Márquez no se detiene en analizar las problemáticas de la industria nacional ni en proponer soluciones tangibles para resolverlas¹³, en cambio nos encontramos con una insistencia en la búsqueda de un espectador moderno (cinéfilo o cineista), en el sentido

¹² La producción nacional de largometrajes fue exigua durante esos años. Solo el estreno de *Colombia Linda* (Camilo Correa, 1955) pudo ser en teoría comentada por el crítico, lo cual no sucedió. La película se estrenó el 13 de junio de 1955 en Medellín y el 18 de julio en Cali, pero no es clara la fecha de estreno en Bogotá.

¹³ Deberá transcurrir una década para que estos comentarios se traduzcan en propuestas concretas como el Instituto de Cine de Barranquilla y la Federación Colombiana de Cineclubes en 1960 o la decisión de realizar cine en Colombia en 1961 (Aldarcón-Tobón, 2023)

dado por Jullier y Leveratto (2012), que pudiera apreciar el cine “en el doble sentido de un saber adquirido por la experiencia de las películas y de una acción de cultivar [...] el placer cinematográfico” (p. 11). En uno de sus últimos artículos antes de su partida para Europa en julio de 1955 queda claro como García Márquez veía el rol del crítico y su importancia frente al público, resalta su labor y la posibilidad de que un futuro “un grupo de críticos suramericanos, que mediante una labor coordinada podrían en corto plazo imponer sus tesis ante el público” (“Un director italiano en Bogotá”, 19 de marzo de 1955). Esto mostraba no solo que García Márquez era consciente de la importancia que podía tener su columna en la construcción de un público, sino también en su rol de intermediación con los empresarios del cine en un ambiente dominado por las importadoras de Hollywood.

En definitiva, la columna *Cine de Bogotá. Estrenos de la semana* contó con diferentes elementos que condicionaron tanto su importancia dentro de la obra periodística de García Márquez como su peso real dentro de la historia del cine colombiano. Su limitaciones debido a la institución periodística, las presiones por parte de los empresarios y el ideario político del autor visibilizaron esos conocimientos técnicos recién adquiridos y un criterio estético que se encontraba todavía en consolidación. A pesar de todo esto, la columna contribuyó a la transformación de la cultura cinematográfica en Colombia al fortalecer el equipamiento crítico del público respecto a las películas y a la construcción de una memoria colectiva sobre el cine.

La labor del crítico: la formación de un público nacional

La esencia pedagógica es uno de los elementos claves para la lectura de la columna, no solo porque daba cuenta de cómo García Márquez veía su labor como crítico sino también el estado de la transformación de la cultura cinematográfica en el país. Es decir la consolidación de un aparato crítico que elevará el gusto del público y que brindará herramientas críticas frente a las películas. Esta fue la búsqueda principal de García Márquez con *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana*, la cual queda clara desde la segunda entrega de su columna cuando alaba la habilidad del director Julien Duvivier en *La fête à Henriette* (1952): “[...] el resultado de esa larga lección es milagrosamente buen cine, y también un método al alcance de todos para distinguir el buen cine del malo; y hasta para hacer buen cine; si es eso lo que usted quiere” (“El santo de Enriqueta”, 6 de marzo de 1954).

Como se ha dicho, el criterio estético de García Márquez está todavía en cimentación; no obstante, usa diferentes estrategias para guiar al público frente a lo que llama el “buen cine” o “cine de calidad”. Una de ellas es comentar la cartelera de la semana, describiéndola como una “lánguida semana cinematográfica” (“La esposa de turno”, 26 de junio de 1954), “una desabrida semana cinematográfica” (“Acto de amor”, 10 de julio de 1954), o “esta estéril semana cinematográfica” (“*El carnero de cinco patas*”, 12 de febrero de 1955). Aunque solo lo pudo realizar en una ocasión. Para el año 1954, el crítico realiza una recopilación de lo bueno y lo malo que ha tenido el año cinematográfico (“Resumen crítico del año cinematográfico en Bogotá”, 31 de diciembre de 1954), donde muestra su preferencia por el cine italiano y francés, pero al mismo tiempo da cuenta de cómo poco a poco emerge un equipamiento crítico donde existe una recopilación del gusto a través de actores, directores y nacionalidades. Igualmente, García Márquez se detiene a señalar si una película tiene un “interés limitado” para el público bogotano (“Cuando llama el deseo”, 15 de enero de 1955) o si la calificación de la censura es adecuada para el público (“Lucrecia Borgia”, 18 de septiembre de 1954). Adicionalmente, al menos durante el primer mes de su columna, añade el teatro donde ve una u otra película (se detiene a partir de abril de 1954). Empero, una práctica que continúa es la de clarificar las películas que ve en el Cineclub de Colombia donde no pierde la oportunidad para alabar la programación (“El infierno blanco de Piz Palu”, 11 de diciembre de 1954) o para criticarla “programa lamentablemente desigual y contradictorio” (“Festival UPA”, 18 de diciembre de 1954).

La columna también presta atención a los aspectos técnicos de la exhibición y que interfieren con la experiencia cinematográfica cinéfila, es decir, el espectador moderno no solo debe ser crítico con las películas que ve sino cómo las ve. Esto lo apreciamos en el comentario sobre *Dieu a besoin des hommes* (Jean Delannoy, 1950) que se encuentra acompañado por una nota que advierte que los encuadres defectuosos no se deben a la película sino a la proyección en una pantalla panorámica (12 de junio de 1954). También previene al espectador sobre copias deterioradas o simplemente cuando el doblaje no es bueno (“Tres historias prohibidas”, 15 de mayo de 1954). Especialmente, sobre este último punto sentencia: “es preferible la magia de la voz original que el artificioso recurso del doblaje” (“Entre paréntesis”, 13 de noviembre de 1954). Esa experiencia corporal va más allá solo de la misma vista, sino que se expande a todos los otros sentidos. El cinéfilo, o cineista como lo llama García Márquez, vive la experiencia de ir a cine de la siguiente manera:

El verdadero cineasta asiste al teatro casi siempre solo. Se sienta invariablemente en los sectores laterales. No mastica ni chicle ni come ninguna clase de golosinas. No lee periódicos, ni revistas, sino que permanece en las nebulosas contemplando la pantalla con cierto aire de concentrada estupidez, hasta cuando comienza la proyección. Entonces se desabrocha el cinturón, se desajusta los cordones de los zapatos y el nudo de la corbata, y trata de apoyar las rodillas o de trepar los pies en el asiento delantero. Cinco minutos después de comenzada la proyección, puede estallar una bomba en el teatro, que el verdadero cineasta no caerá en la cuenta. La película puede ser excelente o puede ser un mamarracho, eso no importa (“¿Por qué va usted a matinee?”, 27 de octubre de 1954).

Las estrategias anteriores dan cuenta de la intención pedagógica con la que contaba la columna y, a pesar de las limitantes que pudo tener, seguían con la misión de formar un público nacional que pudiera diferenciar las películas de calidad. Esto lo logra gracias tanto al comentario de la semana cinematográfica como al fomentar la recopilación del gusto por directores, actores y hasta nacionalidades. Asimismo, esta experiencia era corporal no solo caracterizada por la calidad de las cintas sino de la exhibición y que permitiera al cineasta vivir completamente la experiencia de ir al cine.

A modo de conclusión parcial

A pesar de que la columna *Cine en Bogotá: Estrenos de la semana* se puede pensar como limitada debido al criterio estético en formación de García Márquez o su relación con los empresarios fue sin duda el “síntoma de algo más” (Gilard, 1991, p. 41), fue un indicio de la transformación que estaba viviendo la cultura cinematográfica en el país. Este “oficio del siglo xx” (Cabrera Infante, 2005) que ocupó García Márquez daba cuenta de una creciente preocupación por la calidad cinematográfica que se vivía en el país luego de la estabilización y masificación del mercado cinematográfico. La necesidad de crear una “memoria colectiva del cine” (Jullier y Leveratto, 2012, p. 85) que permitiera consolidar patrones de comparación de la experiencia cinematográfica, como la de fortalecer un equipamiento crítico que mediara entre los espectadores y las películas permitiendo fijar el valor mercantil de las películas con base en su calidad. En palabras del autor, esto funcionaba en su columna de la siguiente manera:

Había en el país un público inmenso para las grandes películas de acción y los dramas de lágrimas, pero el cine de calidad estaba circunscrito a los aficionados cultos y los exhibidores se arriesgaban cada vez menos con películas que duraban tres días en cartel. Rescatar un público nuevo de esa muchedumbre sin rostro requería una pedagogía difícil pero posible para promover una clientela accesible a las películas de calidad y ayudar a los exhibidores que querían, pero no lograban financiarlas. [...] *El Espectador* fue el primero que asumió el riesgo, y me encomendó la tarea de comentar los estrenos de la semana más como una cartilla elemental para aficionados que como un alarde pontifical (García Márquez, 2002, p. 523).

Fue esa “cartilla elemental para aficionados” la que fue su columna, la que permitió a García Márquez cuestionarse sobre las posibilidades del lenguaje cinematográfico de manera sistemática por primera vez, pero también aumentar su acervo respecto al mundo del cine. La columna en sí es parte de un viaje hacia la consolidación de un espectador cinéfilo en el autor a lo largo de la década de los años cincuenta y que lo llevara a cuestionarse en más de una ocasión sobre la idea de ser escritor o ser guionista. Aunque sabemos que dicha tensión se resolverá a favor de la literatura, el cine siempre mantendrá un impacto profundo en el escritor y lo seguirá a lo largo de toda su vida en diferentes formas. Será, como lo define Cortés (2014), un amor contrariado.

Referencias bibliográficas

- Alarcón-Tobón, S. (2023). Gabriel García Márquez y el cine. La formación de un espectador cinéfilo en Colombia (1927-1961). *Secuencias* 1 (57), pp. 71-92. DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2023.057.004>
- Arango, G. (1995). *Un ramo de nomeolvides. Gabriel García Márquez en El Universal*. Cartagena: El Universal.
- Baecque, A. (2013). *La cinéphile: Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*. Paris: Pluriel.
- Bancelin, C. (2012). *Vivir sin formulas: la vida intensa de Álvaro Cepeda Samudio*. Bogotá: Planeta
- Cabrera Infante, G. (2005). *Un oficio del siglo xx*. Madrid: Alfaguara.
- Cepeda Samudio, Á. (1985). *En el margen de la ruta*. Bogotá: Editorial Oveja Negra
- Cortés, M. L. (2014). *Los amores contrariados: García Márquez y el cine*. Caracas: CNAC.
- Del Rio, J. (2013). *El cine según García Márquez*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Fúquene, J. (2002). Las salas de cine en Bogotá, 1930-1990. *Memoria y Sociedad* 4 (8), pp. 129-144.
- García Aguilar, E. (1985). *García Márquez: la tentación cinematográfica*. México: Filmoteca UNAM.
- García Márquez, G. (1961). *El coronel no tiene quien le escriba*. Medellín: Aguirre Editor.
- García Márquez, G. (1962). *La mala hora*. Madrid: Talleres de Gráficas “Luis Pérez”.
- García Márquez, G. (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García Márquez, G. (1982). La penumbra del escritor de cine. *El País*, 17 de noviembre. Recuperado de https://elpais.com/diario/1982/11/17/opinion/406335611_850215.html
- García Márquez, G. (1991). *Obra Periodística Vol. 1: Textos Costeños (1948-1952)*. Madrid: Mondadori.
- García Márquez, G. (1991). *Obra Periodística Vol. 2: Entre Cachacos (1954-1955)*. Madrid: Mondadori.
- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Bogotá: Norma.
- García Usta, J. (2007). *García Márquez en Cartagena. Sus inicios literarios*. Bogotá: Seix Barral.
- Gilard, J. (1976). La obra periodística de García Márquez, 1954-1956. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 2 (4), pp. 151-176.

- Gilard, J. (1991). Prólogo. En García Márquez, G. *Obra Periodística Vol. 2: Entre Cachacos (1954-1955)*. Madrid: Mondadori.
- Fiddian, R. (2010). Entre la pantalla y el libro: Gabriel García Márquez y el cine. *Arbor* 186 (741), pp. 69-77.
DOI: <https://doi.org/10.3989/arbor.2010.741n1007>
- Fiorillo, H. (2002). *La Cueva: Crónica del Grupo de Barranquilla*. Bogotá: Planeta.
- Jullier, L. y Leveratto, J.M. (2012). *Cinefilos y Cinefilias*. Buenos Aires: La Marca.
- Martínez Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial América Latina.
- Mendoza, P. A. y García Márquez, G. (2007). *El olor de la guayaba*. Barcelona: Mondadori.
- Navitski, R. (2018). The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America: Forging Transnational Networks, Schooling Local Audiences. *Historical Journal of Film, Radio, and Television* 38 (4), pp. 1-20. DOI: <https://doi.org/10.1080/01439685.2018.1453993>
- Olaciregui, J. (2015). *Vida cotidiana en tiempos de García Márquez*. Bogotá: Collage Editores.
- Restrepo, G. (2019). *Gabriel García Márquez y el cine: ¿Una buena amistad?* Santa Marta: Universidad del Magdalena.
- Rocco, A. (2014). *Gabriel García Márquez and the Cinema: Life and Works*. Londres: Tamesis Books.
- Saldívar, D. (2016). *García Márquez: El viaje a la semilla*. Barcelona: Ariel.
- Santana-Acuña, Á. (2020). *Ascent to glory: How One Hundred Years of Solitude was written and became a global classic*. Nueva York: Columbia University Press.
- Sims, R. (1991). *El primer García Márquez: Un estudio de su periodismo de 1948 a 1955*. Potomac: Scripta Humanistica.
- Suescún, A. y Ibarra Merlano, G. (2009). *Ceniza salobre: Entrevistas con Gustavo Ibarra Merlano*. Cartagena: Ediciones Tecnológica de Bolívar.
- Valck, M. y Hagener, M. (2005). *Cinephilia. Movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Villegas Botero, A. (2020). Lo animal y lo femenino en los primeros 10 textos periodísticos de Gabriel García Márquez: la semilla del nobel. *Comunicación* (43), pp. 50-69.
- Vinyes, R. (1982). *Selección de textos I*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Volkening, E (1963). A propósito de *La mala hora*. *ECO Revista de la Cultura en Occidente* 7 (40), pp. 294-304.
- Zuluaga, P. A. (2015). La crítica de cine en Colombia en los años cincuenta: los aportes fundacionales de Hernando Valencia Goelkel y Jorge Gaitán Durán. *Cuadernos de Cine Colombiano* 22, pp. 41-55. Recuperado de: https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/Cuadernos%20de%20cine%20colombiano%20No%2022%20Publicaciones%20sobre%20cine%20en%20Colombia.pdf

PEDRO GÓMEZ VALDERRAMA EN SUS CIEN AÑOS DE NATALICIO. NOTAS DE LA EDICIÓN CRÍTICA DE SU NARRATIVA COMPLETA EN LA COLECCIÓN ARCHIVOS*

PEDRO GÓMEZ VALDERRAMA ON HIS ONE
HUNDREDTH BIRTHDAY. NOTES FROM
THE CRITICAL EDITION OF HIS COMPLETE
NARRATIVE IN COLECCIÓN ARCHIVOS

Edwin A. Carvajal-Córdoba¹

* Artículo derivado del proyecto de investigación número 2022-49510 “Literaturas en diálogos e intelectuales en redes”, inscrito en el Sistema Universitario de Investigación de la Universidad de Antioquia, y contó con el apoyo de la Estrategia para la Sostenibilidad y Consolidación de los Grupos de Investigación 2023, otorgada al grupo de investigación Estudios Literarios —GEL—, por parte del Comité para el Desarrollo de la Investigación —CODI— de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia, Medellín - Colombia.

Cómo citar este artículo: Carvajal Córdoba, E. (2024). Pedro Gómez Valderrama en sus cien años de natalicio. Notas de la edición crítica de su narrativa completa en la Colección Archivos. *Estudios de Literatura Colombiana* 54, pp. 151-170.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354562>

¹  edwin.carvajal@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia

Editores: Paula Andrea Marín Colorado,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 09.08.2023
Aprobado: 24.11.2023
Publicado: 31.01.2024

Copyright: ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*.
Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Resumen: Este artículo de investigación tiene como propósito fundamental presentar algunos componentes del estudio filológico y crítico que sirvieron de base para la elaboración de la edición crítica de la obra narrativa del escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama (1923-1992), es decir, de sus cuentos completos (seis antologías) y la novela *La otra raya del tigre* (1977), estudio que se enmarca en los campos disciplinares de crítica textual y la narratología como proceder teórico y metodológico para la construcción y el análisis de la edición académica de la narrativa completa del mencionado escritor, inexistente hasta este momento.

Palabras clave: Pedro Gómez Valderrama, literatura colombiana, crítica textual, crítica literaria, edición crítica.

Abstract: The fundamental purpose of this research article is to present some of the philological and critical study components that served as basis for the critical edition production of the Colombian writer Pedro Gómez Valderrama narrative work (1923-1992). Specifically, of his complete short stories (six anthologies) and the novel *La otra raya del tigre* (1977), a study that is part of the disciplinary fields of textual criticism and narratology as a theoretical and methodological procedure for the construction and analysis of the academic edition of the complete narrative of the mentioned writer, non-existent until now.

Keywords: Pedro Gómez Valderrama, colombian literature, textual criticism, literary criticism, critical edition.

Presentación

En el marco de la efeméride de los cien años de nacimiento del escritor y político colombiano Pedro Gómez Valderrama, y con el pretexto de contribuir al estudio, edición, publicación y difusión de su legado literario, este artículo dará cuenta del resultado final de la investigación antes mencionada que llevó a la realización de la edición crítica de la narrativa completa del escritor santandereano. Esta edición se presenta en un nuevo volumen (el n.º 70) de la Colección Archivos de la Unesco (hoy Colección Archivos Nueva Serie del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers CRLA-Archivos), el cual se lanzará en el primer semestre de 2024 en Francia, gracias a las voluntades académicas del CRLA-Archivos y a las contribuciones académicas de varios investigadores de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia, así como de otros estudiosos de la tradición literaria hispanoamericana en centros académicos nacionales e internacionales.¹

El proceso de investigación arrojó datos, cifras e información relevante sobre el proceso de transmisión textual de la obra, la inexistencia de manuscritos, galeradas o material genético, la historia de recepción de la obra en el contexto hispanoamericano, la formación, las influencias y el protagonismo del escritor y político en el contexto social y cultural colombiano de mediados del siglo xx. También se cuenta con la información de las inconsistencias editoriales halladas en cada nueva edición de los cuentos y la novela del escritor objeto de estudio, o de las escasas traducciones de su obra a otras lenguas modernas, así como de las recurrencias estilísticas, estéticas y temáticas que configuran el universo literario de Pedro Gómez Valderrama. No será este el espacio para dar cuenta de todo lo hallado en el proceso de investigación; solo se abordarán algunos componentes que permitieron la estructuración de la novela y los cuentos en edición crítica, tal es el caso de los referentes teóricos y metodológicos, al igual que varias especificaciones de la caracterización editorial de algunos testimonios y los criterios editoriales que permitieron la fijación final de la obra en edición crítica.

¹ Los investigadores que se ocuparon del componente filológico de esta edición crítica fueron Pablo Montoya Campuzano, Héctor Buitrago Correa, David Mejía Solanilla y quien escribe este texto. Los responsables del componente crítico fueron los investigadores Ana María Agudelo Ochoa, Alejandra Toro Murillo, Clemencia Ardila, Félix Antonio Gallego Duque, Pedro Agudelo Rendón, Juan Carlos Orrego Arismendi, Felipe Restrepo David, Juan Camilo Jiménez, Fabio Rodríguez Amaya y Ernesto Mächler Tobar.

A propósito del escritor y su obra

Pedro Gómez Valderrama (1923-1992)² ha sido considerado por la crítica como uno de los principales exponentes del género del cuento en el país, de lo que dan testimonio los diferentes estudios y notas publicados en la prensa y en las revistas especializadas. Asimismo, *La otra raya del tigre* (1977), única novela que publicó este autor, continúa como punto de referencia en las colecciones críticas que intentan delimitar el panorama de la literatura nacional. Sin embargo, a pesar de la calidad y del reconocimiento en los ámbitos letrados del país, son muchos los aspectos de su obra que están pendientes de ser estudiados y que revelan a un cuentista y a un novelista de cualidades literarias excepcionales, que en ocasiones ha sido olvidado por la crítica de la literatura colombiana y latinoamericana, pero que desde nuestra convicción académica aspiramos a que su narrativa vuelva a resonar en librerías, congresos, casas editoriales, así como en los lectores ávidos de historias novedosas y llenas de cualidades estéticas.

Es tal la magnitud y el legado literario de su obra, que estudiosos y escritores del país y de América Latina han dado cuenta en algún momento de las bondades artísticas de su ensayística y narrativa como una obra de totalidad, tal es el caso de Alonso Aristizábal, Fernando Ayala Poveda, Eduardo García Aguilar, María Mercedes Carranza, Marco Tulio Aguilera Garramuño, Policarpo Varón y Pablo Montoya.³ Entre los testimonios que dan cuenta de su legado, llama la atención el que construye el escritor mexicano Marco Antonio Campos (2023), quien, con gran conocimiento de la obra estudiada, retrata con acierto y precisión crítica el linaje literario del que proviene el escritor santandereano:

Pedro Gómez Valderrama pertenece a la estirpe que parece desprenderse —que se desprende— del Stendhal de “La cartuja de Parma” y las “Crónicas italianas”, que se continúa en el siglo XIX con el Marcel Schwob de “Vidas imaginarias” y “La cruzada de los niños”, y sigue su camino en nuestro siglo con libros de Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Ítalo Calvino, y recientemente de Pierre Michon, Antonio Tabucchi, y de otro espléndido ficcionista colombiano, Pablo Montoya, es decir, aquellos autores de extensa erudición, en que las literaturas y la historia se vuelven ficción actual y viva, o también, donde personajes históricos y literarios pasan y pasean, como si usted y yo los viéramos ahora, por calles americanas y europeas (párr. 1).

² Pedro Gómez Valderrama (Colombia, Bucaramanga, 1923 - Bogotá 1992). Presentado así en la portada de la obra *Cuentos completos* editada por Alfaguara en 1996: “Es uno de los grandes escritores de la narrativa latinoamericana contemporánea. Hombre de Estado (fue Ministro de Educación y de Gobierno, Consejero de Estado, así como Embajador en la Unión Soviética y España). Abogado, periodista y profesor universitario, hizo parte del grupo que —en torno a la revista *Mito*— ejerció una influencia determinante sobre la cultura colombiana durante la década de los cincuenta. Su obra múltiple — poesía, ensayo, narrativa— exhibe una vasta cultura, una notable imaginación y un exquisito sentido del humor”.

³ En el volumen que publicará la Colección Archivos Nueva Serie de la narrativa completa de Pedro Gómez Valderrama aparecen los estudios y testimonios de estos escritores y críticos literarios del país.

Frente a la historia de transmisión y recepción de su obra, es importante mencionar que se han identificado muchas inconsistencias, de forma y contenido, en las diversas ediciones que se han realizado de la novela en mención y de los cuentos completos de Gómez Valderrama, situación que justifica una nueva edición de su obra narrativa, esta vez crítica, que permita subsanar todas las inconsistencias que se han acumulado a lo largo de los años en sus sucesivas ediciones. Es justo parte de ese estudio crítico de carácter filológico el que se presentará más adelante, pues gracias a ello no solo se pudo editar la obra de la forma más fiel posible al original o a la voluntad del escritor, sino también acompañarla de información, lecturas críticas y materiales útiles para reconstruir su génesis y el contexto histórico y biográfico en el cual se creó la obra narrativa de Pedro Gómez Valderrama; y asimismo, enriquecer la edición con análisis e interpretaciones, elaborados a partir de una investigación rigurosa, necesarios para una mejor comprensión y difusión de esta obra literaria en el contexto nacional e internacional.

Una edición crítica de la obra narrativa de Pedro Gómez Valderrama, inexistente hoy en el contexto académico latinoamericano, permite corregir las imprecisiones editoriales y todo tipo de erratas que se han acumulado en las distintas ediciones y reimpressiones de su obra, y resaltar el valor estético de su creación literaria. Sobre esto último, es importante mencionar que en cuanto al estilo o apuesta estética del escritor santandereano, se puede resaltar una concepción clara de los géneros novela y cuento, una escritura lúdica que acude permanentemente a la imaginación y a la fantasía, a la multiplicidad de temas y recursos literarios, al uso poético del lenguaje, al cosmopolitismo y la erudición, al sentido del humor y la hibridación de los géneros. En relación con los temas que aborda su obra, el espectro es amplio: el arte, la mujer, el amor, el erotismo, la brujería, la hechicería, la libertad, la utopía, entre otros. Su producción literaria es tan rica, que hasta se puede encontrar en ella un subgénero, el del cuento histórico, del que el escritor es precursor en el país.

Es importante destacar que en su creación literaria se identifican artificios de lenguaje de mucho significado para el momento histórico de su producción;⁴ en este sentido, se

⁴ Recordemos que la obra de Gómez Valderrama ha sido considerada de ruptura para el momento social y cultural de su época; al respecto, resulta muy interesante los planteamientos de Pablo Montoya Campuzano (2023), para quien el escritor santandereano “contribuyó a modernizar la literatura colombiana. Para entonces, los años 50 del siglo XX, el país andaba enfangado en la defensa de una hispanidad conservadora y en un costumbrismo realista

pueden destacar los juegos literarios y estéticos de sus obras, tales como las estrategias de ficcionalización que buscan generar una mayor verosimilitud en sus relatos, llenar vacíos históricos y crear contextos de realidad. Se hace necesario destacar el uso que este escritor colombiano hace de la cita o contextos enciclopédicos (y que lo acerca a narradores como Borges), el empleo de referencias intertextuales, de personajes realmente existentes en la historia de la humanidad, de la conjetura, de la hipótesis abductiva o fantástica invertida, entre otras. No menos importante es el lugar que ocupa el problema de la historia en sus cuentos y, especialmente, en *La otra raya del tigre*. Es cierto que muchos críticos se han referido a este aspecto, pero aún es insuficiente lo dicho: su novela demanda un estudio pormenorizado de los aspectos literarios e históricos que la ubican como un excepcional ejemplo de novela histórica, pero además, como un importante testimonio de las guerras civiles del siglo XIX en Colombia,⁵ y de la historia de uno de los principales productos de exportación de la época (la quina). Su novela relata la vida del colonizador y aventurero alemán Geo von Lengerke, quien emigra al oriente del país, específicamente al Estado Soberano de Santander, buscando fortuna. La historia recrea las extravagancias del protagonista, pero además pone de relieve su influencia y su apuesta por el desarrollo del territorio, lo que determinará en buena medida el imaginario colombiano frente al conflicto social y al lugar de la cultura en el territorio nacional.

Además de lo expresado, se hace imprescindible reconocer el lugar de las artes (la pintura y la música especialmente) en sus relatos, así como el lugar de la éfrasis literaria en sus cuentos, tal como lo revela Pedro Agudelo Rendón (2013, p. 35) en su estudio, y que contribuyen en la contemporánea discusión de las relaciones entre arte y literatura, en el contexto de los estudios de la literatura comparada. Como las artes, el erotismo tiene un valor fundamental en la narrativa de este escritor, por ello la existencia de estu-

que no lograba nombrar los grandes conflictos que signaban la atropellada historia nacional. En este contexto, Gómez Valderrama publicó sus primeros cuentos y ensayos” (párr. 3).

⁵ La novela histórica tiene una gran vitalidad en el siglo XX, y su principal propósito es ofrecer “una visión verosímil de una época lejana”, tal como señala Lukács (1966, p. 18). En su novela, Gómez Valderrama no solo muestra una cosmovisión realista, sino que además presenta aspectos costumbristas que van configurando un conjunto de valores y creencias alrededor de la figura de von Lengerke, el personaje histórico real. El autor ha sabido utilizar, además, hechos verídicos que le dan una gran fuerza, como es el de los aspectos políticos y los conflictos bélicos del momento. Vale, en este sentido, hacer una aproximación a los hechos discursivos y lingüísticos de la novela y que son parte activa de las acciones políticas (y bélicas) del momento histórico en el que se desenvuelven los acontecimientos. Véanse sobre este último aspecto los trabajos de Uribe de Hincapié y López (2007; 2008).

dios sobre su papel en la obra han permitido ver cómo este aspecto es una elaboración de la postura política, religiosa e ideológica del escritor. Vale la pena traer a colación lo que Montoya Campuzano (2023) plantea sobre el abordaje de esta temática en su obra y sus implicaciones renovadoras de la narrativa nacional:

Pero si en Cepeda la propuesta es experimentar con las estructuras narrativas y el jazz, y en García Márquez la renovación va de la mano de universalizar lo local a través de una mezcla de realismo mágico, cultura popular y periodismo, lo de Gómez Valderrama se vincula con una oxigenante apertura hacia lo cosmopolita. En sus cuentos las temáticas se diversifican con soberbia, sin caer jamás en la arrogancia intelectual o en la pesada erudición. Y esta diversificación, vale la pena señalarlo, se expresa desde sus tramas históricas, la presencia de lo intertextual y el erotismo y sus puentes con el universo de la pintura y la música (párr. 7).

Lo anterior implica, por un lado, exponer e interpretar el valor literario de sus narraciones y ubicarlo dentro del universo artístico en el contexto colombiano de la literatura, las artes y la cultura; acercarse, por otro, a lo que constituiría una postura estético-poética, cultural y política de un intelectual del siglo xx en el contexto de la cultura colombiana contemporánea. Por ello nos hacemos preguntas como ¿de qué manera contribuye la obra de Pedro Gómez Valderrama en la reflexión sobre los problemas estético-literarios, culturales y políticos de nuestro país? ¿Cómo su obra aporta en la reflexión interartística que vincula artes visuales con artes literarias? Las cuales tratamos de responder en el conjunto de la obra narrativa en edición crítica que se publicará en 2024.

Un estudio de esta naturaleza se hace pertinente debido al valor literario de la obra de Gómez Valderrama, pero también porque, aunque existen estudios sobre sus textos, muy pocos se han centrado de manera pormenorizada en los asuntos y las temáticas aquí señaladas, sobre todo desde el punto de vista de una edición crítica o académica, objeto de esta reflexión, y menos aún desde el punto de vista inter-relacional (literatura-arte-cultura-política).

Puesto que son muchas las posibles vetas literarias que pueden explorarse en las obras de Pedro Gómez Valderrama, es necesario considerar su obra desde su proceso de producción, pero también desde el punto de vista temático. El escritor santandereano publicó la novela *La otra raya del tigre* (1977) y los siguientes libros de cuentos: *El Retablo de Maese Pedro* (1967), *La procesión de los ardientes* (1973), *Invencciones y Artificios* (1975), *Los infiernos del Jerarca Brown y otros textos* (1984), *La Nave de los Locos* (1984) y *Las alas de los muertos* (1996, edición póstuma, incluida en los *Cuentos Completos* de Alfaguara), de los cuales, los tres primeros componen el volumen organizado para la edición de la Biblio-

teca Ayacucho titulado *Más arriba del reino* (1990).⁶ Finalmente, reunidos en la edición *Cuentos Completos*, publicada por la editorial Alfaguara en 1996. Este es, finalmente, el corpus específico sobre el que versa la reflexión de la elaboración de la reciente edición crítica de la obra narrativa completa de Pedro Gómez Valderrama.

Como se dijo atrás, su obra es, sin duda, un valioso aporte a las letras colombianas, pero, ante todo, una forma de leer la literatura, la historia y el arte tanto desde sus dimensiones estéticas, fantásticas como desde sus posibilidades culturales y políticas. Y por ello se apuesta en la edición crítica por una creación narrativa que permite fijar su obra en el marco de un proceso filológico, más fiel a la voluntad del autor, con sus notas críticas y variantes correspondientes, al tiempo que evidencie toda la riqueza literaria de una obra importante de la tradición literaria nacional.

La crítica textual como referente filológico de la edición crítica

De la crítica textual es importante mencionar que ha cumplido con un rol importante en la historia de las humanidades en general y de la literatura en particular, pues tal como dice Blecua (2018), es un “arte que ofrece una serie de consejos generales extraídos de una práctica plurisecular sobre los casos individuales de naturaleza muy diversa. [...] Parece claro que quien conozca el arte de editar textos estará, en el peor de los casos, en mejores condiciones de llevar a cabo una edición que aquel que ignore los presupuestos mínimos” (p. 9); lo que coincide indudablemente con la búsqueda, en principio, de recuperar ese legado cultural que ha sido puesto en un texto. Esto último, en definitiva, constituye el objeto de estudio de la crítica textual, es decir, esa transmisión que ha sido puesta de manera escrita; pues se considera que, volviendo a Blecua (2018), “Un mensaje verbal puede transmitirse oralmente o por medio de la escritura. En cuanto el mensaje oral se fija en la escritura se convierte en un texto. La crítica textual, en efecto, puede trabajar sobre tradiciones orales, pero solo cuando quedan fijadas en forma de texto” (p. 17).

Del mismo modo, pese a que las obras objeto de análisis son cercanas a nuestro tiempo y a que han surgido algunos cambios sobre las denominaciones en la crítica textual

⁶ La Biblioteca Ayacucho publicó la edición conjunta de la novela *La otra raya del tigre* y del libro de relatos *Más arriba del reino* en 1990, prologada por Jorge Eliécer Ruiz. La Colección Biblioteca Ayacucho se configuró desde su inicio como uno de los espacios más importantes para la difusión de las obras del pensamiento latinoamericano, su prestigio tuvo un efecto canonizador para todos los autores que han aparecido en ella. Además de esto, Gómez Valderrama fue el primer escritor colombiano vivo en ser incluido en dicha colección.

desde la antigüedad hasta nuestros días, el propósito que se tiene con esta teoría aplicada a las obras narrativas de Pedro Gómez Valderrama sigue siendo el mismo, parafraseando a Fernando Colla (2005), recuperar a través del análisis de los textos una lengua, un significado y un contexto histórico-social (pp. 182-183); es por ello que se examinaron los testimonios existentes sobre los cuentos y la novela de Gómez Valderrama, ya sean del pasado, de la transmisión del texto o de la recepción; sobre este objetivo subyacen otros objetivos específicos que son de igual importancia, por ejemplo: hallar y restablecer aquella versión originaria creada por el escritor santandereano, o más próxima a las intenciones de este; o bien, “desentrañar los problemas que plantea la obra ya en su puro nivel de lectura, esto es, las dificultades textuales, lingüísticas, referencias eruditas y de contenido, etc., que pueden obstaculizar su recta comprensión” (Pérez Priego, 2011, p. 16). Es en este punto donde la crítica textual, enmarcada en la tradición de los estudios filológicos, adquiere su importancia para este estudio de edición crítica, dado que fue la encargada de posibilitar los procedimientos necesarios para la restitución de los textos del escritor en su versión primigenia, pues, como afirma Pérez Priego (2011), la filología, entendida en su estricto significado como ciencia, es la que se ocupa de la conservación, restauración y presentación editorial de los textos (p. 15).

Para la conservación y restauración de la obra se siguieron los procesos y las metodologías propias de la disciplina filológica, tal como se observa en este apartado y en el siguiente. En cuanto a la presentación, que a simple vista pareciera algo sin mucha trascendencia, se debe decir que el proceso fijación textual de la obra narrativa de Gómez Valderrama implicó la reparación de todas las variantes que se alejaban de la propuesta original del escritor, la actualización ortográfica de acuerdo con la norma vigente, y la elaboración de notas explicativas que permiten la ampliación y comprensión del universo referencial de la novela y los cuentos editados en edición crítica. Todo esto, siguiendo las recomendaciones del filólogo italiano Giuseppe Tavani (1985), para quien lo fundamental en el proceso de fijación textual “es que todo sea claro y legible, sin ambigüedad, sin que haya posibilidad de equívocos, y que las variantes, es decir, la documentación de la génesis del texto, estén dispuestas de manera que aparezca claramente su conexión con el texto” (p. 113).

Todas las obras que estudiamos de Pedro Gómez Valderrama presentan, independiente del momento histórico en que fueron publicadas en el siglo xx, alteraciones de diferente índole que impiden su lectura tal y como fueron concebidas por parte

de su creador. Incluso, pese a existir diferencias de época, de temáticas y de editorial —creyendo que en esta última forma habría mayor control sobre dicho proceso dado que todavía estaba con vida el escritor—, lo cierto es que la obra sigue viéndose afectada por cambios de disímil naturaleza que afectan las estructuras formales y de contenido dispuestas, en un primer momento, por Gómez Valderrama. Un ejemplo de esta situación se puede apreciar en los resultados del cotejo realizado a cuatro testimonios (T) de su novela *La otra raya del tigre*, en donde se recogieron más de tres mil variantes o alteraciones de diferente naturaleza gramatical. Por mencionar un solo caso, se presentan dos afectaciones de variante léxica, es decir, aquellas que designan los cambios y las alteraciones por adición, sustitución o elisión de las unidades léxicas o de sus partes constitutivas, sin representar cambios preponderantemente de índole sintáctica, ortográfica o tipográfica:

T ₁	T ₂	T ₃	T ₄
muchas señoras	muchas señoras	muchas señoras	muchas mujeres
a buen paso	a buen paso	a buen paso	Bravamente

Tabla 1: Ejemplos arquetípicos de variante léxica

Como se aprecia en el primer ejemplo arquetípico de esta variante, el cambio de “muchas señoras” por “muchas mujeres” no modifica la naturaleza nominal de estas estructuras, pero sí se sustituye el hipónimo “señoras” por el hiperónimo “mujeres”, modificando la estructuración de los campos semánticos de la situación textual. Este tipo de alteración modifica el campo semántico del que intenta hacer referencia Pedro Gómez Valderrama, y por tanto modifica la intencionalidad del autor en su nivel más profundo y significativo.

Esto quiere decir que, a la par de los cambios en las formas de publicación y reproducción de sus obras, las variantes sobre estas también se diversifican, tal como se puede corroborar con las supresiones, alteraciones y omisiones halladas, las cuales fueron subsanadas en el volumen de la narrativa completa del escritor colombiano que pronto será publicado en la Colección Archivos Nueva Serie en Poitiers, Francia. Es importante traer a colación otro tipo de afectación que se presenta en las antologías de los cuentos de Gómez Valderrama, que se convierten en variantes constantes que afectan el nivel sintáctico de la lengua. En el siguiente ejemplo, extraído de la tabla de cotejo de *Los infernos del jerarca Brown*, se presenta un cambio en la relación entre las

oraciones, puntualmente de los signos de puntuación que afectan la continuidad del relato y, por ende, se genera una variación en lo concerniente a la interpretación de este:

T ₁	T ₂	T ₃
el interés que en verdad	el interés que, en verdad	el interés que, en verdad

Tabla 2: Variantes de tipo sintáctico

Este es un solo ejemplo de los muchos que se presentaron en el cotejo de todas las antologías de cuentos. Para analizar esta variante de la adición de una coma, debe hacerse referencia a un aspecto sintáctico llamado aposición especificativa y explicativa, en cuyo caso, la primera hace referencia a un tipo de aposición en el que se evidencia, generalmente, la presencia de un sintagma nominal en compañía de otro sintagma nominal, para lo cual el primero funcionaría como núcleo y el segundo restringiría o especificaría el significado del primero al tener una función de complemento del nombre. Una situación que, evidentemente, no se cumple en el ejemplo presentado, ya que no se especifica concretamente algo acerca de “el interés”, es decir, si dijésemos que no es cualquier tipo de interés, no podríamos especificar cuál tipo de interés sería. En el segundo caso, en el que se agrega la coma y que es presentado en T₂ y T₃, lo que existe es una aposición explicativa, la cual consiste en agregar algún tipo de información respecto al antecedente del que se habla. Esta aposición por lo general va entre dos pausas o comas y de elidirse no habría un cambio en el sentido de lo que se expresa; es por ello que es más acertada la posición de T₂ y T₃, pues lo que se aplica es precisamente la pausa inicial de la aposición explicativa, dando lugar a que pueda prescindirse de la expresión puesta entre las comas y no habría ningún cambio en el sentido de la oración.

Si consideramos lo anterior, es decir, que las obras y variantes han tenido sus cambios persistentes y diferentes en el tiempo, es posible entender que las teorías y metodologías de la crítica textual se hayan amoldado a las diferentes circunstancias, con el ánimo de enfrentar cada problemática particular, tal como lo evidencian filólogos españoles contemporáneos como Gaspar Morocho Gayo (1941-2002), Miguel Ángel Pérez Priego (1946-) y Alberto Blecua (1941-2020), quienes en sus investigaciones filológicas recopilan textos de importancia para la materia en cuestión, y coinciden en explicar los diferentes

momentos por los que pasa la crítica textual desde la antigüedad prealejandrina, pasando por Bizancio, la Edad Media, el Renacimiento y la contemporaneidad. En cada una de estas épocas, la transmisión de los textos tiene unas formas cambiantes: el manuscrito y posterior copia por un amanuense, la imprenta manual, la imprenta masificada y, hoy en día, los retos que trae la virtualidad.⁷

Todavía cabe señalar que estos estudiosos, y otros más, coinciden en indicar como punto de ruptura, entre las formas tradicionales de la crítica textual y características más científicas, a Karl Lachmann (1793-1851), quien “tras las huellas de Wolf, Zumpt y Madvig entre otros, divide tajantemente la parte crítica del texto” (Bleuca, 2018, p. 31), estableciendo así un “riguroso y metódico sistema de crítica textual” (Morocho Gayo, 2004, p. 91) y basado en “tres operaciones fundamentales: la *recensio*, la *emendatio* y la *constitutio textus*” (Pérez Priego, 2011, p. 25). Esta estructura propuesta por Lachmann (que no estuvo exenta de detractores) sobre los procesos filológicos que buscan estudiar y restablecer el texto objetivó la labor del editor crítico de la época y sentó las bases para futuras generaciones, quienes obligatoriamente, volverían al filólogo alemán para dar soporte teórico y metodológico en el campo de la crítica textual.

En esta dirección, aunque todavía persiste gran parte de este enfoque, la época actual y la historia textual que estudiamos dejan muchos conceptos de la teoría de Lachmann por fuera; en razón de esto, es necesario afirmar que nuestro enfoque teórico se basa en unificar conceptos que surgen de vertientes neolachmannistas, pues el objeto de estudio en cuestión se distancia mucho de la temática que aborda este teórico: los manuscritos medievales, principalmente.

Esto quiere decir que, pese a no existir una amplia tradición en la elaboración de ediciones críticas de textos contemporáneos en nuestro país, la teorización llevada a cabo para textos medievales o del Renacimiento tiene aspectos que son funcionales a nuestra labor, la cual, a diferencia de esta con predominancia hacia el manuscrito, es enteramente impresa, dadas las condiciones actuales del proceso de difusión del libro,

⁷ Tema de importancia que para los estudios referidos solo se queda en la virtualidad como herramienta o medio de difusión de los resultados finales de las ediciones críticas. No obstante, la industria editorial también se vincula a estos nuevos parámetros de *marketing* aplicado al libro. En este sentido y a propósito de la viralidad de la información, Jorge Carrión (2020) escribe para *The New York Times* que “Hoy, cada libro es, al menos, tres: papel, píxel y audio” (párr. 4). Situación que implica aceptar que este es uno más de los cambios operantes en la historia de transmisión de los textos y que hablan, precisamente, de la época en la que se editan y publican.

y de manera particular debido a la situación de la obra de Pedro Gómez Valderrama que fue enteramente de tradición textual, es decir, impresa. Sin embargo, la forma de examinar ambas tradiciones (manuscrita e impresa) obedece a los mismos principios teóricos generales y de rigor científico propios de la crítica textual. Por consiguiente, abordamos la teoría de Alberto Blecua, en tanto sigue los procedimientos de *recensio*, *emendatio* y *constitutio textus*, con unos parámetros y definiciones que pueden acoplarse a las versiones impresas, y también seguimos de manera complementaria los postulados de Miguel Ángel Pérez Priego (2011), quien plantea a su vez las fases de *recensio*, *constitutio textus* y *dispositio textus*.⁸

En síntesis, mediante la propuesta metodológica de la crítica textual: *recensio*, *emendatio* y *constitutio textus* se pudo fijar la obra narrativa completa de Pedro Gómez Valderrama en edición crítica, en donde además se tuvo en cuenta el establecimiento de las normas generales seguidas para esta nueva edición y que, de acuerdo con Pérez Priego (2011) “permiten al lector conocer con facilidad los criterios seguidos y las lecciones efectuadas por el editor” (p. 181). Dichas normas son fundamentalmente porque, como se verá más adelante, apuntan a las particularidades gramaticales y de estilo que se consideraron en el proceso de edición, dadas las exigencias y contextos de la obra de Gómez Valderrama. En todo caso, es importante que dichas normas, bien ordenadas y estructuradas, le permitan al lector identificar el procedimiento de fijación de la obra, así como aquellas decisiones asumidas por los editores de la novela y los cuentos que presentan en edición crítica. Para ejemplificar esto último, es importante mencionar que todas las decisiones que se tomaron para la fijación de la novelas y los cuentos en edición crítica se hicieron con base, por un lado, en los resultados que arrojó el cotejo o colación de los diferentes testimonios de las obras, en este caso, a partir del estudio de comparación de todas las ediciones que diferentes editoriales nacionales y extranjeras han editado y publicado a lo largo de la historia de la transmisión textual de los cuentos y la novela. Por otro lado, cuando hubo inquietudes o dudas sobre algún fenómeno textual, se acudió, ante la inexistencias de testimonios pretextuales, al *usus scribendi* de Pedro Gómez Valderrama, es decir, a su estilo literario y demás rasgos particulares de su escritura creativa.

⁸ Algunos conceptos no pueden ser aplicados en toda su extensión en el presente proyecto porque son exclusivos de la tradición manuscrita, por ejemplo, las referencias a *codex vetustissimus*, *codex antiquior*, *codex optimus*, etc., componentes viables en la tradición anterior a la imprenta.

Resta decir que fueron pocas las situaciones complejas a la hora de tomar decisiones en el proceso de fijación textual, pues la gran mayoría de variantes acumuladas en la historia editorial de las obras se produjeron por intervenciones de los editores, las cuales en buena parte de los casos se ubican en el nivel formal de la lengua, es decir, situaciones propias de lo tipográfico, ortográfico o lexical. Con todo, creemos que esta edición crítica reúne todos los elementos teóricos y metodológicos de la crítica textual, fundamentales para cumplir la promesa de ser fiel a la voluntad del escritor, es decir, a su propuesta original creada en un momento específico de su trasegar literario.

Sobre el proceso de caracterización de las obras narrativas

El primer momento del procedimiento de la *recensio* consiste en el desarrollo de cuatro etapas filológicas como son: identificación, consecución, sistematización y caracterización de todos los testimonios de la obra objeto de estudio, que para este caso corresponden a las seis antologías de cuentos y la novela *La otra raya del tigre* de Pedro Gómez Valderrama. Por asuntos de espacio solo concentraremos la atención en la última etapa, y solo con una de las siete obras estudiadas, es decir, la caracterización de una antología, y se dejará para otro espacio académico las primeras tres etapas o componentes de la totalidad del corpus que, para este caso concreto, estuvieron mediados por el acceso completo a todos los testimonios en mención en su versión impresa, así como a su clara ubicación dentro y fuera del país, y a su sistematización exhaustiva de acuerdo con el género literario, al año de publicación, a la casa editorial y a las traducciones que se tienen de alguna de estas obras.

En cuanto a la etapa de la caracterización de los testimonios, se debe decir que correspondió a la descripción minuciosa de las ediciones de las obras según su formato, cantidad y calidad editorial de los mismos, así como el carácter regional, nacional o internacional de la publicación. De igual forma, se presentan las características editoriales y tipográficas de las ediciones objeto de la *collatio*: portada, contraportada, ilustraciones, diagramación, diseño, tipo de papel, fuente, tamaño de fuente, tipo de interlineado, créditos de la obra, editorial, fecha y lugar de edición, preliminares, partes constitutivas de la obra y colofón.

En este momento se presenta la descripción de una de las antologías de cuentos conforme al criterio filológico de ubicar en primer lugar los textos base de la fijación, que para este estudio corresponde a la primera edición de cada antología. Lo mismo sucede para el caso de la novela, cuya caracterización comienza con el texto base de 1977.

El retablo de maese Pedro. Edición Editorial Espiral de 1967 (TB)⁹

La primera publicación en formato libro autónomo de Pedro Gómez Valderrama corresponde a la antología de cuentos titulada *El retablo de maese Pedro*, cuya primera edición es realizada por Editorial Espiral y publicada en 1967 en la ciudad de Bogotá. Esta edición mide 11.5 x 16.5 cm y presenta las siguientes características: La cubierta tiene un fondo amarillo sobre el cual se expone la información e ilustración de la antología. En el borde superior derecho se encuentra el nombre del autor en mayúscula sostenida, partiendo desde la mitad del margen del borde corto y doblando sobre el borde largo la última parte del segundo apellido. Le sigue el nombre de la antología en mayúscula sostenida y descendiendo escalonadamente, palabra por palabra, hasta llegar a “maese Pedro”. Continúa al margen izquierdo la palabra “cuentos” en mayúscula sostenida y, al margen derecho, abarcando casi todo el plano de ancho, una imagen en tonalidades fucsia y negro en la cual se representa el encuentro de diversos personajes, los cuales visten de la manera propia de una alta edad media; dichos personajes se encuentran a la mesa comiendo y bebiendo mientras, uno de ellos parece tocar un instrumento musical para entretenimiento de los demás. Finalmente, en la parte inferior, el logo de la editorial, en letra cursiva “Espiral”.

La primera página del libro se encuentra encabezada por el número 9, le sigue el título de la obra en mayúscula sostenida, a continuación, se ubica entre paréntesis y en cursiva el rótulo de “cuentos”; dos líneas más abajo se indica “Volumen sencillo”. Al final de la página el logo de “Difusión” y el nombre de la editorial “Espiral”. En la página siguiente, a pie de página, se brinda la información editorial “Serie Difusión de espiral dirigida por Clemente Airó publicada por Editorial Iqueima, calle 24 N° 21-33, Colombia. Volumen impreso en Ed. “COSMOS”: Calle 12, N° 3-96, Bogotá. Reservados todos los derechos por el autor. Copyright 1967 by. Ediciones Espiral. Impreso y hecho en Colombia”.

En la página que continúa se identifica en la primera línea el nombre del autor, a lo cual sigue el nombre de la obra, ambos en mayúscula sostenida. Al final de la página el nombre de la editorial “Espiral”. Lo último de la información preliminar lo cierran

⁹ Los lineamientos de la Colección Archivos consideran que el *texto base* (TB) corresponde a la última edición realizada en vida del autor (Colla, 2005, p. 184). No obstante, gracias a la *collatio externa* de la *fontis criticae*, se permitió entrever que la edición posterior de 1992 inserta sendas modificaciones y erratas para las normas ortográficas vigentes. Como diría Fernando Colla (2005): “Hay que tener en cuenta, además, que habitualmente las ediciones sucesivas de una obra libradas exclusivamente al quehacer del editor, más que de mejoras, son portadoras de un cúmulo creciente de errores y recreaciones, lo que atenta obviamente contra el principio de la ‘última voluntad’” (p. 185). Por tal motivo, se escogió el texto base la primera edición o edición príncipe.

tres párrafos en los que se presenta una descripción del autor y de la obra: En el primer párrafo se presenta brevemente la biografía del autor y la trayectoria de este. En el segundo párrafo se hace una introducción a la presente antología de cuentos. Finalmente, en el tercer párrafo, una breve bibliografía del autor.

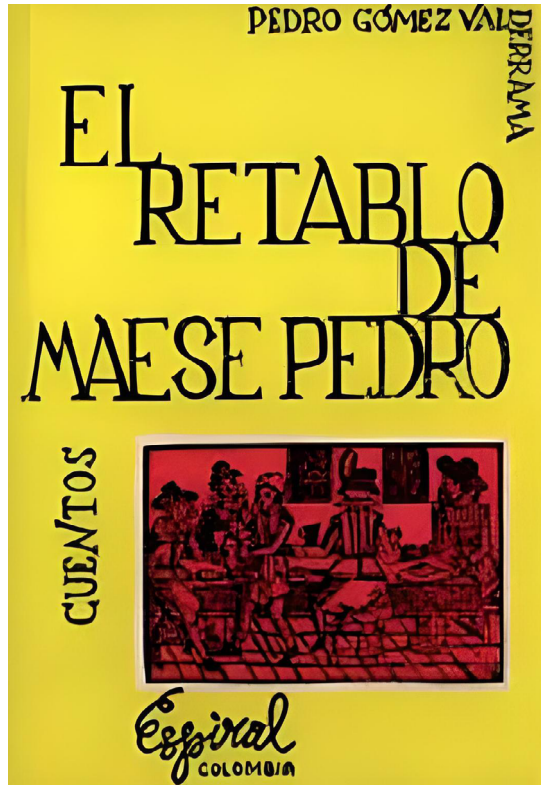


Figura 1. Portada: *El retablo de maese Pedro* (1967)

Sobre los aspectos formales del contenido de la antología de cuentos debe decirse lo siguiente: da inicio con los epígrafes de Jorge Luis Borges, René Thevenin y Graham Greene. Los títulos de los cuentos están en mayúscula sostenida e inician la página en la que se encuentre el cuerpo del cuento. Las páginas del lado izquierdo tienen por cornisa el nombre del autor, y las páginas del lado derecho el nombre del cuento que esté en curso. La obra finaliza con el índice de contenido. No hay pie de imprenta.

En síntesis, en cuanto a los aspectos formales de la obra, puede decirse que contamos con una edición comercial sencilla, con una tipografía uniforme y una diagramación

apropiada al tipo de edición. El diseño de la cubierta es sencillo, pero adecuado para dar una idea del tipo de relatos que pueden encontrarse en la antología. De igual forma, se debe considerar que se trata de una edición de bajo presupuesto, sin apuestas innovadoras en el diseño, y con papel ahuesado convencional, esto se explica en tanto se trata de una edición publicada en una colección económica que pretende la divulgación de varios autores colombianos en diferentes regiones y ámbitos sociales.

Sobre los criterios generales de la edición crítica

Para finalizar, es importante dar a conocer a grandes rasgos los criterios filológicos de la edición crítica de la novela y de las antologías de cuentos de Pedro Gómez Valderrama, es decir, los criterios de edición que se tuvieron en cuenta para la fijación textual de las obras narrativas en edición crítica. A continuación se enumeran con su respectiva explicación:

1. En la edición crítica, TB corresponde al texto base de la fijación textual, el cual en todos los casos corresponde a la primera edición o edición príncipe de cada una de las antologías de cuentos y la novela, respectivamente, así:
 - *El retablo de maese Pedro* (1967).
 - *La procesión de los ardientes* (1973).
 - *Inventiones y artificios* (1975).
 - *La otra raya del tigre* (1977).
 - *Los infiernos del jerarca Brown* (1984).
 - *La nave de los locos* (1984).
 - *Las alas de los muertos* (1996).

Otros:

- *Complementos a Borges* (1957)
2. El ordenamiento en la edición crítica fue el siguiente:
 - 2.1 Cada antología presenta notas a pie de página como parte del cuerpo del TB, estas son de autoría del escritor. Estas citas se dejarán en el cuerpo de cada antología y su referencia se ubicará al final de cada cuento.
 - 2.2. Las variantes —entendidas como las intervenciones que se realizan a la obra— fueron informadas en la novela y en las antologías mediante nota a pie de página, una única vez, con cada generalidad de casos similares o ejemplos arquetípicos,

posterior a lo cual se procede con el cambio de los demás elementos sin dejar anotación como variante.

- 2.3. Las notas explicativas —entendidas como las anotaciones del editor que amplían el universo referencial de la obra— se ubicaron al final de la novela y de cada antología de cuentos. La bibliografía utilizada para la construcción de las notas explicativas se referenció al final de cada obra.

3. La numeración de variantes y notas explicativas en la edición crítica fue así:
 - 3.1. Las notas explicativas que son propias del TB se señalaron con el número entre paréntesis “(xx)”.
 - 3.2. Las variantes se señalaron con letras en minúscula en superíndice, ordenadas alfabéticamente y con reinicio de nomenclatura en cada. Algunas variantes están acompañadas del comentario filológico del editor, marcado con cursiva y entre corchetes.
 - 3.3. Las notas explicativas se identificaron en superíndice con números arábigos y continuos desde el comienzo hasta el final de cada obra. En las antologías se señalaron los cuentos a los que corresponden las notas, anunciando el nombre de cada uno de ellos.
 - 3.4. Todas las notas explicativas, así como algunas de las variantes, registran la fuente de consulta en la normativa propia de la Colección Archivos. Si el nombre de la fuente es muy extenso, se emplean siglas.
 - 3.5. En lo que respecta a la novela, las variantes heterogéneas se diferenciaron de los errores homogéneos porque estos solo tendrán en la nota filológica el testimonio en TB; mientras las variantes heterogéneas entre las ediciones cotejadas tienen en la nota todas las lecciones en cada una de las ediciones.

4. Constitución de las variantes:
 - 4.1. Actualización ortográfica: la edición crítica hizo las actualizaciones ortográficas de acuerdo con la normatividad actual, tomando como base la edición vigente correspondiente a la *Ortografía de la lengua española* del año 2010. Sin embargo, se respetaron algunos acentos ortográficos y conformación de palabras, siempre y cuando se tengan bases suficientes para asumir que deben permanecer sin cambios por considerarlos arcaísmos, coloquialismos, neologismos o *usos escri-*

bendi de Pedro Gómez Valderrama. Los cambios de orden ortográfico, una vez identificados en la edición crítica, se explican y señalan en la primera ocasión como variante, los demás casos fueron corregidos sin hacer tal señalización.

- 4.2. Actualización sintáctica: en cuanto a la corrección de aspectos de orden sintáctico, se sustenta en la gramática vigente, que corresponde a la del año 2009, sin que ello entre en conflicto con parte del *iudicium crítico*. En el caso de los cambios sintácticos, se señalaron las situaciones que alteren las formas arquetípicas del escritor.
 - 4.3. Actualización tipográfica: en la edición crítica se corrigió la puntuación del TB cuando se trataba de errores tipográficos que no afectan el *usus escribendi* del autor.
 - 4.4. Actualización en aspectos formales: también se corrigieron algunos aspectos formales, específicamente aquellos que puedan realizarse acorde al contexto o como resultado del estudio filológico, claro está, sin que ello afecte el *usus escribendi* de Gómez Valderrama; para tal efecto y por considerarlos situaciones particulares, se procedió a dejar registro de cada uno de estos cambios.
 - 4.5. Actualización léxica: se corrigieron estructuras léxicas que, de acuerdo con el TB, no son apropiadas o han sido eliminadas o modificadas por otras ediciones. Con esto se busca mejorar la coherencia oracional sin que se afecten aspectos relacionados con la voluntad del autor.
5. La edición crítica incluye varias lecturas del texto elaboradas por los colaboradores; se trata de varios ensayos argumentativos que dan cuenta del análisis y la interpretación de la novela y las antologías de cuentos a la luz de varias teorías literarias contemporáneas.
 6. La edición crítica presenta un compendio de la bibliografía empleada tanto para el componente filológico como para la parte crítica.
 7. También se incluye en un capítulo que contiene la bibliografía más completa y actualizada de Pedro Gómez Valderrama y su obra literaria. Este compendio está precedido por un estudio de recepción crítica que da cuenta de los alcances, la trascendencia y las limitaciones de la obra del escritor santandereano en el contexto de las letras latinoamericanas.

8. La edición crítica presenta un dossier que contiene la compilación de textos críticos publicados sobre Pedro Gómez Valderrama y su obra literaria, así como una iconografía que da cuenta de la vida del escritor, su faceta política, su creación literaria, entre otros asuntos propios de su vida y obra.

A modo de conclusión

Hasta aquí una muestra de lo que fue el trabajo de edición crítica de la obra narrativa completa del escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama. Aspiramos a que sea un pretexto académico, pero también lúdico y motivacional, para volver la mirada sobre este importante escritor de nuestra tradición literaria, olvidado por momentos, pero vigente en el canon literario latinoamericano por la excepcional e ingeniosa propuesta estética de su universo ficcional.

Quizá sea necesario insistir aquí que la tradición literaria contemporánea de Colombia está desprovista de ediciones críticas o académicas que den cuenta del valor literario, cultural y social de las obras y sus respectivos autores. Un trabajo filológico como el esbozado en este texto, con la novela y los cuentos completos de Pedro Gómez Valderrama en edición crítica, beneficia el estudio de la tradición literaria nacional y contribuye a fijaciones textuales fidedignas que salvaguarden su condición de legado literario.

Referencias bibliográficas

- Agudelo Rendón, P. (2013). *Cuadros de Ficción Artes Visuales y Ecfrafrasis Literaria*. Medellín: La Carreta Editores.
- Blecua, A. (2018). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Campos, M. A. (2023). La estirpe de gran cuentista de Pedro Gómez Valderrama. *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/cultura/pedro-gomez-valderrama-perfil-del-cuentista-745082>
- Carrión, J. (2020). Literatura y viralidad. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/es/2020/04/12/espanol/opinion/literatura-best-sellers.html>
- Colla, F. (Coord.) (2005). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo xx*. París: Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos.
- Gómez Valderrama, P. (1977). *La otra raya del tigre*. Bogotá: Siglo XXI Editores.
- Gómez Valderrama, P. (1984). *Los infiernos del jerarca Brown y otros textos*. Bogotá: Editorial Fundación Simón y Lola Guberek.
- Lukacs, G. (1966). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

- Montoya Campuzano, P. (2023). Pedro Gómez Valderrama: cien años. *Criterio*. Recuperado de <https://diariocriterio.com/pedro-gomez-valderrama-cien-anos-nacimiento/>
- Morocho Gayo, G. (2004). *Estudios de crítica textual (1979-1986)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pérez Priego, M. Á. (2011). *La edición de textos*. Madrid: Síntesis.
- Tavani, G. (1985). Teoría y Metodología de la edición crítica. En: A. Segala (Comp.). *Méthologie et pratique de l'édition critique des textes littéraires contemporains*. París: Université de Paris X-Nanterre.
- Uribe de Hincapié, M. T. y López, L. (2007). La guerra por la soberanía: un estudio de los lenguajes políticos presentes en la guerra civil de 1859-1862 en Colombia (informe final de investigación). Medellín: Universidad de Antioquia, Instituto de Estudios Políticos.
- Uribe de Hincapié, M. T. y López, L. (2008). *La guerra por las soberanías: memorias y relatos en la guerra civil de 1859-1862 en Colombia*. Medellín: La Carreta Editores.

CONFERENCIA
CONFERENCE

OTRA VEZ EL TIEMPO TE HA TRAÍDO RECORDANDO A ÁLVARO MUTIS EN EL CENTENARIO DE SU NATALICIO *

TIME HAS BROUGHT YOU ONCE AGAIN. REMEMBERING ÁLVARO MUTIS ON THE CENTENARY OF HIS BIRTH

* Conferencia ofrecida en homenaje a Álvaro Mutis en el Centenario de su Natalicio. Organizado por Mario Rey en La Casa de Marie José y Octavio Paz. México, 25 de agosto de 2023.

Cómo citar esta conferencia: Hernández, C. (2024). Otra vez el tiempo te ha traído. Recordando a Álvaro Mutis en el centenario de su natalicio. *Estudios de Literatura Colombiana* 54, pp. 173-185.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354669>

Consuelo Hernández¹

 chdez@american.edu
American University, Estados Unidos

Este año [2023] marcó el centenario del natalicio del poeta Álvaro Mutis (Bogotá, 1923-México, 2013) y el décimo aniversario de su muerte. Su poesía, portadora de belleza y sabiduría, de amor y de desapego, de conciencia de la decadencia y la desesperanza, resuena como anticipado augurio de la realidad en los tiempos que nos confrontan. Fiel creyente en un principio universal de origen sagrado y trascendente, Álvaro Mutis sigue vigente.

Fue galardonado con los más prestigiosos reconocimientos. Octavio Paz temprano lo colocó en el ámbito internacional con su reseña de *Los Hospitales de ultramar*; Elena Poniatowska lo entrevistó en la cárcel de Lecumberri; Guillermo Sucre le dedicó un capítulo en su libro *La máscara la transparencia*, y García Márquez mantuvo con él una amistad sin sombras hasta el final de sus días, a pesar de las diferencias ideológicas. Hubiera podido ser del Boom, pero prefirió ser un solitario al margen de los grupos y de las escuelas.

Editores: Paula Andrea Marín Colorado,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 17.08.2023
Aprobado: 08.12.2023
Publicado: 31.01.2024

Copyright: ©2024 *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](#)



Estas páginas exponen y comparten la memoria de mis encuentros con Álvaro Mutis durante varios años de trabajo sobre su obra poética y narrativa... mi manera de honrar su obra, su vida y su legado hoy, cuando se cumplen cien años de su nacimiento.

Cuando conocí a Álvaro Mutis tenía 67 años y le dije con certeza: vas a vivir 90 años. “Eso creo yo también”, me contestó sin vacilar (Mutis, 1991a). Murió en 2013, después de una vida plena de creatividad y de intensas experiencias personales que le otorgaron su capacidad para aceptar los designios del destino con auténtico fatalismo y lo dotaron con su singular poética. Al cumplir veinticinco años, publica *La balanza* (1948), su primer poemario que, aunque desapareció en uno de los incendios del Bogotazo el 9 de Abril, marcó el inicio de esta voz inconfundible en el concierto de la poesía hispana. Una retrospectiva de su obra devela sus primeros trabajos como el eslabón en el que se engranaría toda su estética del deterioro, como ya lo he demostrado en mis anteriores estudios. La dolorosa pérdida de su padre y de su abuelo en la niñez, el haber quedado al cuidado de su madre, según Mutis, una mujer de veintiocho años apasionada, independiente y dada al riesgo y la aventura, sumados a la época de la Violencia en Colombia durante su juventud y el paso por la cárcel de Lecumberri en México lo pusieron cara a cara con la inexorable ley de la entropía, señora de todo lo existente. Ya en 1946 escribía:

La muerte cambia súbitamente los paisajes
y detiene las cosas para dejar al hombre
que lucha vanamente un sordo momento que dura lo que el canto
de una mujer ansiosa de su antiguo deseo (Mutis, 1982, p. 362).

Mutis, autor de poemarios, obras narrativas y numerosos escritos periodísticos, inventó a Maqroll el Gaviero, el más persistente *alter ego* de su poesía y el protagonista de la saga narrativo-poética que concluye después de su jubilación. Maqroll el Gaviero, personaje sui géneris y cercano a Álvaro en su vida multifacética, también encarna a la humanidad, y por eso seguirá vivo. Como ha dicho García Márquez (1993): “Maqroll somos todos” (párr. 22). Lejos del mal llamado realismo mágico, atribuido a la literatura del Boom, Maqroll es demasiado humano, vive sus experiencias sin trucos y va a las profundidades del ser para descubrir su miseria, su lento desmoronarse y también su grandeza, su coraje y su convicción en la capacidad de renacer de las cenizas. En consonancia, Mutis se definía como un hombre lejos de lo académico e intelectual, de lo político y lo burocrático —jamás participó en elecciones y estaba convencido de que su obra

corre al margen de la anécdota histórico-política de América Latina—. Afirmaba: “De Latinoamérica lo único que me preocupa es saber cuándo va a salir del pantano para ser una civilización tal como la concibo” (Mutis, 1991a).

I

Álvaro Mutis ha sido una presencia intermitente en mi camino desde 1978, cuando por primera vez leí *Los trabajos perdidos* y escribí mi primer artículo sobre su poesía. Ahora, cuando cumpliría un siglo, sentí como si volviera a decirme que entre mis tareas cotidianas abra un espacio a sus “obsesiones”, como llamaba a sus preocupaciones vitales y a su poética.

Viví el asombroso encuentro con su obra en el seminario de Poesía después de la Vanguardia, conducido por Guillermo Sucre en la Universidad Simón Bolívar en Caracas. Desde entonces el deseo de profundizarla fue una necesidad impostergable; me motivaba una extraña sintonía que solo más tarde comprendí. Como yo, él pertenecía a una familia de hacendados antioqueña por el lado materno, gente del campo, tradicionalista y religiosa. Además, percibí una resonancia entre el decir de sus poemas y los percances que en ese momento me atravesaban lejos de mi familia, fuera de mi país y movida solo por un anhelo de conocer y saber. Por ello escribir sobre *Los trabajos perdidos* fue la oportunidad perfecta y se dio en el momento propicio. Luego, escribí mi tesis de maestría sobre la primera *Summa de Maqroll el Gaviero* (1973). Y posteriormente, enfocada en toda su obra poética y narrativa en 1991, concluí el manuscrito de mi libro *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro* (Hernández, 1996).

En 1984 le envié a Mutis mi tesis de maestría, *El poema: una fértil miseria. Una lectura de Álvaro Mutis* (Hernández, 1984) y su respuesta llegó con dos poemas inéditos: “En una calle de Córdoba” y “Cádiz”, los cuales llevé al poeta Luis Alberto Crespo, quien inmediatamente los publicó en *El Papel Literario* de *El Nacional* de Caracas. Luego estos poemas fueron recogidos en *Los emisarios*. Su carta dice:

Qué raro resulta ver mi poesía trabajada con una conciencia crítica tan rigurosa y certera como la tuya... Estas líneas son para decirte mi gratitud por tu desvelado interés por lo que escribo y asegurarte que tus noticias me han llegado cuando más falta me hacían. Era la respuesta perfecta, la objeción rotunda a ese fatal ¿para qué? que persiste a lo largo de toda mi vida de escritor (Mutis, 1984).

Nuestra correspondencia continuó hasta 1986; yo le enviaba mis artículos publicados en *El Nacional* de Caracas, donde yo vivía, y Álvaro enviaba sus poemarios para mí y sus

amigos venezolanos que servían de puente entre nosotros, aún sin conocernos. Inolvidables son Eugenio Montejo, Guillermo Sucre y Juan Sánchez Peláez, a quien le llevé uno de estos poemarios y manifestó: “Quiero leer tu trabajo. Todo lo que sea sobre Álvaro me interesa profundamente”

II

Álvaro vuelve a aparecer en mi vida en 1989, a propósito del examen oral para el doctorado en New York University. El presidente del jurado, John A. Coleman, autor de *Other Voices, A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*, y conocedor de la poesía de Mutis, me dijo con determinación: “tienes que escribir el libro sobre Mutis”. Y a pesar de tener ya listo un proyecto sobre Joao Guimarães Rosas, acepté el desafío como un golpe del azar y de nuevo me lancé a las páginas del Gaviero. Con el borrador ya avanzado, llamé a Álvaro en noviembre de 1990, y él mismo me contestó con su peculiar voz de locutor. Me identifiqué y le dije “Estoy escribiendo un libro sobre tu obra y quiero entrevistarte”. “Ah, sí. ¿Y cuál es el título?”—preguntó escéptico. Álvaro Mutis: una estética del deterioro, respondí sin dilaciones. Fue la palabra pase que abrió la puerta para oír que me esperaba en México en enero de 1991. Anoté las fechas y lo demás fue hacer planes y marcharme conmovida por su generosidad: pues no solo aceptó que lo entrevistara, además me ofreció hospedaje durante el tiempo que estuviera en México trabajando con él. Luego el propio Álvaro referiría esta primera impresión en el prólogo a mi libro:

Quando Consuelo Hernández me comunicó el título que pensaba darle a su trabajo sobre mi obra [...], supe en ese mismo instante que Consuelo daría en el blanco y trabajaría alrededor del núcleo esencial de lo que he escrito [...]. Desde niño [...] lo que más me impresionaba era ese destino de ruina y olvido que toca a todas las cosas de la tierra. Me impresionaba y me dejaba una lección que hasta hoy me acompaña, sobre nuestro destino en esta tierra (Mutis, 1996, p. 11).

Al llegar a la ciudad de México, Álvaro me esperaba en el aeropuerto y en su mano derecha levantaba un ejemplar de *Ilona llega con la lluvia*; era la contraseña acordada para reconocernos. Nos abrazamos e inmediatamente el diálogo empezó con una familiaridad propia de los amigos que se conocen desde siempre. Pasamos esos días de enero trabajando; en la noche, él leía los borradores de los capítulos de mi libro y en el día después del desayuno conversábamos sobre los mismos, confirmaba mis sospechas o tachaba y corregía, y me contaba detalles inéditos de su vida. Algunas veces invitaba amigos a tomar un café o a cenar con nosotros. Recuerdo a Alejandro Rossi y su esposa, a Elsa Cross, Alberto Blanco y Alicia Mesa.

Nuestras conversaciones giraban en torno a su poesía, sus novelas, sus lecturas, sus aficiones, sus experiencias personales y sus proyectos. Me regaló el manuscrito inédito de *Abdul Bashur, soñador de navíos*, con el título inicial, “Abdul Bashur soñador de barcos” y me pidió leerlo y comentárselo. Dialogamos largamente sobre Jaime Tirado, el Rompe Espejos, un personaje muy bien logrado que encarna a un capo de la droga. Yo hacía mis modestas sugerencias que él escuchaba con un interés ejemplar. En el Rompe Espejos me transmitió toda la tensión y la violencia desatadas por el narcotráfico que tocaban mis fibras de colombiana atenta a todo lo que pasa en el país. Es un tipo de la clase alta, lo que me pareció perfecto, pues el narcotráfico no discrimina clases, borra algunas y da surgimiento a otras; y su apodo alude a la ruptura de imágenes en las estructuras sociopolíticas y económicas del país. Como dice Maqroll, Jaime Tirado es capaz de todo porque carece de una noción del bien y el mal.

A los dos días de haber iniciado nuestro trabajo me dijo en el almuerzo: “Hablar de mi obra me dejaba un mal residuo y te lo advierto por si en algún momento me callo”. Por suerte esto no pasó. Su temor provenía de su misma rigurosidad con el lenguaje y de su desconfianza en la capacidad de las palabras para expresar la realidad. Tenía la firme convicción del gran abismo que existe entre lo que se siente adentro y el rastro incompleto y borroso que queda en lo dicho.

Otro día conversamos sobre los personajes de sus novelas como si se tratara de personas reales conocidas por ambos. Pensábamos que la mujer que Maqroll recogió en su camino en el poema “Los esteros” de *Caravansary* podría haber sido la misma Flor Estévez de *La nieve del Almirante*. Estuvimos de acuerdo con que en *Un bel morir*, la muerte de Amparo María, en la confrontación entre la guerrilla y el ejército, le da a la novela el tono de violencia colombiana que no conoce la piedad, y le duele profundamente a Maqroll porque su primera experiencia erótico-sexual fue con esta muchacha campesina, recolectora de café, inocente y de un erotismo a flor de piel. Álvaro se sentía muy cerca del Maqroll de la poesía, mientras que el Maqroll de las novelas se le escapaba. Ya en *Amirbar* Maqroll tiene poco del autor. A propósito de la influencia de los cuentos de los hermanos Grimm, inspiradores de *La verdadera historia del flautista de Hammelin*, consideraba que era un error clasificarlos como historias para niños por su excesiva crueldad. Luego comentó que *El flautista de Hammelin* lo había escrito en una época en que rechazaba a los niños, actitud que, a los 65 años, le cambió radicalmente uno de sus nietos, al cual vio crecer desde el primer día de nacido.

Conocí de sus labios toda la verdad sobre el origen del *Diario de Lecumberri* y las causas de su encarcelamiento, cuando casualmente conoció al muralista David Alfaro Siqueiros, quien también cayó preso por otras razones. Lo atormentaba el dolor de no haber podido ayudar a su amigo Gabo, cuando estaba en Francia pasando las necesidades que plasmó en *El Coronel no tiene quien le escriba*, y resentía que otros, a quienes sí había ayudado, lo tildaran de estafador.

Recordó el “Nocturno V” de un *Homenaje y siete Nocturnos*, poema al Mississippi escrito junto a una copa de vino en la terraza de un hotel en Baton Rouge, después de una cena de negocios cuando era empleado de ExxonMobil. Al apagar las luces, miró el río, sintió su majestuosidad y la enorme energía que desplazaba y surgió este nocturno que no tiene título, pero su final es revelador: “Le dicen Old Man River / Sólo así podría llamarse” (Mutis, 1986, p. 33). Una clara alusión al canto interpretado por Jerome Kern sobre los duros tiempos de la esclavitud.

Con Álvaro pude confirmar el cambio de voz en el hablante lírico que advertí en *Los emisarios*, donde se aleja de Maqroll, deja de cantar a su tierra natal, al trópico de su juventud y empieza a poetizar a sus ancestros, como lo evidencian “Cádiz” y “En una calle de Córdoba”, este último escrito cerca de la mezquita-catedral de Córdoba, en la calle que alberga la sinagoga donde predicaba Maimónides. Este giro en su obra se desencadenó en un viaje a Ampurias, un antiguo puerto griego en Cataluña, España. Y agregó que los epígrafes de *Los Emisarios* y de *Los hospitales de ultramar* los inventó antes de los poemas.

Otro gran tema de conversación fue la música, tan presente en toda su obra. Para Álvaro la música era una necesidad vital; lo suspendía en un estado casi visionario, lo sacaba del mundo hacia otro orden y la consideraba la más extraordinaria de las bellas artes y una prueba definitiva de la existencia de Dios. La impronta de la música persiste desde su primer texto poético de 1945: “Un Dios olvidado mira crecer la hierba....” escrito después de escuchar la quinta sinfonía de Sibelius y en especial el tercer movimiento; a este le siguió el poema “La creciente”, ambos recogidos en *Poesía y prosa* (Mutis, 1982, pp. 359, 360).

Álvaro gozaba de un gran repertorio musical donde abundaban los clásicos rusos. Varias tardes escuchamos música de la iglesia ortodoxa rusa, como *La gran pascua rusa* de Rimsky Korsakov le que producía un efecto muy especial, un hondo sentido de oración y de contacto con la divinidad tan evidente y palpable que se sobrecogía. Igualmente

escuchamos *En las estepas del Asia Central* de Borodín o piezas de otros músicos como *Noche transfigurada* de Arnold Schönberg, *La misa de los pobres* de Erik Satie, y los nocturnos y sonatas para piano de Chopin, el más grande discípulo de Mozart. Su devoción por la música incluía los *Cantos gregorianos*. Probablemente las invocaciones del Gaviero tienen su origen en la música.

Su concepción de la amistad era admirable, un sentimiento a toda prueba. Fue Álvaro Mutis quien acompañó a su amigo García Márquez a recibir el Premio Nobel y a quien las circunstancias lo abocaron a escribirle “El brindis por la poesía”, el cual leyó Gabo en el banquete de Estocolmo (García Márquez, 1982). Mucho de ese tiempo inolvidable, que tuve la fortuna vivir a su lado, giró en torno a sus innumerables lecturas y a sus autores favoritos. Mencionaré solo dos, Cervantes y Montaigne. Consideraba a *Don Quijote* como el único libro inagotable, y admiraba a Montaigne y la manera como le ordenaba lo que pensaba respecto al dolor, la pérdida de las personas amadas, el prestigio y el éxito, la edad... Y comentamos que “El caballero del verde gabán” y “El discurso de las armas y las letras” de *Don Quijote* tienen sus antecedentes en Montaigne.

Respecto a su ideología, se definía como “Gibelino, Monárquico, Legitimista”, pero cuando le pregunté si consideraba su obra existencialista, se negó rotundamente a etiquetarla, pero aceptó que la caracteriza “una situación de desesperanza total”: “no creo que tengamos nada que hacer aquí, ni que haya solución para nada, estamos *at the end of the rope*” (Cobo Borda, 1981, p. 251). Su ideología era desconfiar y rechazar toda ideología. Y me remitía a Maqroll, que jamás llega a conclusiones razonadas, ni explica, ni cuestiona los designios del destino; el mundo que propone tal vez esté en sus lecturas. Mutis ponía en duda las leyes y los decretos construidos en forma razonada por los humanos; para aceptarlos debían tener un origen transcendente y un valor sagrado. Los “ismos” le parecían reductores. Obsesionado por la historia desde su época de estudiante, hizo de su conocimiento y de su convicción religiosa parte de la ideología de aceptación e indulgencia que caracteriza a Maqroll el Gaviero.

Estábamos de acuerdo con que el lenguaje erótico es más eficaz e indisoluble de la experiencia mística, como lo expresan muy bien los sufíes. El erotismo, decía, es una vía de conocimiento y símbolo de entrada a un mundo que da una visión efectiva como se puede constatar en la poesía de santa Teresa, san Juan de la Cruz y *El cantar de los cantares* (Mutis, 1991a). Al finalizar estos días recibí el aliento y la confirmación de que iba por buen camino para seguir avanzando con estas palabras:

Está muy bien hecho todo este trabajo, y has agarrado exactamente el secreto, el núcleo, sentido profundo de lo que yo escribo que es el deterioro. Me parece el enfoque más rico que se puede dar a mi poética. Nunca había visto un trabajo así sobre mi obra (Mutis, 1991a).

Regresé a Nueva York, armada con grabaciones, todos sus libros dedicados, *Abdul Bashur* todavía inédito, y cartas para John Coleman, Edith Grossman y Alastair Reid, e inundada de ideas y epifanías sobre su obra, y con un entusiasmo que me acompañó hasta finalizar el libro.

III

El tercer encuentro fue en agosto de 1991. Volví a su casa de San Ángel, en la Ciudad de México. En los meses anteriores me llamaba o escribía desde donde estuviera atendiendo las múltiples actividades que le habían generado sus novelas, y con interés genuino por mi trabajo me motivaba y resolvía mis dudas y preguntas. En este viaje llevé concluido el manuscrito del libro; lo leyó muy emocionado página por página y me hizo sugerencias puntuales para la publicación. Cada encuentro agregaba espesura al conocimiento que por mi parte alcanzaba de él como persona y como poeta, y Álvaro ganaba más y más confianza en mi trabajo y la comunicación se volvía más profunda y personal. En mis notas escribí: Álvaro es un hombre muy cálido, expresivo y generoso. Al contacto con su palabra queda como un temblor de lago perturbado que incita a la poesía, a la meditación y al arte.

Esta visita fue fundamental para el destino y la forma final de mi libro *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro*, y la conmoción que le provocó su lectura quedó grabada en estas palabras:

Es una prueba de fuego para mí porque es la primera vez que alguien descubre la imagen de mi zona oscura. Me ha hecho ver mi obra y a mí mismo. Es un trabajo endemoniado, muy complicado, y profundo, me obligó a ver a tanta distancia que desde que la leí, empecé a soñar con esquinas de Bogotá, con mi mamá, con mi hermano Leopoldo, con Coello, todo me dio marcha atrás... Y eso no me había pasado con nada (Mutis, 1991b).

Le parecían extraordinarias las relaciones que exponía el manuscrito, por ejemplo, entre su obra con Dickens y S. J. Perse. Se refirió a la importancia de los detalles físicos en la narración, reconocía a los ingleses y a los rusos como los más grandes narradores del mundo. En ese tiempo estaba escribiendo sobre tres hechos que cambiaron la vida al Gaviero al final de sus días. Se refería a la que fue, creo, la última obra que pensaba llamar “Escalas”, pero dos años después la publicó con el título *Tríptico de mar y tierra* (1993).

Sin embargo, noté que su final como escritor ya se anunciaba. Lo percibí cuando Álvaro manifestó el presentimiento de que con las últimas páginas de *Abdul* cerraba la saga, agregando que era algo que no había sentido ni siquiera en *Un bel morir*, donde narró la muerte de Maqroll.

El último día nos despedimos en el aeropuerto, después de haber compartido un almuerzo en un restaurante de Ciudad de México y de haberme regalado los tomos del *Diccionario* de María Moliner, al que valoraba por su profundidad y le parecía, más que diccionario, una verdadera enciclopedia.

IV

Nuestro cuarto encuentro fue en Nueva York en mayo de 1992. Americas Society lo invitó para un homenaje y asistió con su esposa Carmen, quien lo acompañó en muchos de sus viajes. Una mujer muy amable, atenta, culta y poseedora de una calidez y una sabiduría intuitiva difícil de replicar. Después del día del homenaje, organizamos una cena con amigos y colegas de New York University. Álvaro, como era de esperarse, fue el alma de la reunión, tenía una cultura tan vasta que a todos nos enseñaba algo; además, con su simpatía y su extraordinario sentido del humor, nos hizo reír y mantuvo el ambiente mágicamente relajado. En esta cena recordó que cada una de las novelas tiene su trago característico. Por ejemplo, el dry martini en *Abdul Bashur*, y en otras novelas, vodka con pera, brandy y oporto; a propósito, nos contó que el gerente de un hotel parisino planeaba un menú con los cocteles de Maqroll y entre bromas agregó que si no hubiera sido escritor le hubiera encantado ser barman. Durante su estadía caminamos por la ciudad, visitamos algunos museos, y en las noches cenábamos los tres en restaurantes de Midtown en Manhattan. Le encantaba el Hotel Plaza, el Russian Tea Room, la Coté Basque y disfrutaba el vodka Absolut, los cocteles, los buenos vinos, los delis de Nueva York, la ropa de Brooks Brothers y la tradicional loción Old Spice.

Este encuentro fue muy importante para mi poesía por las sugerencias tan precisas sobre el lenguaje y el ritmo y por su minuciosa lectura de mi tercer poemario, *Manual de peregrina*, en ese momento todavía inédito. Luego escribiría: “Leo y releo esta sabrosa y luminosa guía, cuyo título lo dice todo. ¡Qué bello *Manual de Peregrina* ha sabido hacer, Consuelo Hernández! En cada sitio ha sabido estar con la sabia plenitud que solo otorga la poesía. Le deseo a este libro toda la fortuna que merece la luz que arrastran sus palabras”. A él le debo también el haber encontrado una amiga en Edith Grossman,

quien en ese momento ya había iniciado la traducción de *La nieve del Almirante*, a la que le siguieron *Ilona llega con la lluvia* y *Un bel morir*; además, estaba planeando traducir su poesía, que por cierto saldrá en marzo del año 2024,¹ en Estados Unidos. Edith nos invitó a una cena en su apartamento, y allí le concerté una entrevista en español con *El Diario la Prensa* de New York, pues hasta ese momento en Estados Unidos la obra de Mutis se desconocía con la excepción de dos poemas que había publicado la revista *The New Yorker*.

Admirable en Mutis fue su indeclinable afecto por su país natal, a pesar del exilio y la experiencia de la cárcel ordenada por el gobierno colombiano de entonces:

Colombia para mí es entrañable. La conocí a fondo a los nueve años. Por esto también tengo un gran cariño por Bélgica. Pero yo soy colombiano, jamás he pensado en tener otros documentos, ni he renegado de un solo trozo de tierra colombiana, ni de nada de lo que pasa en el país. Lo que le pasa a Colombia me pasa a mí y lo vivo muy intensamente. Pero hablar de Colombia en mis novelas me parece caer en lo anecdótico y esto le quita a lo que yo escribo el tono nacionalista (Mutis, 1991a).

El último día de su estadía en Nueva York visitamos el Museo Metropolitano y allí me regaló dos CD con los *Cantos gregorianos* grabados por el coro del Monasterio de Santo Domingo de Silos.

V

Coincidimos de nuevo en Barcelona, en el Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana 1992, donde Álvaro Mutis participó en un panel con Adolfo Bioy Casares y Octavio Paz, quien señaló la ausencia de la ciudad en la literatura latinoamericana de entonces, a lo cual indiqué la presencia de la ciudad de Panamá como espacio principal donde se desarrolla *Ilona*, ciudad que Álvaro conocía muy bien y explicó que había elegido Panamá por ser atípica y de las más extrañas: “una ciudad sin forma, ni centro, sin la herencia fundacional romana propia de las ciudades coloniales; es desordenada y da la sensación de libertad, de disponibilidad y de que todo puede pasar y no pasa nada... Moralmente, no hay castigo a las transgresiones, y eso me ha pasado a mí, y lo he comprobado en otras personas” (Mutis, 1992). En este congreso presenté uno de los capítulos de mi libro titulado: “Razón del extraviado. Mutis entre dos mundos” (Hernández, 1992), donde veo al autor a caballo entre dos culturas; de un lado la co-

¹ Lamentablemente Edith Grossman falleció pocos días después de esta conferencia, el 4 de septiembre de 2023 en Nueva York, y no pudo ver esta obra publicada.

lombiana y de otro su experiencia en Europa y su vida de viajero sin pausa. Pero a la hora de escribir, privilegia el trópico en su poética, sin prescindir de otros contextos.

Entre conferencias continuamos el diálogo por las calles de Barcelona, en cafés y restaurantes o en las librerías anticuarias del Barrio Gótico y en la catedral donde Álvaro oró y le encendió una veladora al Cristo de Lepanto. Por mi parte, había estado leyendo a Blaise Cendrars, quien cuenta que, al escribir, lo primero que se lo ocurría era el título; después venía la historia. Al respecto, Álvaro reveló que esto le había pasado a él con *La nieve del almirante*, *Un bel morir* y *Amirbar*. Igualmente, me interesaba saber si tenía un plan previamente detallado para el desarrollo de la novela al estilo Carpentier, pero Álvaro, por el contrario, partía de una idea general, sin prever el desarrollo del argumento; en *Ilona* había querido contar una historia que se le convirtió en un cuento fantástico, y aunque disfrutaba de Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft, los ingleses, desechó esa versión inicial y comenzó de nuevo; lo fantástico le parecía un género débil e insuficiente para lo que él tenía que decir.

Nos divertíamos comparando los espacios en los que se desarrollan sus novelas: *La nieve del almirante*, novela de río; *Ilona* es urbana; *Un bel morir* de la tierra, de río y del páramo; *Amirbar* de la cordillera, de la mina, del subterráneo, de lo más plutoniano y recóndito de la tierra, y *El Tramp Steamer*, novela del mar, montaña, río, de los socavones, y del páramo, que es uno de sus escenarios fundamentales en casi todas sus obras desde “El Viaje”, uno de sus primeros poemas. Fue en esta ocasión donde contó que al terminar *Amirbar* sintió con una fuerza incontrolable que debía contar la historia de Abdul. Y se lo confirmó su hermano Leopoldo, quien estaba en sus últimos días, y en su lecho de muerte pudo hablar con cierta claridad: “y yo por hacerle conversación para darle un tono de continuidad a la vida, le dije: voy a escribir una novela sobre Abdul. Entonces, me miró fijamente y respondió, ¡Qué bien! Apenas justo con Abdul” (Mutis, 1992). Y así nació su última novela.

VI

La última vez que nos vimos fue en Madrid durante la Semana del Autor de 1992 en honor a Álvaro Mutis, auspiciada por la Agencia Española de Cooperación Internacional. Tuve la fortuna de ser invitada, gracias a su recomendación. Mi libro sobre su obra todavía no había salido, pero ya tenía algún reconocimiento. En este homenaje participaron Luisa Castro, Santiago Mutis Durán, Juan Luis Panero, Rafael Conte, Mercedes Monmany, Dasso Saldívar, entre otros. Allí analicé la relación amorosa de Maqroll con cada una

de las mujeres de la saga: Flor Estévez, Amparo María, Ilona, Doña Empera, Antonia y Dora Estela, en la cual Maqroll deja ver sus limitaciones culturales propias de su época y, simultáneamente, da una visión más avanzada de la mujer como la del autor, quien afirmaba, no sin cierto radicalismo:

Si el hombre no aprende a escuchar a la mujer cómo ser, más allá del sonido de la voz, si no aprende a percibirla, a abrirse completamente a lo que una mujer significa, puedo decir que ese hombre está perdido, no está entendiendo nada, porque las mujeres tienen de veras la primera y la última palabra. Yo no las veo fallar jamás (Mutis, 1991b).

Conversamos sobre el origen de *La mansión de Araucaíma. Novela gótica de tierra caliente*, nacida de un desafío de Luis Buñuel, con quien tuvo una gran amistad. Álvaro le dijo que iba a escribir una novela gótica en tierra caliente y Buñuel incrédulo le contestó: “Eso no puede ser”, la novela gótica necesita el castillo, la bruma, Inglaterra, la doncella medio loca media erótica medieval, y el carcelero. Cuando Álvaro terminó la novela, Buñuel quedó encantado y quería llevarla al cine, e incluso avanzó en el proyecto, pero luego lo interrumpió porque lo atraparon sus brillantes temas: *El discreto encanto de la burguesía*, *El fantasma de la libertad*, *Ese oscuro objeto del deseo*. No obstante, *La mansión de Araucaíma* fue llevada al cine en 1986 por Carlos Mayolo. Por cierto, una tarde nos sentamos a mirarla en su casa con Carmen, su esposa, y observamos que la película no hace justicia a la fuerza avasalladora y al mundo de excesos del texto; le falta cohesión y la densidad psicológica de los personajes de la novela.

Los días en Madrid pasaron veloces; en la Residencia de Estudiantes, donde nos hospedábamos, coincidimos con algunos de sus amigos, Augusto Monterroso y Bárbara Jacobs. Al retornar a su casa, después del homenaje en Madrid, me envió por correo el prólogo para el libro sobre su obra con el título “Sísifo en tierra caliente”. De allí en adelante la comunicación fue telefónica, por fax o por correo. La última vez que lo llamé fue unos meses antes de su muerte, aún estaba bien, él mismo contestó al teléfono y pude excusarme, pues condiciones de salud me impidieron aceptar la invitación que me hacía la Universidad de Puebla para homenajearlo en sus 90 años. Después de unos minutos de conversación, con tristeza me di cuenta de que la lucidez y su envidiable memoria lo estaban abandonando. Unos meses después moriría en México en septiembre 22 del 2013.

Álvaro me dejó enseñanzas únicas: la necesidad de un principio trascendente como guía, la aceptación sin juicios morales de la realidad cambiante, la fe en la superioridad incontrolable de la vida, la disponibilidad para gozar de ella en todas sus manifestaciones,

la honestidad en la escritura y la sinceridad que nace de la sabiduría y la experiencia. Atesoro su espléndida generosidad, su habilidad para separar el trigo de la paja, su simpatía, su carácter festivo y acogedor, su magnetismo y el desapego por lo material y por el dinero en especial.

Me quedan las valiosas horas de audios que reúnen buena parte de nuestros encuentros y que hoy empiezo a transcribir y a compartir con ustedes para celebrar el centenario de su nacimiento. Álvaro Mutis y su obra siempre tendrán un lugar en el corazón de su familia, sus amigos y sus lectores, y un puesto privilegiado en la poesía mundial para la posteridad.

Referencias bibliográficas

- Cobo Borda, J. G. (1981). Soy gibelino, monárquico y legitimista. Una entrevista con Álvaro Mutis. *Eco* 237, pp. 250-258.
- García Márquez, G. (1982). El brindis por la poesía. Discurso durante el banquete de celebración del Premio Nobel. Recuperado de: <https://centrogabo.org/gabo/gabo-habla/brindis-por-la-poesia-discurso-de-gabriel-garcia-marquez-durante-el-banquete-de>
- García Márquez, G. (1993). Mi amigo Mutis. Discurso leído con ocasión de los setenta años de Álvaro Mutis. *La Jornada Semanal*, 25 (VIII). Recuperado de <https://centrogabo.org/gabo/gabo-habla/mi-amigo-mutis-discurso-de-gabriel-garcia-marquez-en-honor-alvaro-mutis>
- Hernández, C. (1984). *El poema una fértil miseria. Una lectura de Álvaro Mutis*. Tesis de Maestría. Caracas: Universidad Simón Bolívar.
- Hernández, C. (1992). Razón del extraviado. Mutis entre dos mundos. *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Tomo III (pp. 304-315). Editado por Joaquín Marco. Universidad de Barcelona.
- Hernández, C. (1996). *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Mutis, A. (1982). *Poesía y prosa: Álvaro Mutis*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Mutis, A. (1984). Carta a Consuelo Hernández. México (7 de noviembre).
- Mutis, A. (1986). Nocturno V. En *Un homenaje y siete nocturnos* (pp. 33-36). México: El Equilibrista.
- Mutis, A. (1991a). Entrevistas personales. Serie I Conducidas por Consuelo Hernández (enero).
- Mutis, A. (1991b). Entrevistas personales. Serie II Conducidas por Consuelo Hernández (agosto).
- Mutis, A. (1992). Entrevistas personales. Serie III Conducidas por Consuelo Hernández (octubre).
- Mutis, A. (1996). Prólogo. Sísifo en tierra caliente. En C. Hernández. *Álvaro Mutis: una estética del deterioro* (p. 11). Caracas: Monte Ávila Editores.

ENTREVISTA
INTERVIEW

¿USTEDES SABÍAN QUE ALBALÚ ERA ESCRITORA?*

DID YOU KNOW ALBALÚ WAS A WRITER?

Margarita Valencia¹

* **Cómo citar esta entrevista:** Valencia, M. (2024). ¿Ustedes sabían que Albalú era escritora? *Estudios de Literatura Colombiana* 54, pp. 189-202.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.355845>

 margarita.valencia@caroycuervo.gov.co
Instituto Caro y Cuervo, Colombia

Nos encontramos cerca del barrio El Lago de Bogotá, en un apartamento austero que pertenece a una prima lejana, “una hermana pequeña, adorada y comprometida con mi destino”. Los meses más violentos de la pandemia quedaron atrás, y todos estamos un poco eufóricos, quizás inconscientemente pendientes de que los reajustes en el mundo se aplaquen y descubramos que todo está un poco peor. Albalucía ha comprado pasteles para esta reunión, y prepara café.¹ Desde el comienzo, marca el tono de la conversación: “Me vienen a hacer homenajes a estas alturas, cuando ya para qué”. Se refiere a su presencia en la feria del libro de Bogotá que acaba de pasar, al gentío que vino a escucharla. No hay necesidad del alarde de modestia que el mundo de la literatura parece exigir de las mujeres cuando por fin decide admitir su existencia. Nadie más calificado para identificar los artilugios de los que se sirve el campo literario para silenciar una voz incómoda; de los que se ha

Editores: Paula Andrea Marín Colorado,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 20.12.2023
Aprobado: 22.01.2024
Publicado: 31.01.2024

Copyright: ©2024 *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](#)



¹ En este texto recojo la conversación sostenida con Albalucía Ángel (Pereira, 7 de septiembre de 1939) a mediados de 2021 en Bogotá. Lo complementé con apartes de la conversación que tuvo lugar en el auditorio parque Explora en 2019, durante la fiesta del libro de Medellín (spoti.fi/3Ecg7Ea). También encontré información invaluable en la entrevista de Magdalena García Pinto en el libro *Women Writers of Latin America* (University of Texas Press, 1991) y en la entrevista que Alejandra Jaramillo publicó en *El Espectador* a raíz de la reedición de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* en Ediciones B en 2015.

servido para silenciar las voces femeninas. No hay necesidad de dar las gracias y hacer una venia. Pero hay algo que la conmueve: la presencia de los lectores más jóvenes en sus actos: “Agradezco todos estos años que me ignoraron porque sí le estoy dando a todos esos jóvenes... Sí cumplí”.

Estas invitaciones recientes a ferias de gran tamaño le han dado por primera vez acceso al público masivo. La emociona, pero no la impresiona. Esta es la segunda vez que la entrevisto y en ambas ocasiones Albalucía habla de sus lectores uno por uno (“*I don’t know who my public is*”, confesó en 1988 [García Pinto 62]), como si tuviera la lista en la cabeza de los pocos que a lo largo de su vida la han acompañado, la han leído, la han alentado.

El mundo literario colombiano, tan profundamente conservador, la ha rechazado siempre, y ella es, no puede ser otra cosa, una peleadora, una contestataria que sabe que no hay más de dos o tres sillas disponibles en el escenario: “Este boom de las mujeres me parece muy interesante”, afirma. Ella sabe qué quiere decir eso exactamente en términos de mercado editorial, porque empezó a escribir en la época del boom: “Pasó un cometa y nos tapó a todos y ahora el boom de las mujeres también”. El cometa al que se refiere, por supuesto, es García Márquez: “Nadie puede sobrevivir a un cometa”.

Así que no se deja impresionar con la bulla alrededor de la escritura femenina, “un boom de mujeres que está tapando las nubes”. Tiene claro cómo funciona la industria editorial y no tiene problema en decirlo: “Me invitó Random House [a FilBo], y eso me pareció maravilloso, porque yo les estaba vendiendo libros, la ganancia era para ellos, a mí no me pagaban”.

Se burla, por ejemplo, de una lectora que afirma que prefiere a Marvel Moreno sobre ella, confirmando así que no hay espacio para dos en este pequeñísimo firmamento:

Alejandra Jaramillo me estaba manejando la vida literaria. Es una mujer que tiene fuerza. En Medellín... la vi hablando con una mujer, diciéndole “Albalucía hizo ciencia ficción, hizo policiaca”, y la señora la interrumpe, le responde “Sí, sí, sí. Yo sé que usted quiere mucho a Albalucía, pero Marvel hizo, Marvel esto y Marvel lo otro”.

Vuelve sobre el tema de la industria editorial y las mujeres, del campo literario y las mujeres, de la sociedad y las mujeres:

Es muy importante que desde pequeña te digan que eres loca, pero en mi pueblo eso no importaba porque todos nos decíamos “qué hubo, loco”. ¿Qué quiere decir loco cuando uno tiene quince o veinte, o cuando uno se gana un premio nacional de literatura?

Esa desacralización de las mujeres que nos califica como locas y brujas sigue en boga, porque volvemos a agarrar vuelo. Ya de eso hemos dicho bastante, que éramos las he-tairas, que antes antes eran las sibilas, mujeres que dirigían el mundo... Estoy leyendo una obra en la se habla de una mujer que no pudieron callar, pero intentaron, mucho y muy largamente.

[...] En 2016 fui a Cali y me encontré a un hombre que fue jurado del premio Vivencias cuando premiaron Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón. Me le acerco y le digo: "Sigo más loca que antes".

¿De vuelta del silencio?

La carrera literaria de Albalucía Ángel es un ejemplo tan perfecto de la resistencia institucional a la literatura escrita por mujeres, que a veces temo que su trayectoria, su recorrido vital, opaque la importancia de su obra: es el último y más perfecto de los artilugios ("Claro que sé quién es", me responde hace unos días un coetáneo de ella, también escritor. Lo piensa bien y cierra la oración con humildad: "La he leído, pero no entiendo bien lo que escribe").

"Hay un fervor con mis obras antiguas que no hay con las nuevas", dice, con razón. La circulación de su obra sigue siendo muy restringida. En la colección de mujeres publicada en 2020 por el Ministerio de Cultura, se incluyó *Dos veces Alicia*. Eafit, la Universidad Nacional y la Universidad de los Andes se reunieron para publicar *Girasoles en invierno* en 2016 y la Alcaldía de Pereira hizo en 2019 una edición institucional de toda su obra publicada hasta ese momento. La Universidad de Antioquia publicó en 2022 dos obras suyas inéditas: *Diálogos con un cuaderno anaranjado* y *De vuelta del silencio. Conversaciones con escritoras de América Latina*. Para realizar esas entrevistas, Albalucía entrevistó entre 1984 y 1986 a escritoras de doce países desperdigadas por todo el mundo. "Jamás pensé que a nadie se le ocurriera rechazar un documento semejante", escribe en el prefacio de esta edición, la primera. El mundo editorial sigue haciendo grandes esfuerzos por ignorarla: hay 30 libros sin publicar, dice. Circula, a trancazos, su obra más conocida: *La pájara pinta*.

Salida de Pereira

Albalucía Ángel salió de Pereira rumbo a la Universidad de Los Andes de Bogotá, donde fue alumna de Marta Traba (cuyo trabajo admiraba porque había seguido minuto a minuto los cursos por televisión que aquella había ofrecido unos años antes).

Era un contrapunteo en el que yo sabía tantas cositas tontas que los alumnos se reían mucho y a cada rato. Un día ella me dijo que dejara de corregirla. La gente cayó mucho en eso de que a Marta Traba la única que le ponía un punto era yo. Eso terminó como tenía que terminar: uno tiene que mentar la madre.

Su padre la obligó a regresar a Pereira, y allí se quedó trabajando hasta que cumplió la mayoría de edad y pudo volver a Bogotá. Allí, “Marta me enseñó a desarrollar mi capacidad intelectual, cómo administrarla y manejarla para mi propio beneficio... Marta era tenaz y yo me convertí en parte de su tenacidad” (García Pinto, 1991, pp. 57-58).

Marta Traba fue una conexión fundamental en su vida: gracias a ella (o siguiendo su ejemplo y su voluntad), dedicó varios años de su vida a escribir crítica de arte; y ella la puso en contacto con otras personas que seguirían formando parte de su red personal y profesional, como Luis Caballero y su padre, Eduardo Caballero Calderón:

(Jorge) Zalamea era su suegro, adoraba a Marta, y Luis (Caballero) era el mejor alumno de Marta. Ella llegó a París con Jorge, venían de Cuba e iban para Rusia. Jorge se acababa de ganar el premio Lenin de la Paz (1968) y murió muy poco después. Ella llegó a mi casa. El baño quedaba afuera y hacía un frío espantoso. Luis contactó a Marta y nos invitó.

Helena Araújo, Gloria Martínez y Beatriz y Lucila González también llegaron a su vida a través de Marta Traba y de la Universidad de Los Andes: “Marta las invitó a Estados Unidos. Yo llegué con ellas”. Su relación con Marta es compleja y no acaba en los mejores términos. Sus desencuentros tienen que ver con las decisiones profesionales de Albalucía: “Usted no es escritora, usted es la mejor crítica y eso lo dice Alberto Zalamea”, le dijo. En 1966, en uno de sus últimos encuentros, Marta había ganado hacía poco el premio Casa de las Américas con *Las ceremonias del verano*, del cual fueron jurados Augusto Roa Bastos y Juan García Ponce.

Yo me desperté tarde porque cantaba en las noches y ella está hojeando Los girasoles. “Esto es una porquería”, dice. “Usted no sabe escribir. Esto es un lenguaje nadaísta horrendo”.

Europa

Esa novela, su primera novela —*Girasoles en invierno*—, fue finalista en el premio Esso. Empezó a escribirla en París, en momentos en que se ganaba la vida con una guitarra.

Llegué el 3 de marzo del sesenta y cuatro en un barco a Europa. Estoy cantando con una chica muy linda que es Elsita Baeza. Un día me dice, “Tú eres la hija que mi padre debería haber tenido” y fuimos a ver al padre, que era Alberto Baeza Flórez. Fíjate que acabo de enterarme en Wikipedia de lo relevante que era en Cuba este chileno. En una maquinita de escribir me pongo a hacer lo de Picasso para mandar para acá, y Baeza me dice: “Esto es una muy buena crítica de Picasso, pero tú eres escritora”. Entonces Elsa Baeza es la culpable de haberme hecho encontrar con el hombre que sí creyó en mí y que me dijo: “Aquí me trae la novela”.

Sus recuerdos de Baeza están llenos de afecto:

Yo le llevaba la cuartillita a Baeza y nos sentábamos en cajas de Coca-Cola y Elsita Pacheco, la mujer de Baeza, tenía una cebollita, tres cositas de aquí, y con eso hacíamos una sopa y nos manteníamos, no se sabía quién era más pobre. Cuando yo les podía llevar algo lo hacía. Éramos en esta felicidad, Baeza diciéndome demasiadas cosas bellas y yo le decía: ponte serio porque me tienes que decir lo que de verdad piensas. Él alucinaba cuando veía esos cambios en mi novela. Se enloqueció cuando metí a Bradbury y decía: “¡Esto es genial!”, y yo decía: es que leo a Bradbury en donde estoy esperando para cantar; entra la gente y hago unos apuntes rápidos. Luego me siento por la mañana a escribir y es Bradbury lo que me quedó.

A él eso le pareció excepcional, pero la gente sigue diciendo que eso no se entiende.

Otro de sus primeros lectores fue Caballero Calderón:

Abí ya tengo un lector muy serio que es Caballero Calderón. Se acababa de ganar el Nadal. ¿Yo por qué no le iba a mostrar a esta gente tan hermosa lo que hacía? Hay gente que no muestra nada, pero yo no, he estado muy agradecida. No me corregía, el comentario de Eduardo siempre era: “¿Escribiste todo de una vez?”, y yo: “¿Cómo que todo?”. Y él: “Sí, es que esta novela es todo de una vez”.

En el último trayecto de la escritura de *Los girasoles en invierno*, Albalucía viaja a Austria. En *Women writers*, Albalucía menciona a una amiga “política muy importante” que la defendió ante su familia cuando ella decidió viajar a Bogotá a estudiar por primera vez. No menciona su nombre, pero probablemente se trata de Esmeralda Arboleda, líder del movimiento sufragista en Colombia y la primera senadora en la

historia de Colombia. Esmeralda Arboleda fue la embajadora de Colombia en Austria entre 1967 y 1969.

En Austria estuve muy bien atendida, pude mirar Los girasoles y decir esta novela está hecha.

Esmeralda Arboleda es además fuente de información sobre lo que está pasando en el país.

Esta excepcional madre política que fue Esmeralda hablaba con todos los políticos, se escribían cartas y así me enteraba de todo lo que pasaba en Colombia... Sabía muchas cosas, internas y no, que me llenaban la vida para tener más insumos de lo que estaba pasando en esta patria.

En sus viajes con Esmeralda Arboleda por Europa, conoció a Belisario Betancur, quien después la contactó en Madrid: “Yo te voy a apoyar porque te voy a hacer tu libro”.

El cine

Volvió a París y en 1968 viajó a Roma. Allí Carlos Álvarez, por indicación de Roberto Triana, la invitó a un festival de cine, la Mostra Internazionale del Cinema Nuovo en Pesaro, en la que Pino Solanas recibió el Gran Premio de la Crítica por el documental *La hora de los hornos*. Gracias a esa conexión, Albalucía pudo permanecer en Roma, trabajando para la industria del cine:

Doblé muchas películas de cowboys en Roma. Con eso gané muchísima plata; cantar daba muy poco, pero doblar cuatro horas de películas era otra cosa. Yo doblaba a los personajes secundarios y terciarios. No me admitieron como cameraman que porque era para hombres. Empecé a hacer editing y me sentaba con un niño que era del otro mundo, el hijo de Ingrid Bergman y Rossellini. Éramos los dos los que atendíamos a un muchacho muy bueno, argentino, que nos enseñaba editing.

En ese festival de Pesaro hubo una muestra latinoamericana muy importante, de tendencia socialista, que generó un rifirrafe con los habitantes del pueblo, de tendencia mayoritariamente fascista. Los invitados latinoamericanos, Albalucía entre ellos, acabaron en la cárcel:

La señora Matteotti nos sacó de ahí. El partido comunista nos puso todos los abogados. Después de tres noches en la cárcel sin haber comido nada, salimos a ver La noche de

los hornos, *la gran película de todo el festival. Bueno, fue apoteósica toda la llegada. Salimos en todos los periódicos. En Colombia salió un titular que decía que Carlos Álvarez y Albalucía Ángel estuvieron en Pesaro en la cárcel. Mi papá empezó de nuevo con que me tenía que devolver a Colombia.*

Los girasoles

En 1970 finalmente regresó a Colombia con *Los girasoles* debajo del brazo.

Carlos Álvarez y yo nos fuimos a la calle a filmar lo que estaba pasando cuando Pastrana le roba las elecciones a Rojas Pinilla. Roberto Triana me presenta a una muchachita que está tirada en el suelo y lanza unas botellas gritando “¡Esto es lo que le da Colombia a los niños!”. Esa muchachita es Cecilia Vicuña, somos amigas hasta hoy.

Belisario le había ofrecido ayuda (suponemos que tras el anuncio de que la novela había quedado entre las finalistas del premio Esso), “pero en Tercer Mundo me cobraban demasiada plata”.

Albalucía buscó ayuda por otro lado y consiguió publicar una edición costeadada por ella y que fue financiada por su madre. Luciano Jaramillo hizo el diseño del libro y “Luis (Caballero) llegó a última hora con una tapa... El libro quedó divino, lo sacamos muy barato, fueron dieciséis mil pesos. Le pedí ayuda a Belisario con la distribución... Después de un año no habían vendido ni un solo ejemplar. Al final yo distribuía lo que podía, lo regalaba a los amigos... Le di a Gonzalo Arango una cantidad [había conocido a Gonzalo durante su primera estancia en Bogotá], y después, como se sabe, mi hermano quema el resto”.

Dos veces Alicia

Se devolvió a Londres. “Allá estaba la hermana de Beatriz González, Lucila. Nos hicimos muy amigas y fuimos a donde la señora Wilson de *Dos veces Alicia*. Yo le mostraba lo que escribía a Lucila y se desbarataba a carcajadas porque estábamos viviendo lo mismo”.

En Londres no me dejan trabajar de nada. Claro, es Inglaterra. No podía cantar, pero tenía algo de plata para sostenerme. Allá estaba Lucila. Nos hicimos muy amigas... Ella tenía un cuarto divino y yo dormía en el muñequero de las nietas de la señora Wilson. Abí yo empecé Alicia porque estábamos en eso. Lucila fue testiga. También estaba la famosa carpa que quedaba abajo y era muy divertida. La hacía Oliver, que ponía la carpa

en el patio y yo me dormía en su cuarto. Oliver me dijo, “Escriba bien en el escritorio mío”. La señora se dio cuenta y me sacó.

Yo compraba unas cosas en sale maravillosas y Lucila me decía, “Compre de la talla que sea que yo se lo arreglo”. Me volví muy famosa por un vestido que tenía, eso también sale en Dos veces.

Escribía en un parque.

Ese libro duraba y duraba y yo inventaba, porque no tenía notas. Nunca tuve un libro de notas para ningún libro.

Tras su experiencia publicando en Colombia, resolvió recurrir a sus conocidos en Europa a la hora de editar *Dos veces Alicia*:

Simplemente la mandé a Barral desde Italia. En ocho meses no me contestó y no sé por qué voy a Barcelona, hablo con la secretaria, y me dice “Es que Carlos no la ha leído”. Ese mismo fin de semana me llaman y me dicen que vaya a las oficinas. Carlos tuvo un griponón, estuvo en su finca y allá la leyó. Cuando volvió me dijo, “Usted es una escritora con mayúscula”.

Albalucía recuerda así el momento en que se supo entre sus amigos de entonces la noticia de la publicación de su novela:

Me dieron 350 dólares de adelanto y llegué donde Gabo y no dije nada; pero al año siguiente cuando ya me saca Carlos [Barral], yo estoy bajando con el libro y sube Mario [Vargas Llosa]: “Hola, Albalú. ¿Cómo estás? ¿Qué haces aquí?”. Le cuento que me hicieron una novela. Él iba donde Carlos para que le publicara su segunda novela. Esa noche vamos donde Gabo, todavía eran muy amigos, y dice: “¿Ustedes sabían que Albalú es escritora?”.

La primera edición de *Dos veces Alicia* fue publicada por Barral en 1971 en Barral Editores, la empresa que fundó tras su salida de Seix Barral en 1969; la segunda edición, de Círculo de Lectores, se publicó con prólogo de Alberto Cousté:

Alberto Cousté sabe que falta un libro para el mes y llega a la mesa de redacción con un ejemplar de Dos veces Alicia a quince días de terminar el mes. Yo aparecí con Pantaleón y las visitadoras de Vargas Llosa en el libro del mes. A los quince días me mandan una carta: “Señora, la felicito, vendió 28.000 ejemplares en una semana”. Después no supe más. Aquí en Colombia no pasó nada. Solo Álvaro Bejarano lo registró.

Estaba la pájara pinta

Es posible que *La pájara pinta* empezara a tomar forma en ese primer viaje de Albalucía a Colombia con motivo de *Los girasoles*. En todo caso, la escritora enlaza el origen de la novela con un accidente en el que “tuve una muerte”. Así se lo cuenta a la investigadora y novelista Alejandra Jaramillo:

Yo me había casi muerto porque unos hombres me atacaron en Madrid y tuve una muerte, yo pasé al otro lado de la vida y regresé. Con el milagro de regresar supe que mi compromiso era de vida o muerte. Cada día decía, yo no me puedo morir, yo no me puedo morir, la cabeza me la habían vuelto pedazos. Y significó un gran sacrificio físico porque yo tenía unos dolores de cabeza que se fueron aliviando a medida que hacía la catarsis. Entonces vine a Colombia a morirme. Estaba desahuciada prácticamente y al tiempo recogí una maleta llena de recortes de prensa [...] y llegué a Madrid llena de historias (Jaramillo Morales, 2015, párr. 10).

Este regreso de Albalucía a Colombia coincidió con los veinticinco años de la muerte de Gaitán:

Llego a Bogotá, me encuentro con Juan Gustavo (Cobo) y voy a las calles. Me acerco a la plaza de Bolívar y le digo a un señor campesino de edad: “¿usted dónde estaba el 9 de abril?”, y me pregunta: “¿Periodista o policía?”, y se me perdió. No logré que nadie en las calles de Bogotá me respondiera. Veinticinco años después y la gente está con miedo. Juan Gustavo me llevó a Las Ojonas, que se llamaba así un restaurante famosísimo, y allí me encontré con Plinio. “¿Dónde estabas el 9 de abril?”, le pregunté.

Luego voy a Cali y allí hay un hombre que se llama Álvaro Bejarano, un gran periodista que habló mucho de Dos veces Alicia, y le hice la misma pregunta.

Bejarano me contó que un policía le tira un fusil, que empiezan a gritar que el pueblo, que no sé cuántas, me dice que sube a donde vivía su amiga Flower y ve que está empegotada de sesos. Al bajar se encontró con una monja hecha chicharrón.

Hablo también en Cali con un tipo Barberena, muy importante. Él llevó a Camilo Torres hasta la puerta de la selva y les dijo, “Yo hasta aquí estoy comprometido”. Me dice que su hermano estuvo el 9 de abril en plena batalla, me cuenta cómo invadieron la Nacional, cómo vio matar a Uriel, y Barberena dice que se quedan con las gafas de ese muchacho. Abí me voy para El Tiempo y está Enrique Santos, que es hijo del dueño. Le digo Enrique, déjame entrar a El Tiempo, yo no tengo credenciales. Fotocopias, no había manera de más. Me devolví con una maleta llena de periódicos.

Antes del accidente, tenía cuarenta páginas de un libro que era como mi autobiografía. Eso está en La pájara pinta, vos abrís y hay un capítulo y después otro que no tiene nada que ver. Eso era lo que yo había escrito antes del accidente.

Vuelvo a Barcelona a terminar esto, me estoy muriendo del dolor de cabeza, vengo a Colombia de nuevo y Gregorio Hernández me salva. Abí recojo más datos. Dejé lo que ya había escrito porque es muy bello ese flashback (yo siempre hago eso sin darme cuenta, me muerdo la cola). Reescribo la primera parte para que el libro acabe en el comienzo. Aproveché para visitar a mi tía Julia, que era la mayor de toda esa familia, y una conversadora y bordadora fabulosa. Mi último libro se lo dedico a ella. Mi tía empieza a hablar, empieza a contarme que mi abuelo bajó, que bajaron todos los Araque, y entonces yo me invento a los Araque.

De regreso en Barcelona, Albalucía se dedicó a terminar el manuscrito. Alguien le habló de un premio en Cali y ella decidió presentar su novela. Mandó una copia, pero debía haber mandado cinco: “Ese fue el primer palo”. Un muchacho de Popayán enviado por Esmeralda Arboleda se ofreció a llevar las copias y llegó justo a tiempo. Sabemos que Álvaro Mutis era uno de los jurados, porque después del fallo algunos afirmaron sin fundamento que Gabo había incidido en el resultado a través de Mutis. Albalucía menciona a Panesso Robledo, Andrés Holguín y Danilo Cruz. Estaba Umberto Valverde. Estaba Darío Ruiz. Se presentaron 432 personas, dice Albalucía, dos mujeres y 430 hombres. “La otra mujer era Fanny Buitrago y me lo gané yo”. Fanny fue la finalista. Albalucía estaba en Italia, cerca del santuario de La Verna, y allá la encontró Marta, la secretaria del consulado en Barcelona:

Me dice, “Te ganaste el premio Vivencias”. Le dije: ¿Cómo sabes? “Porque tengo los periódicos. ¿Te los leo?”. Y empezó: “Pereirana desvirolada gana el premio”, “Cantante de rancheras gana bienal”, “Una mujer se gana el Vivencias, dicen que es muy inteligente y de muchos amigos”, y me empieza a leer el párrafo y que yo era amiga de Gabo y le digo: ya, muchas gracias. Escribí diciendo que mi hermana iba a recoger el premio.

Es muy interesante su propia apreciación de la novela, discutida con Magdalena García Pinto (1991) en *Women Writers*:

The technical aspect of this narrative was very ambitious. That’s where the writer’s spirit truly grows within me. I think that’s when I realized that everything I had ever read would have to be put to use; otherwise, the narrative could turn into a pamphlet. ... I’m trying to formulate a very objective analysis of a reality seen by a woman who believes she’s mature enough to attest to that moment of history (p. 66).

Los responsables del premio decidieron no publicar la novela y no hicieron nada en favor de su difusión, así que Gloria Zea la publicó en la colección popular de la Biblioteca

Colombiana de Cultura. La escritora volvió a Colombia unos meses después porque su madre estaba enferma y se hizo un lanzamiento en la Biblioteca Nacional. En Cali insistieron en organizar algún evento público, una rueda de prensa.

Llego, están los periodistas, y yo con una camisa que llamaban de panadero. Lo primero que me pregunta un tipo es por qué no tengo brasier. Yo le digo que yo estoy muy cómoda. ¿Vos no estás cómodo? Y todo el mundo se ríe. Sin más me dicen: “¿Verdad que usted es loca?”. Sí, pero ya me soltaron. Bueno, ¿quién da más? Otro dice “¿Verdad que usted es drogadicta?”. Y yo le digo no, qué va, a mí me gusta es la marihuana de acá y allá en París no hay cómo. Todas las preguntas así.

¡Oh gloria inmarcesible!

Solo un periodista, el jovencísimo Fernán Martínez, “mostró algo de respeto”. Él y Gilma Jiménez escribieron sobre la escritora y el premio en los periódicos de Cali. Albalucía se quedó acompañando a su madre y recuperándose de su propio accidente. Después, empezó a recorrer Colombia, a hablar con la gente, a recoger historias como la de la huelga de Colombina. Todas esas historias encontraron su camino hacia un libro de cuentos, *¡Oh gloria inmarcesible!*, que la escritora define como “la colita de La pájara”.

Empiezo ¡Oh, gloria inmarcesible! con un cuentico de una muchacha que va al Chocó y el segundo es el de Colombina. Dedico esos cuentos a cada personaje porque no tengo con qué pagarles, a Álvaro, a Roa Bastos, a todos. Maritza Uribe me dice: “Eso parece un western recortado”, y así acabo yo el cuento. Voy donde Gloria y le digo: mi amor, tengo unos cuenticos y eso salió rápido. No fue Colcultura, fue Gloria. Juan Gustavo Cobo dice que eso está prohibido, que Colcultura solo puede sacar un libro por autor. Benjamín Ángel Maya escribió en El Tiempo que se había metido la pornografía a Colcultura. Yo estoy en Asís y me llega una carta en la que se utiliza esa palabra por primera vez en los años setenta; Gloria me dice “No creas en el terrorismo literario”.

En 1981 se publicó la segunda edición de *Estaba la pájara pinta*:

En Plaza & Janés no tuve editor, estaba Ángel Jazanante, que me envió una carta diciéndome que el libro lo iban a retirar porque no valía la pena, porque no estaba segura la parte monetaria. Yo recibo esa carta en el ferragosto, cuando en Italia solo hay turistas, no hay tiendas, no hay nada. Después supe que sí lo habían vendido y que el corrector había sido el sobrino de Rojas Pinilla. El cortó la parte de María Eugenia

Rojas. Una ironía. En ese momento, Carlos [Barral] dijo, “Hacemos La pájara pinta”. Él tuvo un solo dibujante en toda su vida, Julio Vivas. Julio Vivas hizo la ilustración, horrenda... Es una vergüenza, esa edición.

Barral Editores ya no funcionaba y Carlos Barral acababa de abrir una colección en Argos Vergara, la Biblioteca del Fenice, que inauguró en diciembre de 1981 con Bryce Echenique. “Tres libros míos salieron con Carlos en esa editorial. Aparte de *La pájara pinta* publican *Misiá señora* (1982) y *Las andariegas* (1984)”.

Estaba la pájara pinta despertó el interés de la academia norteamericana desde el comienzo, y allí fue rápidamente relacionado con el feminismo y con los incipientes estudios de la literatura femenina:

Cuando La pájara pinta gana viene Raymond Williams de Estados Unidos, está muy jovencito y yo estoy con una muchacha que era Fanny Buitrago. Estamos en Bogotá, él nos hace una entrevista y pregunta en un momento dado: “¿Y los hombres?”. Raymond sabe que yo sé del movimiento (feminista) en Inglaterra. Le dije, yo vine a salvar a los hombres, hay que salvarlos. Fanny nunca en su vida aceptó a las mujeres. Donde hubiera una reunión de mujeres en una universidad y se hablara de mujeres ella decía: “No, yo estoy con los hombres”.

En Barcelona, Albalucía conoció a Ana María Moix, a Nérida Piñón, a Cristina Peri Rossi. Así la describe Ana María Moix en *Aquellos años del boom*:

Vivía por toda Europa, se desplazaba con un Mini, se instalaba en un sitio que, por el camino, le apeteciera, y se ganaba la vida actuando. Era pequeña pero muy guapa, y cantaba canciones de Chavela Vargas y esas cosas. Yo la conocí a través de Barral.

Los agentes

También conoció, por supuesto, a Carmen Balcells, con quien nunca tuvo buenas relaciones. Su agente, Isabel Monteagudo, se quejaba de que Carmen Balcells y Mauricio Wacquez (ex marido de Albalucía) vetaban sus libros. Cuando Isabel se retiró, Maru de Monserrat quedó a cargo de su obra: ella “empezó a trabajar como una reina... Isabelita estuvo cuarenta años y no logró venderme”.

A comienzos de la década de 1980 Albalucía empezó a viajar con frecuencia a Estados Unidos, en parte con la excusa de recoger entrevistas con escritoras latinoamericanas. Este precioso proyecto le tomó dos años de viaje por Europa y toda América

y permaneció inédito hasta el 2022: “Me proponía hablar de alevosías. De constancias. De silencios cubiertos por el tiempo y por nieves eternas”:

Hubo un momento en el que mis novelas empezaron a circular en Europa. En Alemania me publicaron... Yo estoy en Nueva York visitando a mi gran amiga María Luisa Bastos, una mujer muy mayor y me dice: “Mira, yo tengo un amigo que es profesor, es especialista en portugués, está enloquecido leyendo Misiá señora y te quiere conocer. Enseña literatura portuguesa, pero se está saliendo porque quiere ser agente literario”. Agarro un coche, nos vemos y me dice “Yo ya me estoy desprendiendo. Voy a ser agente literario, por favor dame tu libro”. Yo le digo que sí, pasan quince años. Un día llego a Nueva York de nuevo con todos mis libros entre la ropa. María Luisa llama de nuevo, Tom Colchie aparece: “Te están buscando de nuevo, un señor que se llama Moisés Melo de Colombia. Me pregunta si te conozco”. A los cuatro días me llama Tom y me dice “Vendiste todos tus libros para una marca que se llama Norma”. Pasan ocho meses, yo me quedo en Virginia, un día llamo a Tom y le digo, ¿Qué pasó con el señor Melo y con Norma? ¿No que me habían comprado? Y me responde: “No. Te rechazaron”. Le pido que me mande la carta de rechazo, la envía, hay una cinta en negro y la carta dice “Estimado señor Colchie, Albalucía es una señora que no nos interesa. Ella está en una camisa de fuerza formal en la que copia un libro del otro y no tiene sentido. No creemos que le vaya a interesar a nadie en América Latina”.

El regreso

En su libro *De vuelta del silencio*, Albalucía define así la literatura de mujeres en América Latina:

Somos una pandilla fuerte, me parece. Aunque todavía... en las librerías de América Latina o en las bibliotecas públicas no es fácil encontrarnos, cada vez con mayor fuerza y convicción en los estudios académicos o críticos han ido apareciendo nuestros libros (Ángel, 2022).

En 1999, la escritora llegó a Estados Unidos para quedarse, seguramente atraída por un ambiente cada vez más interesado en la literatura femenina. Su nombre en Colombia volvió a empezar a sonar a comienzos del siglo gracias a los esfuerzos de Betty Osorio y Paulina Encinales en la Universidad de Los Andes, y de Alejandra Jaramillo, quien se ha ocupado personalmente de promover la reedición de sus obras. Desde hace unos poquitos años vive de nuevo en Colombia, donde le hacen homenajes, la invitan a todas las ferias, le dan un doctorado *Honoris causa* (en la Universidad Nacional) “por sus

aportes a la literatura del país y de América Latina”. Pero su obra más reciente, la de los últimos veinte años, continúa inédita.

Referencias bibliográficas

Ángel, A. (2022). *De vuelta del silencio. Conversaciones con escritoras de América Latina*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Ayén, X. (2019). *Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Buenos Aires: Debate.

García Pinto, M. (1991). *Women Writers of Latin America*. Texas: University of Texas Press.

Jaramillo Morales, A. (2015). Albalucía Ángel, la pájara en vuelo. *El Espectador* (25 de abril). <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/albalucia-angel-la-pajara-en-vuelo-article-557068/>

JORGE FRANCO RAMOS: “SIGO LLEVANDO A MEDELLÍN EN MI LITERATURA”*

JORGE FRANCO RAMOS: “I STILL CARRY MEDELLÍN IN MY LITERATURE”

Andrés Vergara-Aguirre¹

* **Cómo citar esta entrevista:** Vergara-Aguirre, A. (2024). Jorge Franco Ramos: “sigo llevando a Medellín en mi literatura”. *Estudios de Literatura Colombiana* 54, pp. 203-220. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356061>

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

Jorge Franco Ramos nació y creció en Medellín, una ciudad que parece llevar tatuada en su piel y de la que nunca podría liberarse aunque lo intentara. Esta ciudad religiosa y conservadora, pero también mafiosa y violenta, ha tenido tanto protagonismo en sus novelas, las mismas que han sido elogiadas y recomendadas por Mario Vargas Llosa, y también por Gabriel García Márquez, quien alguna vez le dijo al cineasta Fernando Birri que Jorge Franco era “uno de los autores colombianos a quienes me gustaría pasarle la antorcha” (Arias Toribio, 2012). Pero el escritor paisa ha tratado de no dejarse obnubilar por la fama y los reconocimientos, aunque vengan de dos pesos pesados de la literatura, sino que mantiene los pies en la tierra: “Cuando alguien que domina el oficio te dice que lo estás haciendo de buena manera, te llena de seguridad y confianza. Pero, al mismo tiempo, creo que son frases y comentarios para gozar y luego olvidar porque no pueden convertirse en un elemento de estrés y de presión para escribir” (Torres, 2014).

Jorge es hijo de don Humberto, industrial y comerciante fallecido hace cinco años, y doña Olga, una ama de casa que siempre ha sido una buena lectora; ella influyó en la relación de su hijo con los libros,

Editores: Paula Andrea Marín Colorado,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 20.12.2023
Aprobado: 22.01.2024
Publicado: 31.01.2024

Copyright: ©2024 *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](#)



una relación en la que también ejercerían influencia el abuelo paterno, Antonio, que tenía “una gran biblioteca”, recuerda él, y que le presentó a Shakespeare, y el abuelo materno, Benjamín, un pintor con el que en sus fines de semana de la infancia a veces se iba a pintar en su estudio, a conversar y a escuchar música clásica.

Cuando salió del colegio, todavía sin saber qué camino iba a tomar, entró a estudiar ingeniería, tal vez por cumplir el rol de hijo “de buena familia”, pero en el primer semestre confirmó que esto no era lo suyo, y entonces se animó a estudiar en la Escuela de Cine de Londres. Pero muy pronto supo que el cine tampoco era lo que buscaba; sin embargo allá se acentuó su interés en narrar historias, y de regreso a Colombia decidió estudiar literatura en la Javeriana. Antes de irse había asistido al taller de escritores que Manuel Mejía Vallejo orientaba en la Biblioteca Pública Piloto, y ya como estudiante de literatura en Bogotá conoció al profesor y escritor Jaime Echeverri, que se convertiría en su lector y guía de cabecera.

Una ojeada a la obra de Jorge Franco permite concluir que las mujeres han ganado protagonismo en ella, y esto no resulta sorprendente porque él fue un niño rodeado de mujeres, pues era el mayor y el único hijo varón; el papá salía muy temprano y regresaba siempre tarde, ocupado en sus negocios; la suya era una casa habitada siempre por ellas, pues además de la mamá y de sus hermanas Helena, Ángela y Mónica, estaban también todas sus amigas: “A mí se me facilita la escritura de personajes femeninos. He crecido y vivido siempre rodeado de mujeres en mi familia y he podido acercarme sin prejuicios a la psicología femenina” (Letralia, 2022). Algo que tiene coherencia con la mirada de Gina Ponce de León (2011) cuando afirma:

Jorge Franco ha representado a la mujer en una lucha contemporánea que la aleja del ya agotado feminismo del siglo xx para situarla en un espacio irreconocible, extremadamente trasgresivo, que tiene el objetivo de especificar a la mujer del presente dentro de la batalla a muerte por el derecho a la identidad (p. 235).

Cuando publicó *Rosario Tijeras* en 1999, Jorge Franco ya tenía dos libros en su haber: el volumen de cuentos *Maldito amor* (1996) —con el que ganó el premio de cuento Pedro Gómez Valderrama— y la novela *Mala noche* (1997). Sin embargo, fue con *Rosario Tijeras* —Premio Internacional de Novela Dashiell Hammett 2000 a la mejor novela policíaca—, una historia que explora el ámbito del sicariato y el narcotráfico en Medellín, que el autor ganó reconocimiento en Colombia y en América Latina, tanto que, como él lo confiesa en esta entrevista, el éxito tan repentino y sorpresivo le produjo miedo escénico.

La novela fue llevada al cine y a una serie de televisión. Después vendrían las novelas *Paraíso Travel* (2001), en la que aborda el drama de los emigrantes en la búsqueda del sueño americano, y donde “se plantea el proceso doloroso que sufren los personajes en su viaje de migración, pero también se enfoca lo relacionado con lo que para algunos representa la casi imposible inserción en estos ‘nuevos mundos’” (Alvarado Vega, 2020, p. 1); *Melodrama* (2006), en la que una serie de melodramáticas peripecias al final confluyen en la escritura y la narración como un acto liberador; *Santa suerte* (2010), donde con gran sentido del humor se muestra que al fin de cuentas el destino más que asunto de suerte es resultado de las decisiones de los personajes; *El mundo de afuera* (2014) —Premio Alfaguara de Novela en 2014—, en la cual se recaba en una historia real sobre un secuestro y asesinato que conmovió a la Medellín de comienzos de la década de 1970 y donde el autor explota muy bien su estrategia de fusionar historia y ficción al servicio de la literatura; *El cielo a tiros* (2018), en la que retoma el contexto del narcotráfico en Medellín desde la perspectiva de los herederos de la mafia, y *El vacío en el que flotas* (2023), en la que sigue la trayectoria del reguero de sangres y muertes producto de la violencia, pero esta vez desde la perspectiva de las víctimas.

Algunas de estas obras de Jorge Franco encajan en la tendencia que Héctor Abad Faciolince (1995) llamó “la sicaresca antioqueña”, a la cual se refería así en 1995:

Creo que ciertas figuras sociales creadas por el narcotráfico y cierto gusto mafioso por el lenguaje ha [sic] influenciado la literatura [...]. De lo primero es testimonio la fascinación por el sicario, que también empezó a padecer la literatura. Hay una nueva escuela literaria surgida en Medellín: yo la he denominado la Sicaresca antioqueña. Hemos pasado del sicariato a la sicaresca. Al sicario mismo, inventado por ellos, después lo emplearon, lo siguen empleando otros grupos. Para cobrar, para ajustar cuentas, para secuestrar y también para liberar secuestrados, para asuntos políticos. Y lo ha empleado la literatura como nuevo tipo en relatos a veces buenos, a veces horribles, casi siempre truculentos (p. VI).

Cuatro años después de esta advertencia de Abad Faciolince, Jorge Franco publicaría *Rosario Tijeras* (1999), una novela en la que esa fascinación por el sicario la encarna una muchacha que incursiona con toda su fuerza en ese mundo de matones que tradicionalmente había sido un campo casi exclusivo para los varones; “una novela que volvía a escarbar en la herida cuando ya muchos querían olvidar lo sucedido, pero yo necesitaba plasmar las inquietudes que todavía guardaba sobre los años más furiosos del narcotráfico en Medellín” (Franco, 2017). Obra que se convertiría en “una señal profética de la diversidad que lograría la violencia en Colombia, pues las mujeres empezaron a ser incorporadas como asesinas a las bandas criminales” (García, 2011, p. 129).

Y si alguien le recrimina el hecho de que en sus obras ganen tanto protagonismo el narcotráfico y la violencia sufridos por Medellín desde los años setenta, él responde:

Los escritores estamos en nuestro derecho de contar nuestra realidad. Mucha gente ha dicho que hay un afán comercial detrás de estos temas para yo lucrarme con ellos. Pero no, es mi ciudad, es el lugar donde crecí, el lugar que vi venirse abajo, que vi renacer luego, el lugar que a veces tiende a repetir la historia, a caer en los mismos errores. Entonces son cosas que me confrontan constantemente, y por eso las cuento (Loaiza Grisales, 2018).

Y algo similar podría responder si se le formulara esa misma pregunta en el contexto nacional, pues a Colombia la ve como “un semillero de historias que te confrontan, te sacuden cada día y te despiertan todo tipo de sentimientos” (Mendoza, 2014); un país donde la realidad “es tan absurda que parece inventada” (Arias Toribio, 2012). Este es, en síntesis, Jorge Franco, un escritor cuyo principal compromiso, según dice, no es con los críticos ni con los reseñistas, sino con los lectores.

¿Cómo se te atravesó *Rosario Tijeras*?

Rosario Tijeras casualmente tiene un origen relacionado con la Universidad de Antioquia, porque una prima mía estudiaba psicología aquí, y su trabajo de grado fue un estudio muy interesante sobre los vínculos entre lo religioso y la criminalidad en las pandillas del narcotráfico. Después me encontré unos testimonios de muchachas de una correccional que contaban cómo eran sus vínculos con esas pandillas. Ese fue un clic para mí, entonces comencé a investigar y a retomar mi memoria de la Medellín de esa época, ya enfocado en el rol de la mujer. Juntando memoria, investigación e imaginación, comencé a construir el personaje.

Después de este anticipo devolvámonos al principio: ¿cómo te iniciaste como lector?, ¿recuerdas tus primeras lecturas?

Yo iba avanzando con la literatura que llegaba a mis manos según mi edad: colecciones de literatura infantil, como los hermanos Grimm, Andersen... colecciones de literatura juvenil, como Stevenson, Julio Verne... todo muy convencional. Mi abuelo tenía una buena biblioteca; en la adolescencia me prestaba libros, y me regalaba también libros clásicos de la literatura universal; por él conocí a Shakespeare.

¿Y tuviste de pronto algún autor que te marcara en esos comienzos?

Cuando comencé a descubrir a Shakespeare, como a los catorce o quince años, se convirtió en un autor fundamental para mí, hasta el día de hoy; lo he estado leyendo desde

hace décadas. Desde muy joven buscaba todo lo que podía encontrar de Shakespeare en las librerías de Medellín; incluso ya cuando estudié literatura en la Javeriana, en un curso me metí a estudiar a Shakespeare con Augusto Pinilla, que era un profesor muy bueno, también escritor. Shakespeare se convirtió en autor fundamental.

¿Y cómo te iniciaste en la escritura? Estuviste en el taller de Mejía Vallejo. ¿Qué te llevó a ese taller?

Yo era un lector compulsivo, me la pasaba leyendo, pero nunca estuve muy seguro de querer dar el paso hacia la escritura literaria. Me parecía algo muy complejo y me sigue pareciendo difícil. Una amiga de aquí de Medellín, muy buena lectora, iba a ese taller, y un día me invitó. Entonces fui una vez con ella y me quedé. Iba todas las semanas, y una vez ensayé una especie de cuento, pero nunca se lo entregué a Manuel porque él podía ser muy generoso en sus comentarios, pero también muy duro; yo no quería arriesgarme.

Salí del colegio sin saber qué estudiar. Intenté con ingeniería. Después logré conseguir algo en Inglaterra para estudiar cine. Cuando llegué a Londres me di cuenta de que había que escribir muchísimo; yo quería contar historias a través del cine, pero tenía que comenzar a hacer guiones, y ahí comencé a soltar la mano, a contar historias. Un día me escribió la amiga con la que había ido al taller de Mejía Vallejo: ella tenía una copia de mi cuento, y lo leyó en el taller: que a Manuel le había gustado mucho, y que dijo que era una historia muy lúcida, bien contada, y como yo sabía que Manuel era duro, me sentí muy motivado.

¿Tuvo alguna trascendencia esa participación en el taller con Manuel?

Sí, mucha, porque el taller significó escuchar a una persona que dominaba muy bien el oficio. Todos los comentarios sobre los textos que se llevaban o sobre lo que él nos ponía a leer, de todo eso yo tomaba notas que después me sirvieron mucho.

Después llegaste a trabajar con Jaime Echeverri.

Sí, cuando regresé de Londres ya tenía muy claro que no haría cine. Comencé a trabajar en televisión y me aburría ese trabajo, entonces me metí a estudiar literatura. En una clase conocí a Jaime Echeverri, que era profesor del único curso de escritura creativa que tenía la carrera. Yo era de los pocos que llevaba la tarea cada semana, un cuento, y lo leíamos. Jaime un día al salir de clase me dijo que le gustaban mucho mis historias, que solo era cuestión de darles una peluqueada: si quieres pasas un día por mi casa y los revisamos, me dijo. Esto fue hace más de veinte años, y desde entonces yo procuro que Jaime sea el primer lector de lo que escribo.

También tuviste la oportunidad de compartir con García Márquez cuando él te invitó al taller de cuento, ¿qué tal fue esa experiencia?

Es una historia muy larga de cómo llego a García Márquez, pero al final de la conversación, él me dice: “Hombre, ¿qué te parece si me acompañas a dictar el taller de *Cómo se cuenta un cuento?*”. Yo sabía del taller porque Norma había publicado tres tomos con las clases de ese taller en San Antonio de los Baños, Cuba. Yo los había leído y ya sabía más o menos cómo era, y me llamaba mucho la atención el planteamiento de García Márquez de que no importaba mucho hacia dónde iba la historia, si iba a ir hacia el cine, la televisión, el teatro o la literatura, pero sí tenía que tener algunos elementos claves para que fuera una buena historia. Estuvimos como dos o tres semanas en el taller; el grupo era de unos doce o quince estudiantes y él siempre les preguntaba al comienzo: ¿Quién tiene una historia para contar? El primero que se atreviera, empezaba a contarla oralmente. Él a veces interrumpía al tallerista y le hacía preguntas sobre la historia. Y me invitaba también a opinar. A veces me sentía más como uno más del grupo de los estudiantes, pero él a cada momento me tiraba la pelota para que diera mi opinión.

¿Y qué tal la sensación de estar con un personaje como García Márquez?

Era una cosa que a veces como que ni yo mismo me la creía, y me tocó verlo en experiencias muy cotidianas. Él a veces, después de clase, me convidaba a almorzar. Eran almuerzos en unas mesas muy grandes con amigos y con gente de Cuba, profesores y gente de la Escuela. Una vez incluso me invitó a su casa, y de pronto en una pausa de nuestra conversación se quedó dormido. Fue un poco incómodo, pero fue también entrar a un espacio de su intimidad, a su ámbito familiar.

Bueno, a propósito del ámbito familiar, por ahí he leído que Valeria es la mujer que te cambió la vida.

Valeria es mi única hija; yo le tenía mucho miedo a la paternidad por el grado de responsabilidad que eso implicaba. Sentía miedo de que si algo le pasaba a ella, yo no iba a saber cómo iba a reaccionar, pensaba que iba a ser el fin de mi vida. Finalmente, con mi esposa tomamos la decisión de la adopción, y me convertí en un papá dedicado: yo quería estar en todo momento en ese proceso del crecimiento de mi hija, aunque he tenido que ausentarme mucho, por los viajes. Cuando al fin la tuve en mis brazos, sentí que la vida me estaba dando un giro tremendo, sentí una gran emoción, es algo que no tiene precedentes. Y desde entonces he tratado de estar siempre al lado de ella.

Mi esposa durante muchos años bailó ballet, aunque nunca llegó a hacerlo profesionalmente, pero mi hija desde que empezó a ver zapatillas en la casa, zapatos de punta, a ver ballet con la mamá, desde muy chiquitica empezó a ponerse tutús, y ella misma pidió que le entráramos a la academia, y empezó a hacer su carrera de bailarina con muy buenos logros. Hace como unos cuatro años los maestros de la escuela nos dijeron aquí ya tocó techo, tienen que buscar otros horizontes, y comenzamos en esa búsqueda, y nos fuimos con ella para Washington. En fin, ya mi vida comenzó a girar en torno a Valeria. Afortunadamente el oficio de escritor me permite trabajar en cualquier parte del mundo. Lo único que me dolía mucho eran esas ausencias largas. Siento que a partir de ella comienzo a tener una temática distinta en mi propia literatura. Por ejemplo, el libro siguiente al nacimiento de Valeria fue *El mundo de afuera*, que yo creo que no lo habría escrito de la manera que lo escribí si no hubiera sido por la paternidad, porque esa novela tiene una línea fantástica de animales fabulosos y habla de un padre sobreprotector, que le construye un castillo y un pequeño reino a su única hija.

Valeria te cambió la perspectiva de Isolda Echavarría.

Totalmente. Recuerdo que cuando era pequeñito yo era vecino del castillo de los Echavarría, y había guardado eso en la memoria, pero cuando empiezo a leerle a mi hija los cuentos infantiles cada noche, a los que incluso a veces les cambiaba los finales porque sentía que eran muy crueles o violentos, sobre todo los más tradicionales, ahí comencé como a recuperar esa historia de Isolda y a caer en la cuenta de que en mi vecindario había un castillo, había una especie de princesa...

Hablando de familia, yo encuentro muy poco de la historia familiar y de tus papás en tus notas, en tus entrevistas.

Es porque en mi familia no hay muchos antecedentes literarios; a mi papá nunca le interesó la literatura. Mi mamá sí era muy buena lectora, y lo sigue siendo. Recuerdo que cuando yo todavía era muy pequeño, ella estaba suscrita al Círculo de Lectores, que enviaba unos catálogos muy bonitos, y llegaban muchos libros a la casa. Y por otro lado estaba mi abuelo que, como ya mencioné, tenía una gran biblioteca. Por el lado materno, creo que hay una influencia muy grande, de mi abuelo pintor, que también era buen lector; yo siento que hay mucha influencia de él: los fines de semana me iba con él a pintar, y él ponía música clásica, entonces también me acercó mucho a la música. Él tenía esa agudeza de los pintores para observar cosas que de pronto

uno no ve, y me hacía mirar cosas que normalmente yo no hubiera visto: yo creo que eso es una influencia muy importante para mí. Mi papá estaba en el comercio, en la industria, pero como era hijo de un lector, de un intelectual, aunque él no lo era, de todas maneras respetaba mucho y quería mucho a su papá; a veces pienso que de pronto veía en mí como una prolongación de la figura de su padre; siempre tuve muchísimo apoyo de mi padre.

Volvamos a *Rosario Tijeras*: ¿qué implicó para tu carrera esa obra?

Pues muchísimo, Andrés, muchísimo; primero, fue una sorpresa, porque nunca me imaginé que la historia fuera a calar tanto. Yo la escribí ya viviendo en Bogotá, me había ido para allá como unos seis años antes de publicarla, buscando una oportunidad de trabajo en la televisión o en cine. Ahí fue cuando entré a estudiar en la Pontificia Javeriana, pero escribí esa historia como saldando una deuda con esa época tan complicada que viví aquí en Medellín: yo estaba muy joven y quería salir, quería vivir, quería rumbear, y era difícil, por lo que estaba pasando en Medellín en los años ochenta. Entonces comencé a escribir esta historia; yo ya había escrito un primer libro de cuentos, *Maldito amor*, y esa misma temática la quise aplicar en la novela de Rosario, contar la anécdota violenta de esos años locos a través de una historia de amor. En esa época nadie me conocía y entonces podía dedicarme mucho tiempo a escribir, me encerré dos años largos a escribirla, y mi sorpresa fue el gran impacto que tuvo de inmediato, pues empezó a ser publicada en toda América Latina; luego empezaron a pedirla para traducciones, y eso implicaba un cambio como escritor que necesariamente me iba a cambiar como persona. En ese momento tuve sentimientos encontrados, como entre la alegría y el miedo. Yo pensaba: ¿ahora qué sigue?, ¿qué hago? Una vez me había encontrado una frase de Karen Dinesen, escritora danesa conocida como Karen Blixen: “Escribo un poco todos los días sin esperanza y sin desesperar”. Yo había asumido esa premisa, y después de lo de *Rosario* dije: tengo que volver a esa premisa y tomármelo con calma; la gente quería más cosas como *Rosario Tijeras*, pero yo no quería encasillarme en el tema narco, entonces opté por escribir *Paraíso Travel*, sobre la migración. Pero tanto me cambió la vida, que no pude seguir en la universidad, porque tenía que participar en la divulgación y promoción de *Rosario* donde la estuvieran publicando, pues me invitaban, y los editores me decían que era muy importante que estuviera. Y con ese compromiso a uno como autor le aumenta el miedo también.

Bueno, a propósito de esa violencia de los años ochenta y noventa en Medellín, Vidal en *Melodrama* usa una expresión: "El monstruo sigue vivo".

Yo creo que el monstruo sigue vivo. Es una cosa que lamentablemente es verdad. Digamos que hemos podido superar algunas etapas muy particulares en Medellín, creo que algunas de esas tareas que siempre estuvieron pendientes se han hecho, pero otras están por hacer.

En *El mundo de afuera*, la historia de Diego de Echavarría e Isolda, ¿qué lo llevó a escribir esa historia? ¿Tuvo algo que ver la experiencia familiar?

Yo fui vecino de ese castillo desde muy niño, cuando el barrio El Poblado era muy distinto; recuerdo que estando muy niño, un domingo oímos unos tiros cuando en Medellín nunca sonaba tiros en esa época, y rapidito nos llegó el rumor de que habían secuestrado a Diego Echavarría. A los niños del barrio nos llamaba mucho la atención ese castillo, y ese personaje. Siempre estábamos pendientes, calculábamos a qué hora subía por esa loma don Diego en su limusina; ver una limusina y un castillo eran cosas únicas para nosotros; nunca pasábamos de los linderos, pero a veces lo veíamos caminar por ahí. Era algo muy anacrónico, porque Medellín era una ciudad industrial que iba hacia una vida moderna, y este señor vivía anacrónicamente.

A mí me impactó mucho ese secuestro, que además fue muy mediático, con lo poco que había, pero el periódico sacaba muchas fotos e información de lo que había pasado, iba contando la historia. Y luego, como a los dos meses, dieron la noticia de que el señor había sido encontrado muerto; yo sentía como que se había roto esa burbuja en la que yo vivía, sentía que ese Medellín aparentemente tranquilo comenzaba a dar unos cambios; yo creo que no estábamos muy lejos de eso porque realmente unos años después, a finales de los setenta, ya comienza todo lo del narcotráfico. Con ese recuerdo combinado con mi paternidad, cuando la lectura de cuentos infantiles me llevó a recordar a esa princesa, me di cuenta de que ahora tenía los elementos para contar esta historia, por un lado con una línea fantástica, y por el otro lado con una línea mucho más realista, con la que venía trabajando en mis novelas anteriores.

En esta novela el punto de vista del narrador te lleva por unos caminos distintos. ¿Cómo fue la experiencia con esa exploración narrativa?

Yo tenía una cosa muy clara: quería contar la historia desde afuera, no desde dentro de la familia ni dentro del castillo. En primer lugar, sentía que podía darle más verosimilitud y que podría sentirme mucho más cómodo contándolo desde afuera, en vez de

tomar la voz de alguno de los personajes desde adentro. Me interesaba mantener esa misma distancia que yo tuve frente al castillo cuando era niño, imaginar tantas cosas que podrían pasar adentro, alrededor de esa niña llamada Isolda. En la novela presento la voz de un niño curioso que siempre está viendo a esa niña, y en esa niña aparecen los deseos de libertad, porque su padre también la tiene encerrada en su pequeño reino.

Cambiando de tema, ¿cómo ves la función hoy en día de las editoriales independientes?
Es una función muy importante porque siento que es una manera de conseguir el sueño casi que de todo escritor de ser publicado, y no lo digo porque lo reciban a uno más fácilmente, sino precisamente por lo contrario, porque estas editoriales independientes tienen una apuesta muy literaria con sus catálogos. En Colombia hay dos grandes casas multinacionales que si bien publican literatura y tienen buena literatura, tienen que responder a un mercado, y las editoriales independientes, aunque en el aspecto económico quieren subsistir y crecer, apuestan por lo literario e incluso por algunos géneros que las grandes editoriales no publican. Es muy difícil que una editorial grande te publique un libro de cuentos, y es casi imposible que te publique poesía, a no ser que se trate de autores muy reconocidos. Por eso es importante que existan las editoriales independientes, y muchas veces también sirven de plataforma para pasar a las comerciales, y tienen algo que estoy plenamente convencido no tienen las comerciales: el cuidado por los autores y por sus obras.

¿Y cómo percibes la crítica literaria en Colombia?

Pues primero habría que diferenciar entre lo que es la crítica literaria y la reseña literaria, que es lo que estamos más acostumbrados a ver aquí, sobre todo en los medios de comunicación. Los periódicos y las revistas importantes en Colombia manejan más el tema de la reseña que el de la crítica; yo siento que una página es un espacio muy reducido para hablar de una obra o de un autor; yo creo que la crítica implica medios especializados, como revistas literarias o culturales, medios que estén más concentrados en esos temas y que le puedan dedicar el espacio, el tiempo que se necesita para analizar una obra. El espacio para la crítica es casi inexistente, hay mucho más espacio para las reseñas, y muchas veces las personas que están haciendo esas reseñas no están capacitadas, no tienen el bagaje para justificar su opinión. Al comienzo tenía muy en cuenta las reseñas, y me afectaba lo que dijeran de mis obras, pero desde hace mucho tiempo eso dejó de importarme; hay algo que aprendí con la experiencia y con el paso de los años, y es que nunca hay unanimidad en la opinión sobre ningún autor. Cuando

alguien me advierte que la reseña está acabando con mi trabajo, no la leo; es una decisión muy facilista, pero yo creo que en este trabajo tan lento, de tanta dedicación, tan difícil, uno necesita más el aliento que los obstáculos.

En *El vacío en el que flotas* encontramos a unos personajes sumidos en la soledad y la culpa, personajes que de un momento a otro sufren unos cambios muy bruscos en sus vidas, por factores externos. A propósito de esta obra, ¿cómo logras adentrarte en la psicología de esos personajes?

La intención de contar esta historia nace de un cuestionamiento que yo creo que es muy común en los humanos en general, y en particular en los colombianos, y es cómo le puede cambiar la vida a una persona en un segundo, por la violencia. Yo quería contar lo que comienza a sucederles a esas personas a partir de un hecho que les cambió la vida dramáticamente. Así el personaje en el futuro nunca recuerde cómo fueron las circunstancias, esa herida, esa cicatriz está en su inconsciente y va a durar para el resto de su vida, y me interesaba mucho contar también un poco al culpable de esa separación, pero ahí ya entran unos juegos dramáticos: a ese culpable le quise dar como una luz, como un espacio para que el lector lo perdonara, lo entendiera.

En cuanto a tu formación en cine, ¿sientes que esta ha tenido alguna trascendencia o alguna incidencia para la escritura?

Yo creo que sí, siento la influencia del cine en la forma como comienzo un capítulo, y en la forma como lo termino, cuando busco que haya algo que enganche al lector a seguir leyendo, y en el juego en los tiempos, aunque esto también está en la literatura desde hace mucho tiempo. También está en la importancia que yo le doy a los diálogos: para mí esto es vital en cualquier construcción de una historia. Cuando estudiaba cine, descubrí que de un guion, que es solamente el comienzo del proyecto, tal vez lo único que va a quedar en la película de manera directa son los diálogos. Yo creo que reconocer la importancia de los diálogos en la escritura del guion es lo que me impulsa a concederles la misma trascendencia en la construcción de una novela. El diálogo también es una herramienta muy útil para aportarle información al lector; es lo mismo que sucede en la vida diaria: empiezas a hablar con una persona que no conoces, y por la forma como habla te das cuenta cómo es esa persona, cómo es su psicología.

Dicen que los diálogos son de las cosas más difíciles de aprender a manejar en la escritura. Yo al comienzo les tenía mucho respeto y mucho miedo: mis primeros cuentos no tenían muchos diálogos. Pero un día, cuando apenas estaba empezando, no había publicado

nada, Jaime Echeverri me puso una tarea: una conversación telefónica entre dos personas en la que se contara una historia, pero con la naturalidad y con la frescura que se tiene en una conversación telefónica. Después de ese ejercicio, me puse en la tarea de incorporar diálogos en los cuentos que estaba escribiendo.

Uno de los autores de los que usted ha reconocido alguna influencia es Rulfo.

Yo no sé si hay alguna presencia de Rulfo en mis obras, pero como lector sí me influyó. Es curioso porque yo tuve que leerlo por obligación en el colegio, y lo odié, lo odié porque no entendí su *Pedro Páramo*, ni *El llano en llamas*. Pero cuando salí del colegio, con mi amiga lectora nos dio por retomar a Rulfo, por hacerle una disección de toda su historia, y luego me puse la tarea de leer *Pedro Páramo* cada año, durante unos doce o quince años, porque además es un libro que lo leía en una tarde, y en cada lectura encontraba cosas diferentes, y encontraba casi que lo que yo quería ser como escritor, que era encontrar el tono, la poesía de la novela en su punto exacto, sin cruzar la frontera donde se vuelva melosa; encontraba la fuerza de los personajes, porque está perfectamente contada en muy pocas páginas y son personajes muy contundentes, entonces para mí sí fue de gran influencia esa lectura, y me dio muchas herramientas para jugar con el tiempo.

Una de las claves en tus narraciones es el manejo del tiempo.

Sí. Rulfo era un referente importante para mí como lector, cuando todavía no escribía; como lector, yo sentía que los relatos eran muy lúdicos cuando no eran narrados linealmente, sino que jugaban con el tiempo; por eso me acuerdo de Rulfo, pero hay muchísimos otros que lo hacen con maestría, como Vargas Llosa. Desde que estaba haciendo mi aprendizaje como escritor entendí que la escritura creativa te otorga varias herramientas, y una de esas herramientas es poder manipular el tiempo a tu gusto. También aprendí que en ese juego con el tiempo se puede ser muy hermético, como Rulfo en *Pedro Páramo*, o es posible hacerle ciertas concesiones y darle un poco más de pistas en el juego al lector, como lo hace Faulkner, por ejemplo, o como lo hace Vargas Llosa. Yo siempre he girado más hacia lo segundo, porque creo que al lector se le pueden presentar alternativas de juego con el tiempo, pero hay que darle las reglas para que pueda participar en ese juego tan importante en la relación lector-escritor.

Bueno, volviendo a tu experiencia vital: ¿vivir en Medellín marcó tu carrera de escritor?

Yo creo que mucho, porque casi no he podido desprenderme de Medellín en mi escritura. Lo he intentado, pero siento que cuando comienzo a escribir, la narración me

va pidiendo el tono, me va pidiendo la geografía, la forma de hablar. En *Mala noche* no menciono la ciudad, pero en *El vacío en el que flotas*, aunque tampoco la menciono, hablo de una ciudad que está agobiada por el terrorismo, por las explosiones, por las bombas, por una racha violenta, donde hay unas bandas, unas mafias. Aunque no menciono el narcotráfico, sí hay un poder ilegal que tiene a la ciudad sometida; para mí, esa ciudad claramente es Medellín. Sí me marcó, porque sigo llevando a Medellín en mi literatura.

También has dicho que con la muerte de Pablo Escobar comienza la historia reciente de Medellín. ¿Cómo percibe la historia de los últimos veinte años en esta ciudad?

La muerte de Escobar partió en dos la historia reciente de Medellín, porque con él se dio la entrada del narcotráfico a Medellín, él marca muchas cosas en toda la ciudad, pero yo creo que no hay que ignorar que antes de la entrada de Escobar había una ciudad como ardiendo a fuego lento, una ciudad marginada, una ciudad que no era tenida en cuenta, una ciudad que contrastaba con la otra ciudad contemporánea, muy moderna, muy avanzada en muchos aspectos, una ciudad rica compartiendo escenario con otra ciudad muy pobre; y lo que hace el narcotráfico, además de otra gran lista de desastres, es hacer estallar esa ciudad que ya ardía. Siempre he creído que esas dos ciudades tenían que haberse encontrado desde mucho antes, y de una manera muy diferente: no encontrarse alrededor del dinero y del poder que estaba generando el narcotráfico, que fue la ciudad que se conoció a nivel mundial. Y la muerte de Escobar fue como la oportunidad de decir: bueno, cometimos estos errores, había estos vacíos en la sociedad, vamos a llenarlos. En estos últimos veinte años ha persistido mucho de esa mentalidad mafiosa en la sociedad y en la cultura. Hay un agravante que traté de contar en mi novela *El cielo a tiros*, y es que ya hay una nueva generación que no fue testigo de eso que sucedió en los ochenta, y que, al no ser testigo, no tiene una percepción real de lo que sucedió. A veces siento que ese discurso ha tendido a un cambio, sobre todo frente a los protagonistas, y eso implica un riesgo de apología frente a esos protagonistas y que olvidemos la gran cantidad de víctimas que hubo en esa década larga durante la cual Escobar reinó en Antioquia y en Colombia.

Que es hacia donde miras en *El vacío en el que flotas*, hacia las víctimas.

Hacia las víctimas. Eso es lo que yo quería mirar: cómo estas víctimas, aunque un suceso les cambia la vida radicalmente, tienen que seguir pedaleándole a la vida en lo cotidiano, es decir, en el trabajo, en su relación con la familia, con la pareja, y las secuelas que esto trae en esa vida cotidiana: la pareja se destruye, la familia se desmorona, la persona,

muchas veces erráticamente, también comienza a buscar nuevos caminos para tratar de sobrellevar esa espera, porque básicamente es una espera eterna.

Algunas de tus obras se inscriben en lo que Héctor Abad Faciolince ha llamado *si-caresca*. ¿Alguna vez te has sentido presionado para que dejes escribir novelas sobre sucesos relacionados con la violencia en esta ciudad?

Esa ha sido una tendencia muy frecuente que no viene del mundo editorial, ni del mundo de la literatura; viene más de ciertos sectores de la sociedad a los que no les gusta que nuestra violencia se ventile públicamente, ni en libros, ni en periodismo, ni en televisión, ni en cine, ni en nada. Creo que esa es una reacción normal de ciertos sectores, pero yo no les pongo atención, pues creo que esa opinión viene precisamente de una ausencia de lecturas. Desde que comenzaron a contarse historias, desde la *Iliada*, lo que se ha venido contando son nuestros errores como seres humanos, las fisuras de la condición humana. Toda sociedad tiene el derecho a contarse a sí misma, y eso se ha venido haciendo desde la literatura universal, y Colombia no tiene que ser la excepción. Si el narcotráfico ha sido parte de nuestros dolores y de nuestros males, ahí estamos para contarnos. O si es la violencia de mediados del siglo pasado, ahí tenemos un gran catálogo de ese tipo de literatura. Quienes contamos la violencia estamos ejerciendo un derecho y una necesidad para nuestra sociedad. La literatura es memoria.

Uno de los temas que se toca en *El vacío en el que flotas* es el de los premios, la vanidad del escritor y la presión del mercado editorial. ¿Han tenido algún efecto los premios en tu escritura?

Lo ha tenido, pero en un sentido muy privado, muy personal, como cuando te hablé antes de *Rosario Tijeras*, el impacto que tuvo la novela cuando salió publicada, que me llena de emoción pero también de miedo, y eso ha pasado con algunos premios, que me dan emoción pero me dan miedo porque uno sabe que el compromiso se aumenta, o por lo menos hay que mantenerlo. Eso de las vanidades del mundo editorial tienen mucho que ver con los cambios del mundo en los últimos años y en todos los sectores: primero una banalización del discurso; ahora hablábamos de crítica literaria: la crítica literaria se convirtió en un tweet, o ahora en una publicación de Threads; un mensaje de 140 caracteres, o no sé de cuántos, y eso es todo. Es algo que ya había leído en un libro muy bien escrito, *La civilización del espectáculo*, de Mario Vargas Llosa, que paradójicamente después de escribir ese libro cayó en las garras de esa civilización del espectáculo al casarse con una celebridad. En fin, hoy en día el mercado editorial tuvo que entrar

en esa dinámica banal, rápida, muy mediática, de influenciadores, para mantenerse vigente en el mercado. Hoy ya no se le mandan libros de cortesía solo a los periodistas culturales, sino también a los influenciadores, y los influenciadores publican libros no sé sobre qué, pero generan filas larguísimas en las ferias. Y en medio de esa frivolidad uno encuentra autores que también entran en el divismo.

Ser un escritor exitoso genera presiones. ¿Has sentido esas presiones?

Como te digo, son más como a título personal, porque yo me tomo mi tiempo escribiendo, me demoro un promedio de cuatro años por cada libro, que tal vez es mucho aquí en Colombia, pero me gusta tomarme mi tiempo, no me gusta afanarme, y nunca he recibido presión de las editoriales por asuntos de tiempo. Yo creo que a veces la presión viene de mí mismo, porque yo soy mi primer lector, yo soy duro conmigo mismo, me doy rejo.

Conocemos casos de escritores que firman contratos con las editoriales para hacer un libro por año.

Es cierto. A mí nunca me lo han propuesto; lo más cerca que estuve de eso fue hace mucho tiempo, como en el año 2000: con la editorial Planeta firmé un contrato por hacer tres libros, pero sin ningún límite de tiempo. Para mí la presión, que seguramente la has experimentado, me la da el reto diario de sentarse frente a esa historia y tratar de sacarla adelante, y así sea cojeando, salir vivo de ahí.

A veces no sabe uno por dónde seguir.

A veces no sabe uno por dónde seguir: todos los días hay una cantidad de dudas y de preguntas.

¿Qué tan importante ha sido la exploración del mundo femenino en tu obra, y qué tanto sientes que has logrado ahondar en ese mundo?

Esa exploración se me ha dado de una manera muy natural, por mi entorno: viví en una casa que se mantenía llena de mujeres; yo me asomaba a ese mundo femenino de una manera muy fresca, muy natural; aprendí a entenderlo, a compartirlo; a veces buscaba mis espacios y era en esos momentos cuando yo encontraba compañía en los libros. Después me caso y tengo una hija, entonces todavía son mi esposa y mi hija las que mandan, ellas son como las reinas de ese pequeño universo que yo habito. Desde que me volví escritor entendí que una historia, mientras tenga más giros, recovecos y obstáculos, es mucho más rica. Y uno ve que en Colombia, y me atrevería a decir que en el mundo, la historia de la mujer siempre es más compleja, más llena de obstáculos, con más quiebres, y ahí es donde se dan los elementos interesantes de una historia.

Escribir sobre sicariato y sobre violencia implica conocer esos temas, investigarlos. ¿Cómo ha sido la aproximación a esos fenómenos?

La aproximación ha sido en gran parte por investigación a través de libros y también por distintos documentos: ensayos, novelas, películas... yo busco por todos lados. No hago inmersión en lo que voy escribir: nunca me metí a ver cómo vivía una pandilla de sicarios, por ejemplo. En *Paraíso Travel* hablé con inmigrantes, pero no quise cruzar la frontera como ilegal, aunque me lo ofrecieron: no iba a arriesgar mi vida por un libro. Parto mucho también de la observación, de lo que puedo percibir, y de la imaginación; es muy importante también la idealización que hago de ciertos personajes. Por ejemplo, Rosario Tijeras tiene mucho de lo investigado, pero también mucho de la idealización que hago como autor; ahí es donde entran a jugar mucho los elementos de la ficción.

A propósito de la violencia, que es un tema común en tus obras, ¿cómo has percibido el debate en torno a la propuesta de paz en Colombia y en torno a la idea de legalización de las drogas en el mundo?

Siempre le tuve mucho miedo al uso de la palabra *paz*; su significado implica muchas cosas, genera expectativas gigantescas; desde el comienzo se le ha usado de una manera muy descuidada, facilista, tanto que yo pensé que la iban a convertir en parte del paisaje, y va a generar decepción cuando la gente vea que con todos esos procesos no se va a lograr lo que la palabra implica. ¿Por qué? Porque en todo proceso hay disidencias, obstáculos, enemigos, y porque en el mundo nunca se ha logrado alcanzar a plenitud lo que implica la palabra paz, y por eso esta palabra, como la paloma, se nos ha vuelto parte del paisaje, y esto nos ha vuelto incrédulos. Pero hay que seguir buscándola.

En cuanto a las drogas, insisto en que la guerra que se ha usado contra las drogas hasta ahora es fallida, lo único que hace es crear más violencia, más corrupción, y hasta más consumo. Sería muy interesante que se atrevieran a plantear las opciones de legalización, pero no podría ser un paso aislado de Colombia; más que de productores, este es un paso para los países consumidores, como lo muestran los costos en los lugares de producción y en los países consumidores; para llegar a esos costos tan altos, las drogas han avanzado por caminos de corrupción y violencia. Bajar los costos del consumidor sería un paso muy importante para reducir el mercado. Pero este es un asunto moral y político, y una propuesta como esta no da votos, y por esos los políticos no se atreven.

Puede haber un hilo muy delgado entre tratar el tema de la violencia desde la literatura y pretender hacer explotación comercial de esa violencia.

Yo procuro que la violencia sea apenas el entorno en el que se desarrolla un argumento que no necesariamente participa de esa violencia. Por ejemplo, *Rosario Tijeras* es ante todo una historia de amor. Tiene un entorno violento, que en este caso coincide con Medellín y con una época de narcotráfico y violencia. Pero yo podía llevar esa historia a otro lugar, a otro entorno, a otro tipo de mafia, y funcionaría igual. Nunca he intentado presentar esa violencia como un tratado sobre la violencia misma; mis libros no son tratados sobre el narcotráfico ni sobre la migración, sino que busco conflictos a veces muy cotidianos, historias de amor, historias de familia, como en *Melodrama*, por ejemplo, que muestra a una familia disfuncional, pero ahí la violencia es de otro tipo, es una violencia verbal. Para mí muchas veces ese contexto violento sirve apenas como un telón de fondo. Al tocar estos temas, uno tiene que procurar que lo literario prime sobre lo social; tengo que concentrarme en el estilo, en si los personajes son sólidos, potentes, creíbles, si es adecuado el tono de los diálogos. Todos estos elementos literarios me roban mucho más la atención y el esfuerzo que el mismo entorno. Pero no quiere decir que lo desconozca: yo trato de informarme, de estudiar, de investigar sobre esos entornos.

¿Y ahora qué podemos esperar en tu próxima obra?

El vacío en el que flotas salió apenas en agosto, está muy fresco, me ha tenido ocupado en la promoción. He estado leyendo sobre un par de temas que tengo en remojo. Quisiera, como ejercicio literario, porque solamente lo he hecho en los cuentos pero nunca en una novela, contar una historia linealmente, en un orden cronológico, sin juegos con el tiempo. No sé si lo logre, porque me gustan y disfruto esos juegos temporales que le dan dinamismo a la historia, pero tengo ese reto.

Para despedirnos, ¿será que le podemos mejorar el argumento a esta historia de Colombia?

Yo soy pesimista, aunque reconozco que Colombia ha mejorado en muchos aspectos; no quiere decir que estemos en el punto óptimo, pero creo que ha habido luchas que han tenido buenos resultados en cuanto a la discriminación, en cuanto a temas de género, de las mujeres, el acceso a muchas cosas que antes estaban muy cerradas. Pero lo mismo que estoy diciendo de Colombia lo aplico para la humanidad: no confío mucho en la humanidad; hemos progresado en muchas cosas, pero hay un elemento en que seguimos atrancados

mundialmente, y es en la violencia, y patinamos, y somos violentos, estamos atrapados en un mundo violento; hoy tenemos dos grandes guerras y cuál de las dos más absurda, y ahí están muriendo todos los días civiles, soldados, derrochando miles de millones de dólares en armamentos. En este sentido la humanidad es decepcionante, y eso es tenaz. Entonces no soy muy optimista, pero ya estamos aquí y hay que seguir pedaleando.

Referencias bibliográficas

- Arias Toribio, J. A. (2012). La realidad en Colombia es tan absurda que parece inventada. *Diario de Sevilla* (10 de octubre). Recuperado de https://www.diariodesevilla.es/delibros/realidad-Colombia-absurda-parece-inventada_o_632636751.html
- Abad Faciolince, H. (1995). Estética y narcotráfico. *Número 7*, pp. VI-VII.
- Alvarado Vega, Ó. (2020). *Paraíso Travel y La breve y maravillosa vida de Oscar Wao*: Migraciones hacia el desamparo físico y la soledad. *Estudios* 40. DOI: <http://dx.doi.org/10.15517/re.voio.40918>
- Franco, J. (2017). Las narrativas de la violencia, conferencia ofrecida en el Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito. Recuperado de <https://ccbenjamincarrion.com/quienes-somos/>
- García, K. A. (2011). El testimonio en la ficción: representaciones de la violencia en la novelística colombiana. *Revista Nexus Comunicación* 10, pp. 120-135.
- Letralia. (2022). Jorge Franco, autor de Rosario Tijeras: “Cada libro le habla al lector de una manera única”. *Letralia, Tierra de Letras* (18 de noviembre). Recuperado de <https://letralia.com/entrevistas/2022/11/18/jorge-franco/>
- Loaiza Grisales, Y. (2018). “La muerte de Pablo Escobar partió en dos la historia de Medellín. *El Tiempo* (20 de septiembre). Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/entrevista-a-jorge-franco-sobre-su-nueva-novela-el-cielo-a-tiros-271086>
- Mendoza, A. (2014). Jorge Franco: “Colombia es un semillero de historias que te sacuden cada día”. *La Vanguardia*, 26 de mayo. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20140526/54408357579/jorge-franco-colombia-es-un-semillero-de-historias-que-te-sacuden-cada-dia.html>
- Ponce de León, G. (2011). La trasgresión como objetivo en dos novelas de Jorge Franco: *Melodrama* y *Santa suerte*. *Estudios de Literatura Colombiana* 29, pp. 217-235. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.12918>
- Torres, L. (2014). Jorge Franco: “Que te elogien ‘Gabo’ y Vargas Llosa es algo para gozar y luego olvidar”. RTVE, 27 de mayo. Recuperado de <https://www.rtve.es/noticias/20140527/jorge-franco-elogien-gabo-vargas-llosa-algo-para-gozar-luego-olvidar/943730.shtml>

RESEÑAS
REVIEWS

LA PERRA DE PILAR QUINTANA*

RANDOM HOUSE MONDADORI, BOGOTÁ,
2019, 112 P.

Andrea Bernal Lozada¹

* **Cómo citar esta reseña:** Bernal Lozada, A. (2024). Reseña del libro *La perra* de Pilar Quintana. *Estudios de Literatura Colombiana* 54, pp. 223-226.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.353879>

 aberna18@asu.edu
Arizona State University, United States

Con esta novela Pilar Quintana nos lleva a explorar diferentes emociones, navegando entre la alegría, el amor, la tristeza y el enojo, tanto que nos incentiva a esperar lo mejor para sus personajes. *La perra* nos muestra la transición de una emoción a la otra y, con palabras muy simples y contexto realista, entendemos las razones del comportamiento de los personajes principales, además de que podemos relacionar sus acciones como una respuesta al ambiente hostil que la selva pacífica ofrece.

Inicialmente, la novela nos sitúa en el contexto del pacífico colombiano, donde la violencia y la supervivencia son aspectos cotidianos de la región, e introduce a Damaris y a Rogelio, una pareja afrocolombiana que, después de muchos años juntos y de intentos fallidos por tener hijos, se han distanciado y sumergido en la cotidianidad y en la rutina.

Damaris y Rogelio viven en un pueblo, cercano al mar y a la selva de la región, en la casa del tío de Damaris. La casa es de madera con techo laminado, de un solo cuarto, cuidada por tres perros que fueron llegando a la vida de esta pareja paulatinamente, por preferencia de Rogelio. Es importante tener en cuenta estas imágenes espaciales dentro de la historia no solo por su simbolismo al abandono gubernamental en el

Editores: Paula Andrea Marín Colorado,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 13.02.2023
Aprobado: 20.12.2023
Publicado: 31.01.2024

Copyright: ©2024 *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](#)



pacífico, sino también porque la casa, los perros e incluso su matrimonio con Rogelio anuncian al lector la soledad y falta de posesiones de Damaris, quien desde muy joven creció en la pobreza y sin familia.

La perra, llamada Chirli, el nombre que Damaris quería ponerle a la hija que nunca tuvo, aparece en la historia como una cachorra con pocos días de nacida en el estadero de doña Elodia. Damaris, al ver la camada de cachorros sin madre, decide adoptar la única hembra de la camada, con la esperanza de que, tan indefensa y débil, sobreviva y crezca. Es así como la perra es tratada tal y como una hija que llena el vacío en la vida de Damaris, llevándola con ella en todo momento hasta que la perra crece.

Con esta historia, Pilar Quintana desarrolla temas que podríamos llamar canónicos, por medio de sus personajes, como lo es la soledad, la vida marital y filial, el abandono gubernamental, junto con otros problemas sociales propios del contexto del pacífico colombiano. No obstante, *La perra*, por medio de los elementos naturales propios de la región en la historia, establece relaciones entre el humano y elementos no humanos, proveyendo simbolismos en estas figuras que llevan al análisis de otros temas presentes en la novela, y permite una exploración desde los estudios animales, o posthumanos.

La historia es desarrollada mediante las figuras no humanas (los animales, la selva, el mar y la perra) y no tanto por la figura de los personajes humanos. En este punto se puede relacionar con las ideas de Jane Bennet en su artículo “The Agency of Assemblages”, quien establece que los agentes humanos no son los causantes de los eventos y las consecuencias, sino que es una correlación entre todos los agentes, sin tener un causante específico. Para Bennet los eventos suceden dado a un conjunto de agentes y modos, que ella define como “ensamblajes”. *La perra* nos muestra cómo estos agentes generan un ensamblaje, una relación en diferentes cuerpos, que lleva a la creación de los sucesos que narra la historia. Esto lo hace cuando describe la selva del mar pacífico colombiano, una selva desgarradora que mata y da vida, una selva que desaparece, una selva más poderosa que la figura del humano en la novela. Así lo expresa la voz narrativa en este apartado donde vemos a Damaris, la figura humana, siendo atacada por ese monstruo que la absorbe y la transforma “Soñaba con ruidos y sombras, que estaba despierta en su cama, que no podía moverse, que algo la atacaba, que era la selva que se había metido en la cabaña y la estaba envolviendo, que la cubría de lama y le llenaba los oídos con el ruido insoportable de los bichos hasta que ella se convertía en la selva, en tronco, en musgo, en barro, todo al mismo tiempo” (p. 51).

Bajo el mismo concepto, el agua se observa como un cuerpo violento y fuerte que arranca la vida de formas inesperadas, lo que le da al mar una agencia: “Ella sabía muy bien que ese era el mismo animal malévolo que tragaba y escupía gente” (p. 99). La perra, por otra parte, presenta el consuelo y la esperanza, el soporte emocional de Damaris: “Cuando llegó a su casa Damaris se alegró de ver a la perra tanto como la perra de verla a ella” (p. 46). Sin embargo, la perra también representa la incertidumbre —“Gritó con voz furiosa, neutra, dulce, suplicante sin ningún resultado hasta que todo se quedó en calma y ya no se oyeron más los ladridos ni nada” (p. 50)—, la culpa y la traición —“Damaris no soportaba verla” (p. 75)—. Cada uno de estos aspectos se da en diferentes momentos de la novela, permitiendo observar el desarrollo de la relación entre Damaris y estas figuras no humanas, y la construcción de los ensamblajes. La autora juega con esta relación entre las figuras humanas y no humanas, dando lugar a una dinámica de causa y efecto entre estos cuerpos y entrelazando los diferentes temas de la historia con estos agentes.

Otro punto destacable de la historia recae en el énfasis en la relación entre la perra y Damaris en la novela. La autora desenvuelve esta relación como una codependiente, siendo la perra el principal agente en estas interacciones. Este efecto se puede explicar con aquello que Sherryl Vint refiere al manifestar que los animales son afectados por el humano, ya que el humano moldea al animal para suplir sus necesidades. Es decir, que el humano afecta el comportamiento del animal para que llene esas necesidades que el humano tiene. Un ejemplo de esto es el rol de hija que suple la perra en la vida de Damaris.

Finalmente, la novela nos lleva, por medio de transiciones en la historia y las interacciones entre los diferentes agentes a un devenir animal, una transformación del humano al animal, desde dos puntos: la insignificancia y la muerte. La insignificancia, desde el moldear al animal para beneficio del hombre, como se ve en esta cita en la que Damaris expresa sus deseos hacia la perra en algún punto de la novela: “Deseaba que se fuera pronto, que no volviera, que la mordiera una equis y se muriera” (p. 73), haciendo a la perra un objeto insignificante, domesticado y débil. La muerte, por otro lado, se puede tomar desde un tipo de monstruosidad, tomando las palabras de Mabel Moraña, cuya transformación matiza el límite entre la vida y la muerte, a la vez penetra los parámetros de la subjetividad y las redes de la sociedad. La novela, según la idea de Moraña, plantea un dilema ético en este devenir animal y así nos lleva a cuestionarnos en nuestros principios morales: “Rogelio llegó del monte en ese momento con unos

palos que necesitaban para reparar la cabaña y miró la escena con alarma —¿Vos quieres matar a ese animal?¡ —dijo” (p. 70). A partir de lo que se lee, y al conocer los sucesos que llevan a Damaris a este devenir animal, como lectores nos ubicamos en una postura en la cual se defiende o se cuestiona a Damaris por sus acciones, discutiendo los parámetros de la subjetividad, en este límite entre la vida y la muerte que plantea Moraña.

Para concluir, la novela no solo alimenta la imaginación por medio de descripciones espaciales, con referencias al clima, al espacio y a la geografía. También enlazan y desenvuelven relaciones y dinámicas de poder entre lo humano y lo no humano. Damaris, la perra, la selva y el mar desenvuelven estas dinámicas que germinan en todos los agentes, generando eventos y consecuencias que construyen la historia. La novela también otorga un análisis amplio en la relevancia y posición del humano, junto con su necesidad de dependencia e insignificancia frente a otros entes vivientes. Es decir, la novela no solo nos presenta temas sociales, que se pueden identificar y meditar separadamente, sino que le provee al lector visiones más profundas y críticas en aspectos más allá de lo contemporáneo y lo moderno, es decir, una visión posthumana en la que el hombre no es el centro.

DEL AGUA AL DESIERTO DE AZRIEL BIBLIOWICZ *

TUSQUETS, BOGOTÁ, 2022, 354 P.

Simón Henao¹

* **Cómo citar esta reseña:** Henao, S. (2024). Reseña del libro *Del agua al desierto* de Azriel Bibliowicz. *Estudios de Literatura Colombiana* 54, pp. 227-230. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.353636>

¹  simon.henao@gmail.com
IdIHCS-CONICET-UNLP, Argentina

En una entrevista radial realizada en abril del 2023, en el programa *La oreja de Bresson* de Roger Koza a propósito de la película *Mudos testigos*, el realizador y productor Jerónimo Atehortúa apuntó contra la dimensión sociológica que se le exige a toda ficción latinoamericana. Es como si nosotros no pudiéramos simplemente hacer cine o literatura, parece decir. En efecto, en la literatura latinoamericana, y quizás con mayor énfasis en la literatura colombiana donde la tradición realista ha sido hegemónica, siempre tiene que haber un tema, un problema social del que dé cuenta la ficción. El tema está por encima de la literatura. *Del agua al desierto*, la más reciente novela de Azriel Bibliowicz, no es la excepción.

Profesor y director hasta hace unos años de la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia, Bibliowicz había publicado hasta ahora, además de los cuentos del volumen *Sobre la faz del abismo* (2002), las novelas *El rumor del astracán* (1991) y *Migas de pan* (2013). En ellas la cultura judía, con sus experiencias migrantes, ocupan un lugar central y conforman un elemento articulador que atraviesa el universo literario de Bibliowicz.

Mientras en *El rumor del astracán* aparece la migración judía en la Bogotá de la década de los cuarenta, en *Migas de pan* es en la de las décadas del ochenta

Editores: Paula Andrea Marín Colorado,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 09.05.2023
Aprobado: 20.12.2023
Publicado: 31.01.2024

Copyright: ©2024 *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](#)



y noventa donde la comunidad judía bogotana sufre, al igual que toda la sociedad colombiana, los efectos de las violencias, particularmente los del secuestro en un espacio narrativo donde, como ha señalado Reindert Dhondt, se superponen dos memorias concentracionarias. Por su parte, en *Del agua al desierto* también el universo simbólico y mitológico judío es relevante, al igual que el escenario bogotano y su sabana, pero acá Bibliowicz encuentra una serie de vasos comunicantes entre lo judío y lo muisca que entreteje, de manera inesperada y muy estimulante en términos críticos, la trama de la novela. Una novela donde se cruzan Moisés y Bochica, Bachué y el rabino Menasseh Ben Israel, Lilith y Güitaca, las diez tribus perdidas de Israel y las tropicales selvas del Cauca en el siglo XVII.

David Goldstein, el personaje desde donde se focaliza la narración, es un profesor de escrituras creativas que está buscando tema para escribir una novela. En una tarde lluviosa bogotana se le inunda el apartamento y, gotera tras gotera, le viene encima la ocurrencia. Escribe en su diario: “Llevo días dándole vueltas como en un molinete, y no sé por dónde comenzar la novela. Otra gota... El agua me va a asfixiar... ¡El agua!... ¡¡El agua!!... Claro: ¡ese puede ser el tema!... ¡Cómo no se me ocurrió antes! [...]. Inundados, y sin agua para beber. ¡Qué paradoja! Una ciudad en donde sus aguas desaparecen en medio de la lluvia” (p. 28). En medio de conflictos familiares, decide entonces ponerse a investigar sobre el agua y sobre los humedales en Bogotá, una ciudad que ha perdido, según la Fundación Humedales Bogotá, 47000 mil hectáreas en las últimas tres décadas.

En su pesquisa, David se encuentra con Zue, una líder de la comunidad muisca que conoce bien los humedales de la sabana bogotana y el continuo proceso de desaparición que han tenido a lo largo de los siglos. Ese encuentro, que deriva en un triste desencuentro, estructura la trama, pero, sobre todo, como dijo Juan Manuel Roca en la presentación de la novela en el auditorio del Gimnasio Moderno de Bogotá el 28 de julio del 2022, asienta las posibilidades de tejer “relaciones inesperadas entre esas dos culturas perseguidas y en acoso permanente”.

La novela utiliza el hallazgo de los vasos comunicantes entre esas dos miradas tribales, la del mundo judío y la de la comunidad muisca, para posicionarse como una novela de denuncia ecológica y social y para plantear un posicionamiento claramente crítico frente a lo que sucede con el desarrollo de la ciudad, con el trato a los nativos y aborígenes en una sociedad regida por el afán empresarial de la ganancia económica. Una imagen sintetiza este posicionamiento: la sugerencia de que la estatua de Bolívar

erguida en el centro de Bogotá debiera ser reemplazada por el becerro de oro: “Los conquistadores y evangelistas fueron los primeros en despreciar las quebradas, los lagos y los humedales, y ahora los neoconquistadores y los adoradores de becerros de oro son los nuevos patrocinadores del desamparo” (p. 199).

De esta manera Azriel Bibliowicz reafirma lo expresado por Saúl Sosnowski hace más de dos décadas en “Fronteras en las letras judías-latinoamericanas”, donde destacó la presencia recurrente de conceptos como territorio, nación y ciudadanía en los escritores judíos-latinoamericanos. Estos temas, cargados de identidades múltiples, son abordados con distintos niveles de urgencia y énfasis. En este caso, la urgencia y el énfasis, un énfasis por cierto bastante subrayado, están dirigidos en la desaparición. La desaparición del agua, por supuesto, pero también la desaparición de los espacios, las personas y de los lenguajes. Lo llamativo es que en pos de esa desaparición, el escritor se piensa como arqueólogo: “A veces creo”, escribe David en su diario, “que los escritores debemos pensar como arqueólogos e ir en búsqueda de lo desaparecido” (p. 73). Hay en esto, además, un carácter didáctico de la narración muy común en la novela colombiana. Se escribe —y se lee— para aprender sobre aquello que está desapareciendo.

Aun así, una forma de la aparente contemporaneidad de la novela está en la incorporación de, como se dice comúnmente, cuestiones de agenda. Además de las denuncias por los ecocidios derivados del progreso urbanístico y por la ambición económica, aparecen enunciadas, más que elaboradas narrativamente, una noción como la de identidades fluidas o, como trasfondo escénico, cierta sofisticación urbana transculturada de los saberes ancestrales afrocolombianos e indígenas, como cuando David y Zue, luego de haber asistido a una exposición de Mark Rothko en una galería de Bogotá, van a comer al restaurante de la prestigiosa cocinera Leonor Espinosa, conocida por trabajar “con muchas comunidades aborígenes y afrocolombianas investigando la comida ancestral del país” (p. 210).

Una vez más en la literatura colombiana se verifica, además del acartonamiento que le otorga a la experiencia de lectura el uso solemne del lenguaje, la exagerada necesidad de resguardar lo literario en lo real. Lo que sucede en *Del agua al desierto*, como en la mayoría de las novelas colombianas de las últimas décadas, con muy pocas excepciones, es la comprobación de que la imaginación literaria, así como su vocación poética, se restringe a lo temático y, a su vez, como es de esperarse, los temas que conforman esta noción de lo literario provienen de las condiciones de lo real. Pareciera que en novelas

como la de Bibliowicz el tema y con él el referente son la prioridad. No pueden faltar informaciones y registros propios de la realidad que localicen con exactitud al lector.

La novela, entendida y practicada de esta manera, en una ya más que desgastada tradición realista, pertenece cada vez menos al campo literario para abrazarse, con mucha convicción, eso sí, al orden del discurso, es decir, a esa dimensión del lenguaje donde no cabe la literalidad. Narrar, en este tipo de escrituras, no es mucho más que la transmisión de un mensaje (por eso le huye, horrorizada, a la literalidad, como si se tratara de algo insoportable), el acartonado desarrollo de un tema que no da espacio para que la lectura sea un ejercicio de desplazamiento de sentido, un tipo de literatura sin literalidad que, como señala el filósofo François Zourabichvili en su ensayo “La literalidad”, se organiza siempre desde el exterior en función de un referente.

La propia novela de Bibliowicz, perspicaz y astuta, pone en escena la práctica de una escritura de esta naturaleza y tematiza, valga la redundancia, esta concepción temática de una poética de la novela que parte del hallazgo de un tema (el agua y su desaparición, como es el caso) y la escritura como una expansión discursiva (y no solo representativa) de esa temática, pero no ya como una dimensión propiamente estética que configure una experiencia literaria capaz de trascender el orden de lo discursivo, capaz de prolongarse, de interrumpirse, de bifurcarse según las intensidades encontradas.

Es sabido, desde hace tiempo, que es insuficiente enunciar un tema, partir de él, abordarlo y desarrollarlo a través de tramas, personajes y escenarios para que ese tema se convierta en novela. “Nombrar no es iluminar”, dice Damián Tabarovsky en *Lo que sobra*. La novela contemporánea latinoamericana, al menos en sus expresiones más significativas, se caracteriza por no limitarse a ser la enunciación discursiva de un tema. Eso es discurso, pero no novela. La literatura colombiana está cada vez más plagada de esto y *Del agua al desierto* viene a sumarse a ese amplio grupo. Desde hace tiempo se habla del desgaste de la exigencia sociológica que se le hace a la ficción latinoamericana, del hartazgo de la máquina realista que domina la narrativa colombiana, pero aun así se hace poco, muy poco quizás, para salir de la imposición de ese dominio.

BIBLIOTECA DE ESCRITORAS COLOMBIANAS DE PILAR QUINTANA (COORD.)*

MINISTERIO DE CULTURA, BOGOTÁ, 2022, 18 VOL.

Ángela Inés Robledo¹

En la presentación de esta colección de dieciocho volúmenes, Angélica María Mayolo Obregón, Ministra de Cultura en 2022, señala que el objetivo de este esfuerzo editorial es rescatar y promover el trabajo de escritoras de distintas procedencias étnicas, geográficas y sociales cuyos trabajos revelan distintas perspectivas estéticas. Varias de las obras escogidas no se conocen, han sido descatalogadas (quizás solo se publicaron una vez y hace mucho tiempo) o no han tenido el reconocimiento que merecen. Otras son nuevas antologías, versiones de textos ya aparecidos o manuscritos inéditos, lo cual constituye uno de los aportes más valiosos de esta selección de textos. Mayolo señala que además de mostrar la variedad de la producción femenina colombiana desde la Colonia hasta la primera década del siglo XXI, *Biblioteca de escritoras colombianas* tiene un enfoque de género. Así, estas obras permiten el desciframiento de un orden social, el colombiano, que ha asignado a cada sexo unas funciones específicas y sitúa a las mujeres en desventaja. La colección, que está organizada de forma cronológica, muestra cómo las autoras paso a paso, con dificultad porque el oficio de ser escritora no ha sido siempre bien visto en Colombia, han elaborado voces propias, nacidas de ellas mismas, para dejar constancia de su trasegar, sus afectos, sus ideas

* **Cómo citar esta reseña:** Robledo, A. I. (2024). Reseña de la *Biblioteca de escritoras colombianas* de de Pilar Quintana (Coord.) *Estudios de Literatura Colombiana* 54, pp. 231-236.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.353783>

¹  airobledop@unal.edu.co
Universidad Nacional de Colombia,
Colombia

Editores: Paula Andrea Marín Colorado,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 09.05.2023
Aprobado: 20.12.2023
Publicado: 31.01.2024

Copyright: ©2024 *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](#)



políticas y su quehacer en lo público. Desde el pergamino conventual donde apenas asoma la palabra de la monja guiada por su confesor, pasando por relatos costumbristas del siglo XIX publicados con seudónimos, nacidos del deseo de dar forma a la nueva nación, hasta poemas y narraciones irreverentes, obras experimentales, textos pensados para plasmar huellas de identidades y atrevidas investigaciones periodísticas, escritas en los últimos cincuenta años, las autoras dejan en claro qué es ser mujer en Colombia. Al leerlas también tenemos la certeza de que los suyos no son textos aislados y por fuera de una o varias tradiciones literarias, lo cual nos permite situarlas en el lugar que les corresponde en la historia literaria nacional. Porque siempre han dialogado con las corrientes estéticas de cada momento, aunque a veces lo hayan hecho con miradas disidentes o formas de escritura propias de las mujeres que, por eso, pueden sonar extrañas.

Las editoras de la *Biblioteca* eligieron a autoras de autobiografías, novelas, cuentos, crónicas, poesía y teatro, e incluyeron a algunas periodistas que dejan el sello de ese oficio en sus textos. Comencemos por las autobiografías para señalar algunos rasgos que nos lleven a la comprensión de la literatura femenina nacional. *Su vida* (escrita hacia 1700), de la Madre Castillo, fue hecha por órdenes del confesor de la monja, la única posibilidad de escribir para las mujeres de entonces, y revela, desde lo íntimo y con el lenguaje de la mística, su amor desmesurado a Dios. En otro lado del espectro, porque es un texto narrado por un sujeto subalterno, está *Tengo los pies en la cabeza*, de Berichá (Esperanza Aguablanca) que se publicó en 1992. Berichá, que hace parte de la primera generación de escritores indígenas en Colombia, enlaza el yo personal con el colectivo, como suele suceder con los relatos de comunidades nativas y las marginales, para contarnos las vicisitudes de la infancia de una niña que nació sin piernas, su educación al interior de los u'was y con los misioneros católicos y sus tareas como docente. Berichá denuncia los múltiples atropellos cometidos desde los tiempos coloniales contra la comunidad u'wa y a la vez muestra cómo ese grupo indígena se rebeló contra varias instituciones gubernamentales y la Iglesia católica que les impedían sus dos grandes objetivos: recuperar sus tierras y sus valores culturales. La autobiografía, que tiene una organización particular, reúne relatos ancestrales de su comunidad, algunas de las prácticas rituales u'was y dibujos sobre elementos significativos de esa cultura.

Son varias las novelas de la colección. La primera, *Una holandesa en América* (publicada en formato libro en 1888), de Soledad Acosta de Samper, narrada a partir de cartas entre Lucía y su tía Mercedes, es una reescritura de la idea civilización vs. barbarie,

porque su protagonista, Lucía, modelo de la mujer buena y europea, es la que inculca a sus hermanos las normas de vida “correcta”. Como en otras de sus obras, Acosta de Samper da importancia al corazón, que viene a ser sinónimo de mujer, y se queja de los hombres porque buscan en el ser amado absoluta sumisión, y del matrimonio.

Publicada por primera vez en 1968, *Mi capitán Fabián Sicachá*, de Flor Romero de Nohra y clasificada como una novela de La Violencia, se interesa más en el juego experimental para desafiar al lector y en darle cabida a historias femeninas y domésticas, que en narrar la lucha bipartidista y los pormenores políticos que guían las acciones del jefe guerrillero Fabián Sicachá, como sucede en la mayoría de las obras del corpus aludido. A partir de numerosas voces entre las que se destacan la de Cleotilde, esposa de Fabián, que cuenta los pormenores de su riesgoso amor y el difícil día a día con sus hijos, y la de Saulo Porras, situado en el otro bando de la contienda, Romero explica las condiciones de exclusión que llevan a alguien a hacerse combatiente y las huellas imborrables que deja una guerra. Fabián, siempre perseguido en lucha por sobrevivir, es un desplazado eterno.

Dos veces Alicia de Albalucía Ángel, publicada por primera vez en 1971, opta por el *non sense*, utilizado en la obra de Lewis Carrol, para mezclar multiplicidad de sentidos con el sinsentido, jugar con las reglas del lenguaje y la representación, y para crear un mundo raro en el que no hay nada establecido. La escritora que habita una pensión en Londres en los años sesenta y vive la época de la liberación sexual, la guerra de Vietnam, mayo 68, el hippismo escribe en primera persona sobre los sucesos absurdos que desembocan en un crimen en la fiesta de año nuevo de 1969. Para complejizar el relato y hacerlo más lúdico y absurdo, Ángel crea otra escritora, la que dialoga con *Alicia a través del espejo*, que genera refracciones que acentúan el tono disparatado de la obra. Doble código, dobles voces que producen hilaridad en el lector y le sirven a Ángel para criticar los valores de todo el mundo y en particular el de sus orígenes, que suele describir con lenguaje oral paisa, fluido y coloquial.

Teresa Martínez de Varela, mujer polifacética que abrió caminos para las mujeres mulatas y negras, escribió *Mi Cristo negro* (1983), una novela que nace de una investigación extensa sobre las causas del fusilamiento de Manuel Saturio Valencia Mena, el último que se realizó en Colombia en 1907. Con rasgos dramáticos, tintes de delito pasional y un fondo cristiano porque compara a Saturio con Cristo, Martínez recrea la vida de este héroe chochoano cuyo asesinato fue causado por el racismo, la envidia que despertaba

por ser ilustrado, talentoso músico, persona decente y, además, líder de la comunidad afro (aspecto que no se menciona con fuerza en la obra).

Hazel Robinson Abrahams, autora sanandresana, hace parte de esta colección con su novela *Sail Aboy!!!* (*¡Vela a la vista!*), que fue publicada por primera vez en 2004. Robinson revela su gran capacidad narrativa para contar el romance insólito entre la monja María José y Henley, un marinero, en los años treinta y comienzos del cuarenta del siglo pasado en Providencia, San Andrés y Panamá. *Sail Aboy!!!*, que da título al relato, evoca la voz del caracol que fue usado como un recurso de resistencia primero, por los colonizadores ingleses, y después por los colombianos. De esa suerte, la narración tiene la función de recuperar la memoria ancestral e ignorada de los pueblos de este archipiélago: deja conocer algunas peculiaridades de las comunidades nativas de San Andrés y Providencia, sus mezclas lingüísticas (creole, inglés, español), musicales, teológicas y gastronómicas vinculadas a los coloniajes diversos que se asentaron en la zona; además de ello, da cuenta de la relación conflictiva con la cultura de los “pañá” o del interior colombiano.

Otra novela es la obra de trasfondo histórico y periodístico de Silvia Galvis *La mujer que sabía demasiado*, publicada en 2006 por Planeta, según un manuscrito que es diferente al que elaboró la autora. Alberto Donadío, marido de Galvis, entregó a las editoras la versión que la escritora quiso ver impresa. La narración, que sigue el formato de la novela negra, surge de las indagaciones sobre el asesinato de Elizabeth Montoya de Sarria, la Monita Retrechera, sucedido en 1996 y ligado al proceso 8000. Escrita con agilidad que atrapa al lector, el relato deja al descubierto las redes de narcotraficantes y miembros del gobierno que ocultaron la entrada de dineros ilícitos a la campaña presidencial de 1994.

Las crónicas de la colección descubren el humor y la ligereza, poco comunes en la literatura colombiana. *Déjennos tranquilas*, selección de relatos de Sofía Ospina de Navarro compilada a partir del libro *Crónicas* (1983) y de un escrito que apareció en *Cuentos y crónicas* de 1926, muestra el desparpajo de una matrona antioqueña que enfrenta la vida con sencillez. Ospina cuenta episodios cotidianos con aires costumbristas, se afina en los valores del hogar, en la exaltación de la buena esposa con una actitud tímida en relación con los derechos de las mujeres.

Los textos de Emilia Pardo Umaña, ingeniosos y periodísticos, reunidos en *Autobiografía de una uña* por Lina Flórez y Natalia Mejía, revelan a una mujer libertaria sin pelos en la lengua que, hacia el medio siglo xx, hizo crónicas ligeras como una forma

de ataque al acartonado mundo bogotano y nacional. Políticamente incorrecta, nutría sus crónicas de historias y voces callejeras, que adornaba con burlas. Su Kiki, doctora en amor, dueña de un consultorio sentimental, dio consejos realistas que nada tuvieron que ver con el amor romántico ni con la defensa del matrimonio.

Las compilaciones de cuentos son considerablemente disímiles. *Ángela y el diablo* (1953), primera colección de relatos que publicó Elisa Mújica, se ocupa de tres grandes temas: historias a veces crueles, enfocadas en personajes de mujeres que sufren del desamor causado por el abandono del amante, enmarcadas en los límites de una sociedad pacata, y que revelan las vidas precarias de mujeres del medio siglo xx; historias de colegialas discriminadas, e historias de la violencia colombiana, del desplazamiento y el horror.

Los cuatro relatos cortos que conforman *La M de las moscas* (1970) de Helena Araújo están alejados del realismo, se centran en la experimentación y lo filosófico y desconciertan al lector por sus manipulaciones del lenguaje. En el cuento que da nombre a la colección, haciendo uso de lo disparatado y la ironía, la autora nos recuerda la práctica de resistencia intelectual que creó Sartre en *Las moscas*, la cual le permitió, sin mayores líos con la censura, mostrar su postura contra el nazismo. De esa manera critica las corruptelas, los entramados de poder, el fanatismo de los eclesiásticos, a los economistas que no saben de economía, al congreso, los partidos tradicionales y, tangencialmente, se refiere al tema de las guerrillas, a la vez que se detiene en una huelga de prostitutas que sucede en el Distrito. Todo pasa al final de un gobierno, en verano, en una ciudad parecida a Bogotá.

Amalialú Posso Figueroa seleccionó cuatro cuentos que hacen parte de su obra *Vean ve, mis nanas negras* (2001) y nueve escritos eróticos (cuentos, poesía y crónica literaria) para conformar *Mido mi cuarta y me paro en ella*, homenajear al Chocó, donde nació, y a varios personajes que han marcado su vida. Con lenguaje fresco, desparpajado, calcado con maestría de la oralidad y la música, Posso narra divertidas historias de sexo mientras evoca la belleza de su tierra para darle una identidad literaria.

Son cuatro los libros de poemas que conforman la *Biblioteca*. Las obras de las poetas nacidas entre 1919 y 1922 (Ayarza, Meira del Mar, Maruja Viera) fueron escogidas por Camila Charry para conformar nuevas antologías. *Acá empieza el fuego* de Emilia Ayarza reúne poesías tomadas de seis libros aparecidos entre 1950 y 2020 en torno a dos preocupaciones que son significativas para Charry: el cuerpo femenino, que es casi siempre el de la autora, y la patria, ambos heridos y marginales. En esos poemas largos,

con un lenguaje fuerte y sin disimulos, la voz lírica se hace la voz de muchas mujeres colombianas para denunciar el dolor de la pérdida de los hijos, de la pobreza, de la desesperanza en una tierra irredenta.

Charry seleccionó poemas intimistas, de añoranza de la casa paterna, la cercanía a la muerte, la presencia del mar y la doble identidad de libanesa y caribeña para hacer la antología *Ninguna voz repetirá la mía* de Meira Delmar. Difícil de clasificar, la poesía de Meira Delmar, de una apabullante belleza, se acerca al romanticismo hispanoamericano y, a la vez, a la lírica clásica. Similares tópicos son los que destaca Charry en *El nombre de antes*, el nuevo poemario de Maruja Vieira, quien ha dicho que su poesía es periodística, clara, accesible.

Los poemas de María Mercedes Carranza fueron elegidos por su hija Melibea Garavito, a partir de *Poesía completa* (2019), para conformar *El oficio de vivir*. Desencanto, miedo, dolor de estar viva, soledad y ausencia de amor atraviesan estos versos que confluyen en la muerte, explicando el suicidio de la autora; a ellos se unen los poemas del final, sobre la patria sin esperanza.

La única obra de teatro de la *Biblioteca* es *Los hijos de ella*, de Amira de la Rosa. Fue encontrada en un baúl que era propiedad de una restauradora de arte barranquillera, a comienzos del siglo XX, y ahora se publica como obra independiente. Amira de la Rosa fue diplomática en Madrid y Sevilla hacia 1946 y a esa época, la del franquismo, corresponde esta pieza, situada en España, que es una enardecida y patética alabanza de la maternidad y la feminidad más tradicional. Esta pieza es la única de la colección que va en contravía de las luchas de las mujeres por la equidad.

Destaco la labor de las editoras de la colección que, con cuidado y una investigación rigurosa, produjeron nuevas obras, las revisaron, anotaron y pusieron en contexto; también es digno de elogio el trabajo de las autoras de los prólogos de cada una de las obras, que le da solidez a la *Biblioteca de escritoras colombianas*. La seriedad con que fue pensada y elaborada la antología es un rasgo muy sobresaliente.

LA SAL EN LA TAZA DE CAFÉ. NOTAS
SOBRE CREACIÓN Y ESCRITURA*
DE CARLOS FAJARDO FAJARDO
SÍLABA EDITORES, MEDELLÍN, 2022, 77 P.

Miyer Pineda¹

* **Cómo citar esta reseña:** Pineda, M. (2024). Reseña del libro *La sal en la taza de café. Notas sobre creación y escritura* de Carlos Fajardo Fajardo. *Estudios de Literatura Colombiana* 54, pp. 237-241. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354508>

¹  losabajofirmantes@gmail.com
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia

En el umbral del libro *La sal en la taza de café. Notas sobre creación y escritura*, del poeta caleño Carlos Fajardo Fajardo, está Albert Camus dando la bienvenida a los lectores, con una reflexión sobre la creación como forma de ascesis, de camino para lograr la perfección espiritual en un mundo en el que este propósito es ya un absurdo. El esfuerzo cotidiano, el dominio de uno mismo, la apreciación exacta de los límites de la verdad, la moderación y la fuerza, etc., son rasgos de una actitud filosófica ante la existencia. Para Fajardo, estos elementos se encuentran presentes en la creación poética. Crear es asumir una postura ética y ontológica en un escenario que ha despojado las posibilidades de construirse un espíritu en el que el ser se refugie. Frente al despojo del ser, el poeta opone su palabra. Ante los devastadores efectos de los mecanismos de control, el poeta contrapone con estoicismo el silencio que rodea la imaginación creadora; ante el ruido sugiere la serenidad de la depuración poética. Creación y riesgo, “escritura y peligro, escritura por, desde y contra la muerte” (p. 11). Es ineludible el estrépito de uno de los poemas más poderosos de Carlos Fajardo, en su libro *El eco de la tormenta* (2021), en el que el genocida es el protagonista principal. En un país en el que la vida vale tan poco, es diciente que

Editores: Paula Andrea Marín Colorado,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 10.06.2023
Aprobado: 20.12.2023
Publicado: 31.01.2024

Copyright: ©2024 *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](#)



uno de sus poetas despoje la metáfora hasta que la ironía se vuelve aguijón; el creador, por tanto, es un tábano que expone la farsa, y al hacerlo, en sombra socrática, se expone ante los ojos del poder.

El libro es una reflexión sobre la creación poética y sobre la función ética de un creador en el marco histórico y social, en el que lo humano se ha degradado hasta lograr niveles de ferocidad aterradores. En este sentido, define la poesía como “interrogación, demolición y creación desde las ruinas, a partir de los escombros” (p. 12). Escribir poesía con lo que queda de lo humano, lo que han dejado los vastos efectos de la crueldad y de la indiferencia en los colectivos, haciendo de la Tierra camposanto y patíbulo. De esta manera, se propone dejar un testimonio de la luz y la sombra, del latido que dejaron a su paso los escarceos efímeros de la respiración.

Carlos Fajardo ubica al lector como parte del proceso hermenéutico vital; es fundamental la lectura en los procesos de comprensión de sentido y de proyección de los mundos ficcionados por la obra. La cuestión es que se entienda la lectura a la altura de la profundidad en la escritura. El poeta propone que se escribe como quien muere, por tanto, se debe leer como quien vive; es decir, como quien es consciente de la finitud y de las cadenas. En este sentido, se interroga por el poeta como lector, como continuador de las sendas trazadas por el texto. Al decir de la hermenéutica, la lectura es una creación desde el interior mediada por la obra de un autor que concibió la escritura como la construcción metódica y minuciosa de un refugio.

Aunque en la actualidad el arte de poetizar se diluye entre el ruido de lo banal, la “pulsión oscilatoria” (p. 13) equipara la imaginación poética al viaje “estremecedor” (p. 14) y a la posibilidad de conocerse. Así, el lector de poesía piensa el camino como posibilidad de ser; ser en camino, señalaba Paul Ricœur, recordando el poder de la lectura como senda oscura para conseguir procesos de autocomprensión. A esto, Carlos Fajardo agrega otro nivel, otra consecuencia de la escritura: el autor se autocomprende leyéndose a través de su obra. El desafío se devela, escribir es leer y conocerse al margen, en contravía de los mandatos de un totalitarismo oscilante entre la crueldad y la ridiculez, despojador de la individualidad del sujeto.

El estilo de escritura encaja en la búsqueda de la depuración, textos cortos, ensayos, aforismos, esquivarlas en “un mundo multitexto” (p. 14), señalando las cadenas y contagiando la sospecha; enalteciendo la dignidad porque es incómoda en medio del cauce del horror. El poeta pareciera registrar una bitácora en la que expone como idólatra su

inclinación ante la fe que profesa; su única religión es la poesía. Sorprende el nivel de entrega a estas artes; línea a línea, es una confirmación de la respiración del lenguaje a través de su espíritu. Una cartografía lo respalda, versos-aforismos provenientes de distintas épocas y latitudes: se puede dejar de comer, pero no se puede vivir sin poesía (Baudelaire); o ese verso poderoso de T.S. Eliot, “solo hay versos buenos, versos malos y el caos” (p. 17). Al enaltecer el proceso creativo, se hace un señalamiento del contexto en el que el poeta es un estorbo peligroso, el residuo de formas de pensar inconvenientes porque visionan a un sujeto libre, desencadenado, lector y, por tanto, rastreador de formas distintas de la condición humana. Ya no se queman libros, pero se ha logrado hacer de la banalidad una forma de vida fundamental; incluso, en los terrenos literarios, el pensamiento es visto como tumor enquistado cuyo único destino es ser extirpado. En este contexto se comprende el libro como una “invitación a sostener el fuego de la poesía como una antorcha intensa ante la banalización de nuestra época” (p. 30).

La creación justifica una vida; si hay alguna razón para continuar, la poesía se equipara con la respiración, con la bondad que se tiene con el sujeto a merced de la incertidumbre y la opresión de las certezas que hereda la cultura. La imaginación poética libera, quebranta, ironiza, encuentra el umbral a la intemperie, único espacio desde donde se puede pensar y resignificar el sentido de la respiración, de la poesía como necesidad fisiológica. La poesía se opone a sectas, fanatismos, tiranías, por eso, en últimas, el poder la percibe como “la sal en la taza de café” (p. 28); al vaticinar el futuro extiende los vasos comunicantes del pasado, señalando la maldición de la barbarie y abriendo paso al milagro para que despliegue sus alas; al asumir la defensa de lo humano, se convierte en elemento clandestino, subversivo, demente como quien se niega a agachar la cabeza frente a poderes ilegítimos; al rozar la muerte, al mirarla a los ojos, agudiza el filo de la palabra porque todo adquiere color, nitidez, sabor, sustancia.

La cita de Gaitán Durán (p. 34) es implacable porque si el mundo es una palabra, la patria también lo es; entonces pareciera que el poeta está cumpliendo una condena al no poder liberarse de la ciudadanía; es decir, se puede decir que la única patria es el mundo, pero es evidente que no es posible ejercer el arte de la indiferencia frente a las estadísticas trágicas de las guerras colombianas. ¿Se trata de contradicción o desesperanza? En el poeta yace esa oscilación al tiempo que la obra corta y marca su cauce. ¿Más que una función social o una raíz ética erigida como columna vertebral, acaso se trata de una condena? ¿Se puede pensar en esta posibilidad unos minutos? ¿Al elevar la

cabeza para señalar los efectos del poder y sus mecanismos de control, se atreve el arte a decirle algo a los señores que instrumentalizaron a la muerte? ¿Entre quiénes establece puentes el artista, si se supone que ha elegido estar en contravía?

La cuestión es, si la estética es apostar a la herejía, por el contrario, la carga ética permanece incólume; es una piedra frente a la que la estupidez se hace añicos, aunque a la postre, quizás termine desgastando la base sobre la que se ha tallado el arte. ¿Cómo resuelve el poeta la cuestión Ética y Estética? ¿Siempre se combate por lo humano? ¿Hay alguna profundidad más aguda entre el acto de explorar la condición humana y batallar por la misma en el campo de guerra delimitado por el poder? Los interrogantes se agudizan a medida que la lectura avanza paso a paso; sin embargo, es el lector quien debe aventurar una respuesta, después de haberlo arriesgado todo en el intento de pensar-se como creador en un mundo que ha enaltecido infamia e indiferencia.

El lector encuentra a lo largo del libro diferentes elementos de reflexión: el acto creador como tal, sus impulsos, karmas y destinos, y el lugar que ocupan el creador y su obra en un contexto estético, social, histórico, político, etc. Se devela, igualmente, una crítica a los elementos de poder que sirven de trasfondo a todo el engranaje creativo, enfocados en las últimas décadas a frivolar de manera brutal la pulsión estética ligada a lo humano degradado. También el latido de la poesía bordea al texto cediendo a una polifonía depurada rigurosamente. Yourcenar, Zambrano, Borges, Cortázar, Rilke, Ciorán, Pessoa, Baudelaire, Rimbaud, Eco, Derrida, Nietzsche, entre otros, ocupan un espacio fundamental en el escenario como pescadores distantes, como guerreros solitarios ya entrenados en los campos de batalla. Pero, por otro lado, Fajardo medita sobre la lectura y su papel a la hora de intentar comprender el cauce de la cultura que nos arrastra. En este sentido, leer es contemplar, temblar ante la experiencia estética, habitar para des-habitar, encarnar el enigma, disolverse en él mientras el tiempo sucede.

Aspirantes a poetas o a artistas encontrarán reconfortantes varias partes de la bitácora propuesta por el poeta Carlos Fajardo. Aunque hoy en día la posmodernidad y sus vertientes, en apariencia, han frivolarizado el rigor, es claro que es una posición más que sospechosa para banalizar los sentidos de la literatura a la hora de abordar la condición humana. La poesía podría ser lo antiviral mientras el virus de los lugares comunes se esparce esforzándose en refrendar la importancia de la cáscara, del formato, del cliché efímero impuesto desde el marketing. Quizás por esta razón se resalte su relación sim-

biótica y crítica con la memoria (p. 57) hasta el punto en el que la tradición se vuelve eje de lo nuevo, gozne que tiene su centro en el fuego simbólico que sostiene a la obra como latencia pulsional enmarcada en depuración estética.

Al final de la lectura, el balance comienza por comprender que el poeta es poseedor de un método. Ha hecho de la mirada episteme y logos (p. 64), ha hecho de cada elemento del universo materia para recomponer el significado de la finitud, ha elaborado con su espíritu y sus manos “organismos estéticos” (p. 67), echados a andar por el mundo con la semilla de lo nuevo a cuestas, como posibilidad de vencer a la muerte, o como amuleto que acompaña la agonía y brinda serenidad al hacedor, al lector, al habitante de la obra, a la efímera ilusión de eternidad atada al mástil de la palabra que se cierra al final como epifanía en un cuento de hadas.

**VISTA DESDE UNA ACERA
DE FERNANDO MOLANO VARGAS***
BLATT & RÍOS, BUENOS AIRES, 2022, 264 P.

Martín Villagarcía¹

La lectura del libro *Vista desde una acera* de Fernando Molano Vargas es posible gracias al “impulso de archivo” (en términos de Hal Foster) que llevó a su amiga Ana Cox a encontrar el manuscrito entre los documentos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, en Bogotá. Cuenta la leyenda que Molano ganó el Primer Concurso Literario de la Cámara de Comercio de Medellín en 1992 con su novela *Un beso de Dick*, escrita luego de que su pareja muriera de sida y mientras cuidaba a su madre moribunda. Gracias al éxito del libro, en 1995 recibió una beca de creación de Colcultura (actual Ministerio de Cultura de Colombia) para terminar la novela en la que estaba trabajando. Molano era portador de VIH y, en aquel entonces (todavía lejos del cóctail de antirretrovirales que convertiría al virus en una enfermedad crónica y no en una sentencia de muerte) sabía que tenía los días contados. En 1997, poco antes de morir el 10 de abril de 1998 y para cumplir con los requisitos de la beca, entregó un borrador corregido del libro. Esos papeles permanecieron en el Ministerio hasta 2004, cuando fueron enviados a la Biblioteca Luis Ángel Arango, donde Cox encontró el manuscrito y se puso manos a la obra para que la novela fuera dada a conocer. Antes de ver la luz en 2012, el texto de Molano fue corregido y establecido por David Jiménez, su antiguo profesor y amigo.

* **Cómo citar esta reseña:** Villagarcía, M. (2024). Reseña del libro *Vista desde una acera* de Fernando Molano Vargas *Estudios de Literatura Colombiana* 54, pp. 243-246.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354542>

¹  martinvillagarcia@gmail.com
Universidad Nacional de La Plata,
Argentina

Editores: Paula Andrea Marín Colorado,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 07.08.2023
Aprobado: 20.12.2023
Publicado: 31.01.2024

Copyright: ©2024 *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](#)



Si bien fácilmente la publicación de *Vista desde una acera* puede ser valorada por su carácter de hallazgo y completista de la obra de un autor de culto, también sirve para poner en abismo su producción literaria. En su estatus de “borrador”, el proyecto escapa a cualquier ilusión finalista o teleológica y se mantiene como una literatura potencial, un punto de cruce de temporalidades (el tiempo de la escritura, pero también el de su edición o su lectura) e imaginarios (el del propio texto, pero también el de *Un beso de Dick*). En términos del intelectual argentino-brasileño Raúl Antelo, *Vista desde una acera* vendría a ser el futuro del pasado de la obra de Molano, lo que todavía no sucedió y queda, en virtud de un pasado que no cierra, abierto al porvenir. Como afirmó Borges en “Las versiones homéricas”: “no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio”.

Tal como Molano la plantea formalmente, *Vista desde una acera* es una novela que se sostiene sobre dos temporalidades intercaladas y diferenciadas estilísticamente. Por un lado, el relato del pasado, sobre las experiencias de formación del narrador y su pareja, que corren en paralelo hasta unirse cuando se conocen. Por el otro, lo que podría considerarse un tiempo “presente”, el registro en la forma de diario (llamado “escenas para un diario” y dispuesto en cursiva) en el que el narrador da cuenta del derrotero de ambos protagonistas a partir de la hospitalización de uno de ellos y su diagnóstico de VIH positivo. Esta estructura en paralelo se sostiene durante las dos primeras partes del libro, y la tercera y última actúan como punto de convergencia, dando por terminado el relato en el mismo momento en que empieza, como una serpiente que se come la cola.

Vista sobre una acera es una novela sobre la escritura de una novela. El relato abunda en referencias constantes al libro que vendrá (¿el que se está leyendo?). Este efecto cobra fuerza con la historia del texto, su archivación y posterior salida a la luz gracias a un trabajo de exhumación y establecimiento. El porvenir está siempre postergado o puesto en suspenso y solo puede recuperarse con una mirada en retrospectiva. En su propio mito de origen, desarrollado en las páginas de este libro, Molano presenta desde temprano su interés por la literatura y el deseo de ser escritor. Una voluntad que podría ubicarse en referencia a su primera novela, a ese beso de Dick a *Oliver Twist* que precisamente pone en suspenso el desarrollo de una historia que en el libro de Dickens nunca llega. Es la voluntad de recuperar ese tesoro escamoteado por la historia de la literatura la que alimenta su deseo de escribir. En este sentido, se puede pensar también su modo de considerar lo literario, aquello que normalmente (en términos de norma) puede

ingresar a ese orden y lo que no, la historia de amor de Oliver y Dick, pero también su propia historia, la de dos chicos que se enamoran. Esa tensión entre lo que “debe” y lo que “puede” ser una novela se resuelve en la propia temporalidad de la escritura, en los efectos de la llamada posmodernidad en la literatura y sus clásicas sentencias sobre el fin de los grandes relatos y la valorización de lo menor.

Vista desde una acera se presta a ser leída en clave de novela de formación o aprendizaje. Las historias de Fernando y Adrián se nos cuentan desde su temprana infancia, llena de todo tipo de obstáculos que deben sortear a fin de finalmente encontrarse y, en esa misma reunión, abrazar lo que parece ser su destino. En ambos casos el ingreso a la sexualidad marca (más temprano que tarde y en contra de su propia voluntad) un momento de transición fundamental, que tiene que ver con la propia identidad y el sentido de la vergüenza. Tal como afirma Foucault en su *Historia de la sexualidad*, contrario a la hipótesis represiva que silenciaría cualquier discusión sobre el sexo, su discurso prolifera y se instituye desde los dispositivos de poder, como es la escuela. Allí la lección que se imparte es la heterosexualidad obligatoria y el placer como algo vergonzoso, algo que choca no solo con el sentido de sí del narrador, sino también con su propia idea de novela y lo que puede ingresar al orden literario. Allí radica la subversión de Molano. Por un lado, al imaginar y escribir un libro que invierta esos valores. Por el otro, al minar el modelo tradicional de *bildungsroman*, en tanto el desarrollo de los dos personajes queda truncado por el sida.

La atención puesta por los estados modernos sobre la vida de sus ciudadanos marcó lo que Foucault llamó el nacimiento de la biopolítica, siendo el control de la sexualidad uno de sus ejemplos más claros. El concepto fue luego desarrollado por otros filósofos, entre los que se cuenta el italiano Giorgio Agamben. En su caso, la biopolítica es la que determina qué vidas merecen ser vividas, tal como ocurrió durante el Holocausto. La crisis del sida, que cobró fuerza a partir del rápido desarrollo de la globalización durante las dos últimas décadas del siglo xx, puso a los gobiernos y a la sociedad en una instancia de biopoder, tal como puede leerse en *Vista desde una acera*. En su novela Molano da cuenta de cómo la vida de Adrián, una vez que es hospitalizado, se convierte en lo que Agamben llama “nuda vida”, una vida desprovista de toda cualificación y humanidad, para la cual ya no vale la pena hacer nada.

Ser portador de VIH en *Vista desde una acera* se convierte en un problema ontológico en tanto otorga un sentido de la identidad a sus protagonistas que va de la mano con su

homosexualidad. Al respecto el libro incluye profusas reflexiones, en tanto la búsqueda de la propia identidad es una pieza esencial de toda novela de aprendizaje. Dejando de lado la experiencia de Adrián, a la hora de pensarse a sí mismo, el narrador tensiona su personalidad a partir del triángulo que forman su sexualidad, su consciencia de clase y su voluntad de ser escritor. Con respecto al sexo, es interesante pensar la figura de Molano como un enlace generacional entre las concepciones más clásicas (y locales) de homosexualidad, que pueden ser pensadas a partir del término “marica”, y el concepto más moderno, extranjero y globalizado de “gay”. Signo de este cambio de paradigma puede ser la propia forma en que el narrador plantea la diferencia entre ser homosexual y tener relaciones homosexuales.

En relación directa con la sexualidad y el deseo de ser escritor, aparece en el discurso del narrador su conciencia de clase. La humildad y los bajos recursos sientan al mismo tiempo un precedente y un obstáculo (en los términos en que los plantea toda novela de formación) para el desarrollo de los dos protagonistas de *Vista desde una acera*. Para el narrador la cruda e injusta realidad no plantea otra alternativa más que la de huir por la izquierda. Sin embargo, como tantos otros homosexuales seducidos por la Revolución cubana, allí se encuentra con los mismos prejuicios conservadores de los que venía escapando.

Vista desde una acera presenta un testimonio importante sobre la experiencia del sida en América Latina. Escrita entre los años 1995 y 1997, enlazando en el tiempo la muerte de su pareja en 1987 y la suya propia, la novela de Molano da cuenta de lo poco que cambió la situación para las personas seropositivas durante más de una década. Sus protagonistas se vuelven estandartes de la enorme generación perdida en manos del sida y de la negligencia de los estados para hacer frente a la pandemia.

ESTE AIRE IMPURO: CUENTOS DE MIGUEL FALQUEZ-CERTAIN*

ABISINIA EDITORIAL, BUENOS AIRES, 2023,
146 P.

Kevin Sedeño-Guillén¹

* **Cómo citar esta reseña:** Sedeño-Guillén K. (2024). Reseña del libro *Este aire impuro* de Miguel Falquez-Certain. *Estudios de Literatura Colombiana* 54, pp. 247-250. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.353565>

 ksedenog@unicartagena.edu.co
Universidad de Cartagena, Colombia

Este aire impuro (2023) es el segundo libro de cuentos del escritor colombo-americano Miguel Falquez-Certain (Barranquilla, Colombia, 1948), que reside en Nueva York desde mediados de los años 70. Falquez-Certain es un escritor de larga trayectoria, la cual incluye la reciente publicación de la novela *La fugacidad del instante* (Bogotá: Editorial Escarabajo, 2020) y *Triacas: narrativa breve* (New York: Book Press, 2010), así como 10 libros de poesía y varias obras de teatro, entre otros escritos. Este libro, cuidadosamente editado por Abisinia, editorial independiente argentino-colombiana, presenta una colección de nueve cuentos de Falquez-Certain, ilustrados con dibujos al carboncillo de Joaquín Méndez Gaztambide que representan desnudos de hombres jóvenes.

El primer cuento del libro, “Los reyes del jaja jala”, se narra desde la perspectiva de un joven homosexual que se identifica como estudiante de segundo año de la Facultad de Medicina de la Universidad de Cartagena. Constituye un relato visual sobre el deseo, que transcurre significativamente en mayo de 1968 y presenta escenas de rumba, drogas y violencia, ambientadas en la vida urbana y nocturna de Barranquilla: desde un encuentro con Gabriel García

Editores: Paula Andrea Marín Colorado,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 09.05.2023
Aprobado: 20.12.2023
Publicado: 31.01.2024

Copyright: ©2024 *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/)



Márquez en el café del Hotel Alhambra, hasta un concierto de Richie Ray y Bobby Cruz en la caseta del Jardín Águila.

Sigue el cuento “¿Y cómo es parada, Padre Infante?”, una historia sobre el acoso escolar sufrido por un adolescente en un colegio jesuita para varones en Barranquilla, en un ambiente de reacción al triunfo de la Revolución cubana. Al reencontrarse en una situación comprometedoramente con su antiguo profesor jesuita en una sala de cine oscura, el ahora joven reflexiona cáusticamente sobre su pasado y encuentra un camino de liberación, a la vez que el protagonista de *Los 400 golpes* (1959), de François Truffaut, que se proyecta en la pantalla.

“Pan y circo” es un cuento en que el niño Carlitos se enfrenta al carácter efímero y violento del amor, a los celos y al abandono, en el álgido contexto de violencia política marcado por el golpe de Estado del general Gustavo Rojas Pinilla contra el presidente conservador Laureano Gómez en junio de 1953. Enmarcado en la misma etapa vital de tránsito entre la infancia y la adolescencia, el cuento “Cuando sientas el llamado” presenta propiamente al personaje Carlos Alberto Rivadeneira, especie de *alter ego* del autor que reaparece en casi toda su narrativa. En el cuento, el cálido ambiente familiar del protagonista se confronta con su propio descubrimiento del cuerpo sexuado, la emigración de su hermano mayor a los Estados Unidos y la transformación modernizadora en Colombia, metaforizada por medio de la acrofobia del padre.

De igual modo, “Vedados de ilusiones” es también un relato del acoso sufrido por Carlos Alberto debido a sus rasgos distintivos de personalidad. Cómo los dos anteriores, este cuento representa la infancia privilegiada del personaje, en la casa familiar de los Rivadeneira ubicada en el exclusivo barrio barranquillero de El Prado, aunque aborda la querida figura del padre y su biografía empresarial de manera más enfática y nostálgica que en aquellos.

Por su parte, “El volar no sólo es para los pájaros” es el primer cuento del libro acerca de la etapa adulta en la saga de Rivadeneira y quizás el único que no narra directamente los conflictos individuales y sociales que tienen que ver con la homosexualidad masculina en América Latina. Sin embargo, se acerca a la figura de una madre dominante y a las dinámicas de una vida familiar centrada en las relaciones con la empleada doméstica, marcadas por lo que Falquez-Certain denota como “la distancia insalvable de clase y raza” (p. 76). La narrativa se articula en torno al deseo

icariano del vuelo como metáfora de abandono del hogar y del proyecto de Carlos Alberto de emigrar a Nueva York para realizar su vocación literaria.

Los conflictos de las relaciones de pareja entre hombres gay, la homofobia junto a los crímenes de odio en el Caribe colombiano, la aparición en los años 70 de la actual cultura gay y el discurso de los derechos de los homosexuales son los ejes temáticos de “Confusas alarmas”. El cuento establece un giro entre la narración de problemáticas individuales y familiares, característica de los textos anteriores incluidos en el libro, y un ámbito plenamente social que se corresponde con el clásico momento vital conocido como “salida del closet”. Los dos últimos cuentos del libro profundizan esta nueva orientación pública del hombre gay, que se expresa simultáneamente en la necesidad de una emigración en la búsqueda de una garantía para el ejercicio de los derechos sexuales.

En “La espina aguda del deseo” se narran escenas de emigración gay en España, experiencias de prostitución masculina y un acto de violación sexual, sometiendo a Carlos Alberto Rivadeneira a los límites entre el placer y el dolor. Este cuento transcurre a mediados de la década de los 70, constituyendo el límite superior del tiempo de la narración en el libro, periodo que inicia a principios de la década de los 50. “No es de mayo este aire impuro” cierra y da título a la vez a este libro, a partir de una cita del libro de poesía *Las cenizas de Gramsci* (1957), de Pier Paolo Pasolini. El cuento narra la vida de un emigrante gay en Nueva York en un periodo cronológico que va aproximadamente entre noviembre de 1967 y abril de 1970. Es importante precisar esta temporalidad porque ubica a Carlos Alberto Rivadeneira como testigo de primera mano de acontecimientos cruciales de los años 60, como lo son las revueltas de Stonewall y el recrudecimiento de la guerra de Estados Unidos en Vietnam.

Este aire impuro (2023) puede ser leído como el diario de infancia de un niño que se siente atraído hacia personas de su mismo sexo, en un ambiente represivo contextualizado en la Barranquilla de los 50. A la vez, aporta el testimonio del adulto abiertamente gay que este niño devendrá a principios de los años 70, como alguien consciente de los derechos de los hombres gay. El libro pudiera describirse a grandes rasgos como un conjunto de textos inscritos en una narrativa del yo, que aborda el descubrimiento de la identidad sexual de un niño/joven/hombre gay, en medio de la discriminación característica de las sociedades heteropatriarcales latinoamericanas de la segunda mitad del siglo xx. Los cuentos crean una atmósfera narrativa contenida que, por lo general,

evita las representaciones sexuales explícitas e insiste sistemáticamente en los nexos y la historia familiar del protagonista.

De manera consecuente, apelo en esta reseña al emprendimiento de lecturas críticas que se propongan la incorporación de la obra de Miguel Falquez-Certain en las discusiones sobre la literatura colombiana y colombo-americana de los siglos xx y xxi. En un primer círculo, esta necesidad apunta al análisis del desarrollo de una literatura regional en el Caribe colombiano, que ya se evidencia por medio de su publicación en la antología *Veinticinco cuentos barranquilleros* (2000), editada por el escritor e investigador Ramón Illán Bacca a principios de este siglo. En otro nivel, corresponde explorar una zona todavía marginal como lo es el estudio de la producción literaria y cultural de los colombianos en los Estados Unidos. Aunque Eduardo Márceles Daconte apuntaba tempranamente a este objetivo en su recopilación *Narradores colombianos en USA* (1993), la visibilización de la presencia colombiana en el campo de los *Latino/Latina studies* o *Latinx* es mayormente una tarea por hacer.

La última dimensión que propongo tiene que ver con la necesidad de estudiar la obra de Falquez-Certain como parte de la literatura homoerótica masculina en lengua española. Este propósito aflora en su inclusión en la ya mencionada antología *Bésame mucho: New Gay Latino Fiction* (1999), de Jaime Manrique y Jesse Doris, que conjuga las variables de homoerotismo y migración. Tampoco escapa el autor a la atención de Daniel Balderston en su estudio “Baladas de la loca alegría: literatura *queer* en Colombia” (2008). Probablemente sea en esta dimensión homoerótica en la que la literatura de Miguel Falquez-Certain continúe convocando de forma más sistemática y productiva a los nuevos lectores y nuevos aires críticos pendientes aún de respirar.

ÍNDICE DE AUTORES

Alarcón-Tobón, Santiago: candidato a Ph. D. en Modern Languages, Society and Culture en la Università Ca' Foscari, Italia. Profesor asistente del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati. Además es miembro de LASA.

Contacto: santiago.alarcontsalarcont@unive.it

Bernal Lozada, Andrea: estudiante del doctorado en Español, Literatura y Cultura de la Arizona State University. Posee una maestría en Ciencias Ambientales de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente, imparte clases de español en la Arizona State University, centrando su enseñanza en cursos de baja división.

Contacto: aberna18@asu.edu

Carvajal-Córdoba, Edwin: Doctor en Teoría de la Literatura y el Arte y Literatura Comparada de la Universidad de Granada, España. En actualidad es profesor titular de la Universidad de Antioquia, investigador Asociado de Minciencias (2022), e integrante del grupo de investigación Estudios Literarios —GEL—, clasificado como A1 por Minciencias en 2022.

Contacto: edwin.carvajal@udea.edu.co

Guzmán Méndez, Diana Paola: Doctora en Literatura Artículo derivado del proyecto de investigación Digitization and Analysis of Cultural Transfers in Colombian Literary Magazines (1892–1950), desarrollado en el marco del convenio Universidad de Antioquia-DFG (2019). Inscrito en el Sistema Universitario de Investigación, Universidad de Antioquia y al grupo Colombia: tradiciones de la palabra.

Contacto: paola.guzman@udea.edu.co

Hernández, Consuelo: galardonada con la Beca Nacional de Humanidades, se dedica a la creatividad en poesía, enseñanza, crítica literaria y estudios culturales. Su poesía y conferencias académicas sobre Octavio Paz y César Vallejo están registradas en la Biblioteca del Congreso. Autora de nueve libros, incluyendo una obra fundamental sobre Álvaro Mutis, obtuvo Honores del Departamento de Español y Portugués en NYU. Su colección Polifonía sobre rieleos ganó el Premio de Poesía Antonio Machado en 2011, así como el Premio James Street. Su último libro es *Mi reino sin orillas* (2016). En American University, ha creado cursos innovadores sobre escritura creativa, estudios culturales de América Central y Afro-Latinoamérica.

Contacto: chdez@american.edu

Molina Morales, Guillermo: Doctor en Teoría de la Literatura por la Universidad de Zaragoza y docente en el Instituto Caro y Cuervo (Colombia). Miembro del proyecto de investigación “Poesía en movimiento. Fase 4” del Grupo de investigación “Literatura” del Instituto Caro y Cuervo.

Contacto: guillermo.molina.morales198@gmail.com

Pineda Cupa, Héctor Luis: Magíster en Historia. Línea de investigación en Literatura colonial. Docente de cátedra Programa de ELE en Departamento de Lenguas. Facultad de Comunicación y Lenguaje, Universidad Pontificia Bolivariana.

Contacto: pineda.h@javeriana.edu.co

Pineda, Mijer: Poeta y ensayista. Profesor catedrático, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Profesor de Ciencias Sociales, Colegio QUEBEC, Duitama.

Contacto: martinvillagarcia@gmail.com

Robledo, Ángela Inés: Licenciada en Letras de la Universidad del Valle y Ph. D. en Español de la Universidad de Massachusetts, Amherst. Profesora de la Universidad Nacional de Colombia. Es coautora del estudio introductorio y la edición crítica de *La araucana de Alonso de Ercilla, de Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*; de *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana y de Literatura y diferencia. Autoras colombianas del siglo XX*; editora y transcritora de *Jerónima Nava y Saavedra (1669-1727): Autobiografía de una monja venerable*. En 2022 publicó *El manuscrito de la Madre Castillo y los conspiradores*.

Contacto: airobledop@unal.edu.co

Sepúlveda, Gleiber: Magíster en Literatura. Miembro de Estudios regionales de Literatura y Cultura en la Universidad Tecnológica de Pereira. Es docente catedrático de Literatura y Lengua Castellana de la Universidad Tecnológica de Pereira. Escribió un capítulo para el libro *Marginalia IV Conjeturas sobre Literatura colombiana* (2022), y otro para *Estudios, escritores y literaturas regionales desde el Eje Cafetero* (2022). Es autor de la novela *Calle luna, calle sol* (2021).
Contacto: morrison30@utp.edu.co

Sedeño-Guillén, Kevin: Ph.D. en Estudios Hispánicos de la University of Kentucky. Profesor Auxiliar, Programa de Lingüística y Literatura, Universidad de Cartagena. Áreas de investigación en Circulación de manuscritos, cultura impresa, crítica ilustrada y prensa periódica en las Américas -Siglos XVIII-XIX, Estudios coloniales latinoamericanos y caribeños. Editor asociado en Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica.
Contacto: ksedenog@unicartagena.edu.co

Valencia, Margarita: Editora, traductora y crítica literaria, además de docente e investigadora. Licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad de los Andes, cuenta con una maestría en Estudios Políticos de la Universidad Javeriana. Realizó estudios de doctorado en el Departamento de Filología Clásica e Indoeuropea de la Universidad de Salamanca, España. Ha desempeñado roles como gerente y editora en Carlos Valencia Editores, directora de la editorial de la Universidad Nacional de Colombia y directora editorial de la División de Literatura y Ensayo del Grupo Norma. Coautora del libro *Ellas editan* (Ariel-Planeta, 2019). En 2006 fue designada directora de la Biblioteca Nacional de Colombia. Valencia es la creadora de la maestría en Estudios Editoriales del Instituto Caro y Cuervo.
Contacto: margarita.valencia@caroycuervo.gov.co

Valderrama Rentería, Carlos Alberto: PhD. en Sociología y profesor en la Universidad del Pacífico. Es miembro del Grupo de investigación: *Diaspora, Diversidad y Territorio*. Se especializa en temas relacionados con movimientos sociales y pensamiento crítico afrocolombianos.
Contacto: pibeson@gmail.com

Villagarcía, Martín: Licenciado y profesor de Enseñanza Media y Superior en Letras por la UBA. Actualmente cursa el doctorado en Letras en la Universidad Nacional de La Plata, con una beca de la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación.
Contacto: martinvillagarcia@gmail.com

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://aprendeenlinea.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	11
ARTÍCULOS ARBITRADOS / REFEREED ARTICLES		
"La mas dolorida i avergonzada de todas las mugeres": los Ofrecimientos para el Santo Rosario de sor Juana Inés de la Cruz en el devocionario de sor Josefa de Castillo (1671-1742)		19
Héctor Luis Pineda Cupa, Washington University in St. Louis, United States		
Poetizar y narrar la otra nación. La política intelectual de Helcias Martán Góngora		39
Carlos Alberto Valderrama Rentería, Universidad del Pacífico, Colombia		
La poesía de viajes en Colombia: García Aguilar, Cobo Borda y Luque Muñoz		59
Guillermo Molina Morales, Instituto Caro y Cuervo, Colombia		
Zooliteratura: acercamientos teóricos y críticos		77
Gleiber Sepulveda, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia		
La Buena Lectura y la razón pública: leer sin pathos		97
Diana Paola Guzmán Méndez, Universidad de Antioquia, Colombia		
El destino epistolar de García Márquez		115
Augusto Wong Campos, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú		
Cine en Bogotá: Estrenos de la semana (1954-1955):		133
Crítica cinematográfica y cinefilia en Gabriel García Márquez		
Santiago Alarcón-Tobón, Università Ca' Foscari Venezia, Italia		
Pedro Gómez Valderrama en sus cien años de natalicio.		151
Notas de la edición crítica de su narrativa completa en la Colección Archivos		
Edwin A. Carvajal-Córdoba, Universidad de Antioquia, Colombia		
CONFERENCIA / LECTURE		
Otra vez el tiempo te ha traído, Recordando a Álvaro Mutis en el centenario de su natalicio		173
Consuelo Hernández, American University, United States		
ENTREVISTA / INTERVIEW		
¿Ustedes sabían que Albalú era escritora?		189
Margarita Valencia, Instituto Caro y Cuervo, Colombia		
Jorge Franco Ramos: "sigo llevando a Medellín en mi literatura"		203
Andrés Vergara-Aguirre, Universidad de Antioquia, Colombia		
RESEÑAS / REVIEWS		
La perra de Pilar Quintana		207
Random House Mondadori, Bogotá, 2019, 112 p. Andrea Bernal Lozada, Arizona State University, United States		
Del agua al desierto de Azriel Bibliowicz		211
Tusquets, Bogotá, 2022, 354 p. Simón Henao, IdIHCS-CONICET-UNLP, Argentina		
Biblioteca de autoras colombianas de Pilar Quintana (Coord.)		207
Ministerio de Cultura, Bogotá, 2022, 18 vol. Ángela Inés Robledo, Universidad Nacional de Colombia, Colombia		
La sal en la taza de café. Notas sobre creación y escritura de Carlos Fajardo		211
Sílabas Editores, Medellín, 2022, 77 p. Miyer Pineda, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia		
Vista desde una acera de Fernando Molano Vargas		207
Blatt & Ríos, Buenos Aires, 2022, 264 p. Martín Villagarcía, Universidad Nacional de La Plata, Argentina		
Este aire impuro: cuentos de Miguel Falquez-Certain		211
Abisinia Editorial, Buenos Aires, 2023, 146 p. Kevin Sedeño-Guillén, Universidad de Cartagena, Colombia		