

PANIDA

LEON DE GREIFF
DIRECTOR

TOMAS CARRASQUILLA

Rubén DARÍO

Numero 1

Serie 1

PANIDA

EN EL CAFE

"PANIDA"

REVISTA QUINCENAL DE LITERATURA Y ARTE

REDACCION:

- Libardo Parra
- Ricardo Rendon
- J. Restrepo Olarte
- Eduardo Vasquez
- Jorge Vill

PANIDA

NUMERO 1

SUMARIO:

- José Enrique Rodó, En el álbum de un poeta.—M. Carré, Una Historia.—C. R. Pino, Elogia Génier, Na Nair.—Maonel ado Granada, por Rinsidol.—ole Francé, Cuento de Ha—Leo Legris, La boada de Buitos Canticos.—Peter Alte rg, De diez y siete a treinta ernando Villalba, Pan-Cebur e Amocete, De Libro Juan Manuel de Padilla, Conedo, Morla B

Estudios de Literatura COLOMBIANA

EDITORIAL | ARTÍCULOS ARBITRADOS | CONFERENCIAS | ENTREVISTAS | RESEÑAS

REVISTA
ENERO
JUNIO
2025
ISSN 0123-4412

56

UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA
Facultad de Comunicaciones y Filología



Panida
Luisa Santa
Collage digital, 2024

Estudios de
Literatura
 COLOMBIANA

REVISTA
 ENERO JUNIO **56**
 2 0 2 5 ISSN 0123-4412



**UNIVERSIDAD
 DE ANTIOQUIA**

Facultad de Comunicaciones y Filología

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

EDITORA
Vanessa Zuleta Quintero
Universidad de Antioquia, Colombia
vanessa.zuletaq@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.dallemand@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
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.poeppel@sprachlit.uni-regensburg.de

Ph. D. Luis Fernando Restrepo
University of Arkansas, EE.UU.
lrestre@uark.edu

Ph. D. Fabio Rodríguez Amaya
Università degli Studi di Bergamo, Italia
amaya@unibg.it

Dr. Adolfo Yáñez Leal
University of Otago, Nueva Zelanda
adolfo.yanez@otago.ac.nz

COMITÉ CIENTÍFICO
Dr. Augusto Escobar Mesa
Université de Montréal, Canadá
aescobar1974@yahoo.es

Ph. D. Óscar R. López
Saint Louis University, EE.UU.
arieslop@yahoo.com

Dr. Ernesto Mächler Tobar
Université de Picardie Jules Verne, Francia
ernesto.machler@u-picardie.fr

Ph. D. Leira Manso
Binghamton University, EE.UU.
manso_l@sunybroome.edu

Dra. Juana Martínez Gómez
Universidad Complutense de Madrid,
España
juanamar@filol.ucm.es

Ph. D. Francisco A. Ortega
Universidad Nacional de Colombia,
Colombia
faortegat@unal.edu.co

Mg. Consuelo Posada Giraldo
Universidad de Antioquia, Colombia
consueloposadag@gmail.com

Ph. D. Flor María Rodríguez-Arenas
Colorado State University - Pueblo, EE.UU.
fmra15@gmail.com

Dr. Jorge Mojarro Romero
Instituto Cervantes, Tailandia
jorge.mojarro@cervantes.es

EQUIPO TÉCNICO | CORRECCIÓN DE ESTILO
Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

AUXILIAR EDITORIAL
Isabella Ospino Cadavid

PRACTICANTE
Alejandra Echavarría Zuluaga

TRADUCCIÓN NORMAS PARA AUTORES
Andrés Arango
Vinícius Dos Santos

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
Luisa Santa
luisasanta@gmail.com

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

PERIODICIDAD
Semestral

CARÁTULA
Panida
Luisa Santa
Collage digital, 2024

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
20 x 28 cm. Digital

Categoría A1 en Publindex
Publicada desde 1997
DOI: 10.17533/udea.elc

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 2025

PARES EVALUADORES 2024



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.

DR. ADOLFO CHAPARRO AMAYA
Universidad del Rosario

DRA. ADRIANA VILLEGAS BOTERO
Universidad de Manizales

DRA. ALBA CLEMENCIA ARDILA JARAMILLO
Universidad Eafit

DRA. ALEJANDRA MARÍN PINEDA
Universidad de Illinois

DRA. ALEJANDRA RENGIFO MUÑOZ
Central Michigan University

DRA. ALEXANDRA SAAVEDRA GALINDO
Universidad Complutense de Madrid

PH. D. ALEXANDER STEFFANELL
Lee University

PH. D. ÁLVARO ANTONIO BERNAL
University of Pittsburgh at Johnstown

DR. ÁLVARO SANTANA ACUÑA
Whitman College

PH. D. AMILKAR CABALLERO DE LA HOZ
Universidad del Atlántico

DRA. ANA ELISA RIBEIRO
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

DRA. ANA MARÍA AGUDELO OCHOA
Universidad de Antioquia

MG. ANDREA MARÍA NUMPAQUE ACOSTA
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

DRA. ANDREA NICOLE GAYET
Universidad de Buenos Aires

DRA. ÁNGELA GONZÁLEZ ECHEVERRY
Gulf University for Science & Technology

DRA. BEATRIZ FERRÚS ANTÓN
Universitat Autònoma de Barcelona

MG. CAMILA GÓMEZ ZULETA
Universidad de los Andes

MG. CAMILA PALACIOS AMÉZQUITA
Universidad Nacional de Colombia

MG. CAMILO HERRERA RODRÍGUEZ
Universidad de San Buenaventura

DR. CARLOS RAMÍREZ VUELVA
Universidad de Colima

MG. DANIEL ALEJANDRO CARDONA
Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín

MG. DANIEL ZAPATA GORDILLO
Western University

DR. DENILSON LIMA SANTOS
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

MG. DIANA CAROLINA TORO HENAO
Universidad de los Andes

DRA. DIANA PAOLA GUZMÁN MÉNDEZ
Universidad de Antioquia

PH. D. DIEGO FABIÁN ARÉVALO VIVEROS
Universidad de California

DR. DIEGO LEANDRO GARZÓN
Universidad de Antioquia

DR. EDILSON SILVA LIÉVANO
Universidad Pedagógica Nacional

PH. D. ELIANA MARÍA URREGO ARANGO
Universidad Pontificia Bolivariana

DRA. ERIKA ZULAY MORENO BUENO
Universidad Autónoma de Bucaramanga

DRA. ESNEDY AIDÉ ZULUAGA HERNÁNDEZ
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

DRA. FRANCY LILIANA MORENO
Pontificia Universidad Javeriana

DR. GABRIEL RUDAS BURGOS
Pontificia Universidad Javeriana

DRA. GEMMA LLUCH
Universidad de Valencia

DRA. GLORIA SMITH AVENDAÑO DE BARÓN
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

DR. GUILLERMO MOLINA MORALES
Universidad Complutense de Madrid

MG. HERNANDO ESCOBAR VERA
Instituto Caro y Cuervo

DR. HUGO HERNÁN RAMÍREZ
Universidad de los Andes

DR. IOANNIS ANTUZ RAMOS
American University in Dubai

PH. D. JAIME ANDRÉS ORREGO HOYOS
Saint Anselm College

PH. D. JORGELINA CORBATA WING
Wayne State University

DR. JUAN CARLOS ORREGO
Universidad de Antioquia

DR. JUAN CARLOS RODRÍGUEZ ARGÁEZ
Universidad de los Andes

DR. JUAN ESTEBAN VILLEGAS RESTREPO
Universidad Pontificia Bolivariana

DR. JUAN SEBASTIÁN BALLÉN
Universidad Santo Tomás

DRA. JULIANA VASCO ACOSTA
Universidad Nacional de Colombia

DR. JULIO ALBERTO BEJARANO
Instituto Caro y Cuervo

DRA. KENYA BELLO
Universidad Autónoma de México

DR. LEONARDO MONROY ZULUAGA
Universidad del Tolima

DR. LEOPOLDO BERNUCCI
Universidad de California-Davis

DRA. LILIA SOLÓRZANO ESQUEDA
Universidad de Guanajuato

DRA. LUZ MARINA RIVAS ARRIETA
Instituto Caro y Cuervo

MG. MARAVILLAS MORENO AMOR
Universidad de Murcia

DRA. MARIA CECÍLIA GUIRADO
Universidade Estadual de Londrina

DR. MARCO RAMÍREZ ROJAS
Lehman College

DRA. MALOLA ROMERO CARBONELL
Universidad de Murcia

DRA. MÓNICA MARÍA DEL VALLE
Universidad de la Salle

DRA. MÓNICA MARTÍN ÁLVAREZ
Universidad Alfonso X El Sabio

DR. MICHAEL PALENCIA-ROTH
University of Illinois

DR. MIGUEL BARRETO HENRIQUES
Pontificia Universidad Javeriana

MG. MILDRED DEL CARMEN NÁJERA NÁJERA
Universidad de Las Américas, Ecuador

DRA. MILDRED LESMES GUERRERO
Université de Caen, Normandie

DRA. MYRIAM JIMÉNEZ QUENGUAN
Universidad Santo Tomás

DR. NÉSTOR GUSTAVO CARO GUEVARA
Universidad de los Andes

DRA. NOHORA VIVIANA CARDONA
Case Western Reserve University

DRA. NYLZA OFFIR GARCÍA VERA
Universidad Pedagógica Nacional

DRA. ORFA KELITA VANEGAS
Universidad del Tolima

MG. PAOLA ANDREA FONNEGRA OSORIO
Tecnológico de Antioquia

DR. POL POPOVIC KARIC
Tecnológico de Monterrey

PH. D. RODOLFO GUZMÁN
Earlham College

DRA. ROSA MARÍA BURROLA ENCINAS
Universidad de Sonora

DR. SEBASTIÁN PINEDA BUITRAGO
Universidad Iberoamericana Puebla

DR. SELNICH VIVAS HURTADO
Universidad de Antioquia

DR. SIMÓN HENAO
Universidad Nacional de La Plata

DRA. VANESSA NIÑO DE VILLEROS
Universidad de Cartagena

DR. WILSON ARTURO OROZCO JIMÉNEZ
Universidad de Antioquia

PH. D. YUDIS CONTRERAS MARTÍNEZ
Universidad de Cartagena

Presentación

Estudios de Literatura Colombiana es una publicación científica arbitrada —indexada en SCOPUS, ubicada en el cuartil Q1 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.

EDITORIAL 56 7

ARTÍCULOS ARBITRADOS
REFEREED ARTICLES 11

**Contextos de producción,
alianzas intergeneracionales
y legitimación desde el
universalismo rodoniano 12**

Production, Edition and Publication
Contexts of *Panida*: Intergenerational
Alliances and Legitimization from
Rodó's Universalism
José Pablo Tobón Miranda
Universidad Nacional Autónoma
de México, México

**Los premios literarios en
Colombia: una periodización
para el siglo xx 35**

The Literary Prizes in Colombia:
A Periodization for the Twentieth
Century
Juan David Murillo Sandoval
Instituto Caro y Cuervo, Colombia

**Donde se descomponen las
colas de los burros (2008):
una apuesta de Carolina Vivas
y del grupo Umbral Teatro
por la reivindicación
de la memoria 61**

Donde se descomponen las colas
de los burros [Where Donkeys' Tails
Decompose] (2008): Carolina Vivas
and Umbral Teatro Group's
Commitment to Memory Vindication
María Isabel Reverón Peña
Universidad Pedagógica y Tecnológica
de Colombia, Colombia
Mario Antonio Parra Pérez
Universidad Pedagógica y Tecnológica
de Colombia, Colombia

**Las huellas literarias e históricas
de Wiwa y Orika, buscando
otras perspectivas 82**

The Literary and Historical Traces
of Wiwa and Orika, Seeking Other
Perspectives
Sara Candela Montoya
Universidad de Perpiñán, Francia

**“Policarpa” de María Ospina
Pizano: instrumentalización
de los cuerpos en
el capitalismo 103**

Policarpa by María Ospina Pizano:
Instrumentalization of Bodies
in Capitalism
Richard Leonardo-Loayza
Universidad Peruana de Ciencias
Aplicadas, Perú

**En busca del espacio perdido:
Análisis visual de *El día de la
mudanza* de Pedro Badrán 125**

In Search of Lost Space: Visual Analysis
on *El día de la mudanza* by Pedro Badrán
Sneider Saavedra Rey
Universidad Pedagógica Nacional y
Universidad de San Buenaventura,
sede Bogotá, Colombia
Liliana Saavedra Rey
Universidad Pedagógica Nacional, Colombia

**Análisis de la integración
de los cuatro cuentos base
de la novela *El día señalado*
de Manuel Mejía Vallejo 146**

Integration Analysis of the Four
Foundational Stories of the Novel
El Día Señalado [The appointed day]
by Manuel Mejía Vallejo
Karen Jaramillo Parra
Universidad de Antioquia, Colombia
Víctor Julián Vallejo Zapata
Universidad de Antioquia, Colombia
Diana María Barrios González
Universidad de Antioquia, Colombia

**Civilización y educación
de las mujeres neogranadinas
en *Una holandesa en América*
(1888) de Soledad Acosta
de Samper 170**

Civilization and Education of Neo-
Granadian Women in *Una Holandesa en
América* [A Dutchwoman in America]
(1888) by Soledad Acosta de Samper
Juan Esteban Ibarra Atehortúa
Universidad de Antioquia, Colombia

CONFERENCIA
CONFERENCE 191

**Palabras para
Sergio Ramírez 192**

Words for Sergio Ramírez
Pablo Montoya
Universidad de Antioquia, Colombia

ENTREVISTAS
INTERVIEWS 196

***Milagros de la vida:*
Entrevista a Triunfo
Arciniegas 197**

Life's Miracles: Interview with
Triunfo Arciniegas
Margarita Valencia
Instituto Caro y Cuervo, Colombia

RESEÑAS
REVIEWS 217

***Nada detenía nuestra danza*
de Selnich Vivas Hurtado 218**

Sílabas Editores, Medellín, 2023, 345 p.
Jaime Andrés Álvarez Cifuentes
Universidad de Antioquia, Colombia

***Peroratas de Fernando
Vallejo 222***

Buenos Aires, Alfaguara, 2013, 320 p.
Wilson Andrés Cano Gallego
Universidad de Antioquia, Colombia

***Las impertinencias de Fernando
Vallejo: políticas y estéticas del
humor, la ironía y la controversia*
editado por Camilo
del Valle Lattanzio 226**

Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2024,
172 p.
Valeria Castillo Castillo
Universidad Nacional de Colombia

***El mundo al revés de
Camila Ramos 230***

Mr. Momo, España, 2024, 24 p.
Giselle Ruiz
Bishop's University, Québec, Canadá

Editorial 56

¿Qué debe publicar una revista académica indexada de estudios de las literaturas colombianas? ¿Cómo distinguir un buen ejercicio de crítica literaria de un resultado de investigación en estudios literarios? Esas son algunas de las preguntas que nos hacemos cada semestre, en cada convocatoria, en cada comité editorial, antes de enviar los artículos seleccionados a evaluación por pares. Procuramos presentar en cada número resultados de investigaciones sobre las literaturas colombianas, que permitan avanzar en el conocimiento y reconocimiento de nuestras tradiciones literarias; las evaluaciones de nuestros pares académicos son fundamentales para el logro de este objetivo. De nuevo, enviamos nuestro más sincero agradecimiento al trabajo de todas ellas y ellos.

En este primer número del año, publicamos ocho artículos en la sección arbitrada que nos muestran diferentes perspectivas en la investigación en estudios literarios: desde la investigación sobre revistas y sobre premios literarios, cuyo énfasis está en las formas de legitimación del valor literario, pasando luego a la investigación teatral —campo muy poco explorado en nuestro medio, tan concentrado en la narrativa y en la poesía—, la manera en la que se conjugan el texto y la puesta en escena; pasando también por la investigación acerca de los pretextos que están en el origen de una obra literaria y llegando después a investigaciones sobre obras literarias específicas (novelas y cuentos), desde la más reciente hasta la más clásica tradición literaria colombiana. Dos de estas investigaciones centran su atención en el trabajo editorial, ya sea del autor, como lo veremos en el caso del artículo sobre la obra de Manuel Mejía Vallejo, o como representación del oficio editorial, como en el caso del artículo sobre el cuento “Policarpa”.

En el primer artículo, José Pablo Tobón nos ofrece un valioso estudio de una de las revistas culturales más importantes de nuestra tradición literaria: *Panida* (de la que Luisa Santa nos presenta un homenaje en la carátula de este número). Es ya mucho lo que se ha estudiado sobre esta revista, pero el aporte de Tobón se centra en explicar el significado de ser un *Panida* (“la integración de lo diverso en la unidad del individuo”) y de las relaciones intergeneracionales que estuvieron detrás del sostenimiento de este proyecto cultural.

En el siguiente artículo, Juan David Murillo presenta, por primera vez dentro de los estudios sobre las literaturas del país, el resultado de una investigación sobre la tradición de los premios literarios, a partir del análisis de sus patrocinadores. El hallazgo principal de Murillo es que esta tradición, realmente, inicia en la década de 1960 —después de una tímida existencia, con apoyo estatal, en la primera mitad del siglo xx—, cuando diversas empresas e instituciones patrocinan concursos literarios. Será a partir de la década de 1980 cuando empezará a funcionar un “sistema estatal de premios y una mayor incidencia de editoriales y universidades”, entre las que se destaca la Universidad de Antioquia.

En el tercer artículo, María Isabel Reverón y Mario Antonio Parra Pérez analizan la obra teatral *Donde se descomponen las colas de los burros*, de Carolina Vivas. Reverón y Parra insisten en la importancia de que los círculos literarios académicos incluyan más en sus investigaciones no solo el análisis del texto teatral, sino también el de su representación. El artículo, pues, presenta una precisa perspectiva de análisis de este tipo de obras. En el caso de la pieza de Vivas, Reverón y Parra entienden su puesta en forma (textual y en escena) como “una (po)ética de la memoria y, con ello, dar la batalla contra Leteo en el capítulo de los crímenes de Estado de nuestra historia nacional”.

Sara Candela Montoya, en el cuarto artículo, nos presenta una interpretación sobre un cuento de Germán Espinosa: “Orika de los palenques” y la manera en la que el autor construye la representación de la mujer (racializada) negra; esta representación, según la autora, obedece a la visión de “hombres letrados blancos-mestizos, eurocéntricos y urbanos”. A partir de esta interpretación y desde una perspectiva decolonial, Montoya emprende la búsqueda de los referentes históricos de los personajes retomados por Espinosa en su cuento: Orika y Wiwa, pertenecientes a la tradición palenquera. Montoya nos brinda una visión más amplia de estos dos personajes femeninos, alejada de la influencia del discurso colonizador (sexualizado y racializado).

En el artículo siguiente, Richard Leonardo-Loayza nos presenta un análisis del cuento “Policarpa”, de María Ospina. Loayza se centra en estudiar la relación entre los personajes principales del cuento: una editora y una mujer excombatiente de la guerrilla (las FARC-EP). Según el autor, dicha relación se representa en el cuento como “la escritura de la mujer letrada, imponiéndose sobre la de la mujer subalterna que, aunque conoce dicha tecnología y es dueña de la historia que se quiere contar, no es lo suficientemente valiosa para ser considerada legible en el mundo letrado”. Otro de los aspectos interesantes del análisis de Loayza es el paralelo que establece entre el proceso de reinserción de

la excombatiente, en el “mundo capitalista” de un hipermercado y su experiencia en la guerrilla: para la protagonista, ambas experiencias terminan siendo iguales.

Sneider y Liliana Saavedra Rey estudian, en el sexto artículo, el rol de la visualidad (desde la perspectiva teórica de Mieke Bal) en *El día de la mudanza*, de Pedro Badrán, para aportar al análisis sobre una obra que sigue sin ser muy tenida en cuenta por la crítica literaria, según las palabras de los autores. A través del recurso del álbum familiar, Badrán narra, a partir de la historia de una familia de clase media de finales del siglo xx, la pérdida literal y metafórica de un lugar dentro de la sociedad y las consecuencias para cada uno de los miembros.

En el artículo de Karen Jaramillo, Víctor Julián Vallejo y Diana María Barrios se analiza, desde una perspectiva filológica, los cambios que introdujo Manuel Mejía Vallejo en el momento de incluir cuatro de sus cuentos dentro de la novela *El día señalado*. El estudio de las modificaciones textuales realizadas por Mejía Vallejo permite comprender mejor su intención comunicativa y las líneas de sentido predominantes en la novela, en relación, sobre todo, con la violencia bipartidista de mediados del siglo xx.

Finaliza la sección arbitrada el artículo de Juan Esteban Ibarra Atehortúa sobre *Una holandesa en América*, de Soledad Acosta de Samper. Ibarra analiza cómo en esta novela confluyen las limitaciones del discurso reivindicativo femenino de la autora (de acuerdo con el contexto ideológico de la época). Tales limitaciones se concentran en la imposibilidad de extender la reivindicación fuera de las mujeres de la clase social privilegiada a la que perteneció Acosta y en el hecho de que su referente de imitación fuera la mujer burguesa europea. Aun así, Ibarra destaca la obra de Acosta como “trascendental para los inicios del feminismo en Colombia”.

La sección no arbitrada de la revista contiene una conferencia que nos complace mucho albergar en estas páginas; se trata de las palabras de bienvenida del escritor y profesor Pablo Montoya, al escritor Sergio Ramírez como nuevo miembro de la Academia Colombiana de la Lengua.

A continuación, encontrarán la entrevista de este número: Margarita Valencia nos presenta una conmovedora conversación con el escritor Triunfo Arciniegas, quien, con más de setenta libros publicados, se ha convertido en un referente de la literatura para niñas, niños y jóvenes, y quien ha podido vivir de la escritura, gracias a ella. Arciniegas, como escritor, es hijo de la biblioteca pública de su pueblo, del sacrificio, la tenacidad y los sueños a los que no se renuncia. Si aún no se ha estudiado la revista *Puesto de Combate*, del incansable Milcíades Arévalo, alguien

debería hacerlo ya; Arciniegas nos recuerda lo importante que ha sido este escritor, editor y gestor cultural en la vida de tantas y tantos escritores del país.

Por último, publicamos cuatro reseñas: una sobre la novela *Nada detenía nuestra danza*, del escritor y profesor Selnich Vivas; otra sobre *El mundo al revés*, un libro para niñas y niños, de Camila Ramos; y dos más sobre el escritor Fernando Vallejo: una sobre su libro *Peroratas* y otra sobre un libro de crítica literaria acerca de su obra: *Las impertinencias de Fernando Vallejo*, editado por Camilo del Valle.

Muchas gracias a las autoras y los autores que confían en *Estudios de Literatura Colombiana* para publicar los resultados de sus investigaciones, conferencias, entrevistas y reseñas.

Sean todas y todos bienvenidos a estas páginas.

Paula Andrea Marín Colorado

Directora

Universidad de Antioquia, Colombia

paula.marin2@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-9930-4500>

Artículos arbitrados Refereed Articles



"NIDA"

DE LITERATURA Y ARTE

CIÓN:

Libardo Parra
Ricardo Rendon
J. Restrepo Oyarce
Eduardo Vasco G.
Jorge Villa C.

trimestre)

\$ 0.50
\$ 0.10

EN EL CAFE

... casa de...
... poeta es...
... Esperamos...
... nosotros...
... De...
... prepara...
... arroja...
... profundis...
... por el...
... ancho...
... cierre...
... dice Rubén...
... los...
... libros...
... y luego...
... gritan...
... Pero yo...
... una...
... vaga...
... se...
... puede...

... pensar...
... va no...
... es el...
... Prosa...
... trasmon...
... ingenio...
... ban, su...
... gracia...
... y las...
... siones...
... de...
... si mismo...
... de y la...
... Primer...
... perimentamos...
... de la...
... vida...
... en qu...
... sa to...
... vna la...
... ama...
... en las...
... mismas...
... persistido...
... en fin...
... que...
... evol...
... Y todo...
... mental...
... y tod...
... la...
... es la...
... duda...
... la...
... de Nietzsche...



YANI

SUM.

José Enrique
bum de un poe
Historia.—C.
Jean Génier
Machado.Gr.
Anatole Fr
das.—Leo
los Buhos
berg, De
Fernand
de Am

Contextos de producción, edición y publicación de *Panida*: alianzas intergeneracionales y legitimación desde el universalismo rodoniano

Production, Edition and Publication
Contexts of *Panida*: Intergenerational
Alliances and Legitimization from
Rodó's Universalism

José Pablo Tobón Miranda

Universidad Nacional Autónoma de México, México

jp.tobon@aol.com

 <https://orcid.org/0009-0006-4378-947X>

Reconocimientos: Artículo derivado de la investigación “Continuidad de la tradición híbrida nuestroamericana: Tergiversaciones de León de Greiff”, tesis para optar por el grado de Maestro en Letras Latinoamericanas, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Cómo citar este artículo: Tobón Miranda, J. P. (2025). Contextos de producción, edición y publicación de *Panida*: alianzas intergeneracionales y legitimación desde el universalismo rodoniano. *Estudios de Literatura Colombiana* 56, pp. 12-34. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356282>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 13/02/2024
Aprobado: 08/10/2024
Publicado: 31/01/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional



Check for
updates



Contextos de producción, edición y publicación de *Panida*: alianzas intergeneracionales y legitimación desde el universalismo rodoniano

Production, Edition and Publication Contexts of *Panida*: Intergenerational Alliances and Legitimization from Rodó's Universalism

José Pablo Tobón Miranda, Universidad Nacional Autónoma de México, México



Resumen:

Este artículo se centra en la reconstrucción de los contextos de producción, edición y publicación de la revista *Panida* (15 de febrero-20 de junio de 1915) producida por el grupo homónimo antioqueño. Busca identificar el *campo revisteril* en el que sus miembros establecieron relaciones sincrónicas y diacrónicas de alianza y legitimación que evidencian la continuidad del proyecto intelectual de publicaciones locales como *El Repertorio* (1896), *El Montañés* (1897-1899), *Lectura y Arte* (1903-1906), entre otras; y, a escala latinoamericana, con el universalismo de José Enrique Rodó y el símbolo de la integración del Todo (Pan) que Darío actualizó a partir de Victor Hugo.

Palabras clave: publicaciones periódicas, revista *Panida*, intelectuales latinoamericanos, José Enrique Rodó, Rubén Darío.

Abstract:

This article focuses on reconstructing the production, edition and publication contexts of the journal *Panida* (February 15-June 20, 1915), created by the homonymous group from Antioquia. It seeks to identify the journals's field where its members established synchronic and diachronic relations of alliance and legitimization, evidencing the continuity of local intellectual projects seen in publications such as *El Repertorio* (1896), *El Montañés* (1897-1899), *Lectura y Arte* (1903-1906), among others. On a Latin American scale, the efforts connect with the universalism of José Enrique Rodó and the symbol of the integration of the Whole (Pan) that Darío updated from Victor Hugo.

Keywords: Periodicals, *Panida* magazine, Latin American intellectuals, José Enrique Rodó, Rubén Darío.

Introducción

Panida. Revista quincenal de literatura y arte (Medellín, 15 de febrero-20 de junio de 1915, 10 números)¹ suele ser leída, sobre todo, como antecedente de la obra de las figuras más sobresalientes del grupo homónimo: el poeta León de Greiff, el pintor y arquitecto Félix Mejía Arango, el caricaturista Ricardo Rendón, el letrista Libardo Parra Toro y el filósofo Fernando González. Los trabajos más citados al respecto se centran en una narración histórica de la conformación de la revista y en sus protagonistas, en cuyas actitudes se fundamenta una supuesta temprana manifestación vanguardista (Escobar Calle, 1995; Loaiza Cano, 1996 y 2004). Su impulso desembocaría en *Los Nuevos* (Bogotá, 1925), publicación en la que participaron solo De Greiff y González (Charry Lara, 1984; Rodríguez Morales, 2004).

En el fondo de tal visión subyace un debate en torno a la filiación estética de *Panida*, específicamente, entre el modernismo y la vanguardia, que suele abordarse desde los esquemas clásicos de la historiografía literaria, derivados del relato histórico nacionalista y dependientes de la importación de los modelos europeos, hoy en día debatibles. Por ejemplo, Lori Cole (2018), al estudiar dichas nociones desde el uso del cuestionario en revistas trasatlánticas, propone repensar el modernismo y la vanguardia como una tensión entre lo local y lo global, por lo tanto, una recepción crítica. El caso de la revista *Alpha* (1906-1912), una de las publicaciones de la red de revistas que mencionaremos, lo demuestra: se pregunta qué es el decadentismo e incluye en el diálogo, por medio del cuestionario, a intelectuales como Miguel Antonio Caro, Rafael Pombo, Baldomero Sanín Cano, Max Grillo, Guillermo Valencia, Tomás Carrasquilla, Fidel Cano, Abel Farina, Saturnino Restrepo, Carlos E. Restrepo, Efe Gómez, Gabriel Latorre, Ricardo Olano, entre otros (Pérez Robles, 2013).

Panida se inserta en esta dinámica crítica, cuestionando los valores del campo cultural hegemónico: el hispanismo, la religión católica, el poeta gramático que vela por el orden conservador. Por medio del título de la publicación, traza puentes hacia la universalidad inclusiva de Pan, el Todo, una tradición que Victor Hugo y Rubén Darío retomaron. Pero esta visión integradora es la continuidad, en lo literario,

¹ Trabajo con la digitalización de la revista hecha por la Biblioteca Nacional de Colombia. Disponible en <http://bibliotecanacional.gov.co/content/conservacion?idFichero=176587>

del proyecto intelectual de publicaciones como *El Repertorio* (1896), *El Montañés* (1897-1899), *Lectura y Arte* (1903-1906) y la mencionada *Alpha* (1906-1912), revistas medellinenses que practicaron el eclecticismo: una forma de pensamiento híbrido, en la búsqueda por la apertura y circulación de ideas, y, con ello, un ideal de educación universal que evoca el pensamiento de Simón Rodríguez, Martí y Rodó; este último, autor del texto inaugural de *Panida*.

Para demostrarlo, leemos las fuentes desde la historia intelectual y social (Londoño Vega, 2004), de donde surge el estudio de las revistas literarias y culturales (Louis, 2014; Tarcus, 2020), y desde la hermenéutica. El objetivo es reconstruir el *campo revisteril*, el “campo de fuerzas” en el que la revista sostuvo relaciones sincrónicas (alianzas intergeneracionales) y diacrónicas (linajes de legitimación) (Tarcus, 2020). Para tal efecto, utilizamos la propuesta teórico-metodológica de Annik Louis (2014) a

Panida se inserta en esta dinámica crítica, cuestionando los valores del campo cultural hegemónico: el hispanismo, la religión católica, el poeta gramático que vela por el orden conservador.

partir de los fragmentos de los contextos de producción, edición y publicación. Estos fragmentos ayudan a unir los lazos de continuidad con la generación de intelectuales que produjo las publicaciones precedentes a *Panida*, al mismo tiempo que obligan a leer la revista desde la conformación del grupo hasta la puesta en página.

Este enfoque no hace a un lado las contribuciones a la intelección de la revista. Por el contrario, reorganiza buena parte de los datos que hasta ahora han sido marginales o solamente anecdóticos, pues creemos necesario resignificar el papel de la revista y de todo el andamiaje que la sostuvo, como la existencia previa de otras revistas dentro y fuera del campo cultural colombiano

de principios del siglo xx. A partir de las alianzas y los linajes de legitimación, este estudio busca señalar una tradición latinoamericana de pensamiento al interior de esta red, hecho que abre nuevas rutas de investigación y complejiza la visión de un periodo que suele ser visto de manera dicotómica, de la mano de los poderes políticos del momento: conservadurismo y liberalismo. Con ello se revela una fuerza intelectual no aislada, sino continua, que se hermana con la disidencia entre las hegemonías que Hernando Urriago Benítez (2018) ha mostrado en el caso de Baldomero Sanín Cano, el probable introductor de la obra de Rodó en el círculo intelectual que aquí nos ocupa.

1895-1915: agrupaciones en diálogo. Fragmentos del contexto de producción de *Panida*

La carencia de datos como el tipo de papel, los tirajes, los costos de impresión o la forma en que la revista circulaba nos lleva a plantear el contexto de producción a partir de fragmentos. Annik Louis (2014) define dicho contexto como “aquellos datos y elementos que tienen relación con la fabricación del objeto” (párr. 21). Pero dicha fabricación sería imposible sin las alianzas, es decir, las propias redes del *campo revisteril*, en cuanto al espacio para la redacción, la impresión, la distribución y parte de la financiación de *Panida*.

El primer indicio para la reconstrucción de la red se encuentra en el café El Globo, lugar donde el grupo de Panidas dialogó sobre asuntos artísticos, políticos y sociales. La reproducción de un anuncio del café manifiesta que este poseía una biblioteca de más de mil ejemplares (Escobar Calle, 1986). Francisco Latorre, su dueño, no parece haber sido un simple propietario de cafetería. Al rastrear su nombre en esta red, descubrimos su papel como “agente general” a partir del primer número de *Lectura y Arte* (julio de 1903), hecho que lo posiciona en el centro de una red de distribución e intercambio de publicaciones periódicas. De tal manera, podemos conjeturar que El Globo era una suerte de quiosco con una biblioteca propia, y su cafetería, un lugar de encuentro intergeneracional, donde se asociaron y convivieron los Panidas con las agrupaciones a las cuales perteneció Latorre, creadoras de todo un circuito de escritura y lectura.

Hacia 1895, año de nacimiento de la mayoría de Panidas, Colombia se encontraba en medio de una política de censura que buscaba salvaguardar los valores de la Hegemonía Conservadora, la moral cristiana, el hispanismo y la ortodoxia (Pérez Robles, 2014). Sin embargo, las asociaciones culturales representaron un frente de acción al velar por una educación informal no condicionada por el estatus social de los interesados en participar en dichas asociaciones,² por lo que se puede pensar su labor como parte de la democratización de la discusión pública en las tertulias

² Los lugares de nacimiento de varios miembros de estas asociaciones son periféricos a Medellín, donde también habían creado sociedades culturales previas al periodo histórico del que hablamos arriba. Véase Patricia Londoño Vega (2004) y María Luisa Restrepo Arango (2005), quienes además enfatizan la consciencia de estas agrupaciones por abrir la cultura a la población en general, al mismo tiempo que inciden en la vida práctica de la sociedad, como ejemplifica la creación de la Sociedad de Mejoras Públicas.

que estos grupos crearon: el Casino Literario (1886), la Bohemia Alegre (1895), la Librería Restrepo (h. 1913) y la de El Globo (h. 1915). Estas asociaciones se preocuparon por construir espacios de formación cultural, política, económica y social con sus respectivos medios de difusión: periódicos y revistas, en contraste con la educación formal “organizada y dirigida en concordancia con la religión católica” (Ley 39 de 1903, cit. Ospina Ruiz, 2013, p. 343) y el ascenso de la industrialización: la Escuela Nacional de Minas, fundada en 1887 (Posada Callejas, 1916).

Los antecedentes de este tipo de agrupaciones se remontan a 1850, como documenta Patricia Londoño Vega (2004), parte de los esfuerzos de los primeros románticos latinoamericanos por llevar a cabo un proyecto de nación, cuya continuidad se observa en las revistas de final de siglo XIX y principios del XX (Tarcus, 2020). Londoño Vega (2004) evidencia que, entre 1850 y 1930, se crearon en todo Antioquia alrededor de 455 agrupaciones y sociedades culturales. Del total, “sólo el 7% fueron tuteladas por parroquias, cofradías o comunidades religiosas” (p. 335), y menor aún fue el papel del Estado al respecto.³ Loaiza Cano (2009) refiere, por ejemplo, la creación de la biblioteca de los artesanos (formada por mecenas del periódico *La Alianza*, entre 1866 y 1868) como un acto de apropiación fragmentaria de la cultura intelectual de la élite. Resalta en aquella la presencia de los socialistas utópicos Prudhon, Blanc y Leroux, así como Michelet y Hugo,⁴ autores por demás contrarios a la política conservadora que se impondría después. En el caso de Hugo, fue censurado por la Iglesia católica, como veremos más adelante.

Londoño Vega (2004) ejemplifica el fenómeno de la sociabilidad y sus alcances con el movimiento Republicano Histórico, que integra a conservadores y liberales en la crítica contra las políticas “excluyentes, centralistas y despóticas” de la Regeneración. Carlos E. Restrepo formó la Unión Republicana junto con jefes conservadores regionales, entre ellos, Pedro Nel Ospina. La Unión Republicana hizo presencia en la Asamblea Nacional Constituyente y, con el apoyo de las Juntas Republicanas, lograron deponer el régimen del general Rafael Reyes. Restrepo fue elegido presidente de la república para el periodo de 1910-1914, tiempo que se caracterizó, según Londoño Vega (2004), por “su visión abierta y tolerante de la política que trascendía los partidos políticos y se regía por elevados estándares de civismo” (p. 343).

³ Véase Londoño Vega (2004), especialmente los cuadros 24 y 25 (pp. 334-335). Las agrupaciones mencionadas incluyen: literarias y artísticas, bibliotecas, académicas y científicas, mixtas, cívicas, musicales, temperantes y clubes.

⁴ Loaiza Cano (2009) presenta también la creación de las bibliotecas liberal y católica. Es de especial interés el hecho de que se encuentre un antecedente de construcción de espacios de lectura alternos a los creados por las fuerzas políticas (liberales-conservadores).

El ejemplo de Londoño es un indicio más de la red intelectual que hizo posible estas asociaciones, cuya visión del mundo no se restringe a una sola ideología, y sus alcances no solo son políticos, sino también materiales. Carlos E. Restrepo fundó la Librería Restrepo en 1903 (Posada Callejas, 1916), en su Imprenta Editorial se imprimió años después *Panida* (Restrepo Arango, 2005). Por su parte, Pedro Nel Ospina era el propietario del Edificio Central, donde se ubicaba el café El Globo, y donde Tomás Carrasquilla pagó el alquiler de un cuarto para que los Panidas redactaran su revista.⁵ La librería siguió el ejemplo del Casino Literario que, hacia 1889, había agrupado en su tertulia a estos intelectuales. Posteriormente, apareció *La Bohemia Alegre* (1895-1897) que fue también una tertulia. Entre sus colaboradores se encontraban Antonio J. Cano (también colaborador en el número 3 de *Panida*) y el poeta Abel Farina, quien dirigió *Bohemia* en 1902, colaboró en los números 2 y 6 de *Panida*, y fue reseñado en la editorial del número 3. Además, León de Greiff (1925) le dedicó la sección completa de “Estampas” en *Tergiversaciones* (pp. 177-201). En 1896, apareció la primera revista ilustrada en Medellín: *El Repertorio*, fundada por Luis de Greiff, padre de León. Al año siguiente, se lanzó *El Montañés, Revista ilustrada de Literatura, Artes y Ciencias* (1897-1899), presidida por Gabriel Latorre. Los documentos fundacionales de esta revista, incluyendo el primer artículo del “Estatuto de la Compañía” y el “Circular de Colaboración”, reflejan el enfoque ecléctico de estas publicaciones:

“La índole ecléctica de nuestro periódico, no afiliado especialmente á escuela filosófica ó literaria ninguna, su carácter puramente artístico y científico y sus tendencias patrióticas, parecen hacerlo acreedor de simpatías por parte del público” (n.º 1, septiembre de 1897).

Se trata de un pensamiento ecléctico que, según Federico Álvarez Arregui (1990), desde la Antigüedad se caracteriza por “el repudio de los sistemas filosóficos cerrados y la libre elección de ideas y principios a partir de todos ellos” (p. 6).

La guerra de los Mil Días (1899-1902) atraviesa la labor cultural de estas revistas. Un año después de finalizado el conflicto entre conservadores y liberales aparece *Lectura y Arte* (1903-1906), donde encontramos nuevamente todos los nombres mencionados, más el de Baldomero Sanín Cano. Marco Tobón Mejía y Francisco Antonio Cano aportaron el arte visual de la publicación: litografías elaboradas en el taller de Jorge Luis Arango. Tanto *Lectura y Artes* como *Panida* construyeron las litografías

⁵ *La Marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla está dedicada a Pepe Mexía, uno de los Panidas, quien, para 1928 —año de la publicación de la novela—, era sobrino político del novelista.

en el mismo espacio, mientras que la impresión la hicieron en imprentas distintas: Imprenta del Departamento, en el caso de la primera revista; Imprenta Editorial, en el segundo, como ya habíamos apuntado.⁶ En el primer número, *Lectura y Arte* (1903) declara:

“Seguimos el ejemplo de *El Repertorio Ilustrado* y de *El Montañés* [...] Esta revista, creemos un deber decirlo, no pertenece á ninguna escuela; aquí tendrá cabida todo lo bueno [...] Puede llegar á nuestra mesa algo que pugne con las ideas nuestras, que será publicado, si es bueno, en espera de algo que le haga controversia, para que venga la luz, para que resalte la verdad” (p. 3).

Desde su inicio, la publicación establece claramente su filiación y reproduce la visión ecléctica e integradora de lo diverso. A su vez, da cuenta de la interacción de los intelectuales que conformaron estas asociaciones. En los números 9 y 10 de *Lectura y Arte* (1905), el “Discurso del Sr. Luis de Greiff” celebra la creación del “Centro Artístico”, inaugurado con el concurso literario “Juegos Florales”, del que Antonio J. Cano ganó el segundo lugar de poesía. La agrupación estuvo conformada por los ya mencionados Gabriel Latorre, Francisco Antonio Cano, Carlos E. Restrepo y Luis de Greiff.

La interacción de las agrupaciones mencionadas plantea también una historia de producción colectiva que condiciona el circuito de lectura-escritura en los espacios que inventaron como alternos a las instituciones religiosas o del Estado: bibliotecas privadas, quioscos, tertulias, hasta la creación de sus órganos de difusión de ideas en periódicos y revistas. Al mismo tiempo, dicha interacción es una alianza comercial y simbólica. En *Panida*, por ejemplo, los anuncios publicitarios ocupan 8 de 26-27 páginas en los números 2, 3 y 5. Son de índole varia, como mueblerías y almacenes, hasta servicios de salud privada. Los números 7, 8 y 9, por su parte, contienen solo 6 de 24-26 páginas de publicidad de las librerías Restrepo y Antonio J. Cano, así como de la Imprenta Editorial, por lo que podemos plantearlas como posibles fuentes de financiación de la etapa final de la revista.

Pero también el número 7 plantea otro ejercicio de alianza que supera la discrepancia de ideologías, como ocurre con la impresión y el espacio de redacción de la revista, según hemos visto. En él aparece un anuncio de la Librería Católica Abraham Moreno y Hermanos que anuncia los “Libros recibidos” en una página entera —todos ellos católicos,

⁶ También *Alpha* es reseñada en el n.º 4 y mencionada como “recibida” por la redacción de *Panida* en el n.º 10. Cfr. Pérez Robles (2013).

claro— (*Panida*, n.º 7, 1925, p. 21). Mientras que los números 8 y 9, además de plantear alianzas en cuanto a parte de la financiación, representan un ejercicio de legitimación al anunciar tres diarios: de Fidel Cano, *El Espectador* (dos ediciones: Bogotá y Medellín), censurado por la Iglesia (Pérez Robles, 2014) como la propia *Panida* (De Greiff, 2004); *El Correo Liberal*, también con una historia de censuras (Pérez Robles, 2014), y el Órgano de la Sociedad de Mejoras Públicas, *Progreso* (Medellín). Los demás números carecen de publicidad, es decir, cuatro de diez.

En todo caso, es evidente que *Panida* no puede pensarse como un medio de expresión artística en pugna con la generación que lo precede. Por el contrario, la existencia de las alianzas materiales y simbólicas referidas supone un ejercicio de integración intergeneracional en lucha por posicionarse dentro del campo cultural. Asimismo, el eclecticismo presente en las revistas mencionadas parece ser el mecanismo por medio del cual el programa intelectual se opone francamente a la ortodoxia hispana del campo dominante, como ocurre también con el universalismo rodoniano.

Escolio a *Panida*: génesis legitimante y contexto de publicación del primer número

El proyecto intelectual del grupo es también un ejemplo de la visión universalista de libre integración de lo diverso. Se anuncia desde el título de la publicación, pero parece que su sentido se ha perdido, probablemente, debido a la especulación sobre el origen del nombre del grupo y de la revista, proveniente de Rubén Darío. Los poemas mencionados en la mayoría de trabajos sobre la revista son el “Responso” a Verlaine (1896) o las “Palabras de la Satiresa” (1899) (Loaiza Cano, 1996 y 2004; Escobar Calle, 1995), pero no son los únicos poemas donde aparece el tema del dios Pan: “Syrinx” (1899), “Revelación” (1907), “La vida y la muerte” (1911) son otras posibles fuentes.

No obstante, dichos poemas recuperan el mito de la ninfa Syrinx, según el cual el dios Pan persigue a la casta ninfa y esta, para librarse del amor pasional del dios, termina convirtiéndose en carrizo, de donde se

crea la famosa flauta. Así, estos poemas, más allá de contener el nombre del dios o el adjetivo, se mantienen en la tradición mítica relatada por Ovidio. Solo en “Revelación” encontramos una variación:

Y clamé y dijo mi palabra: “¡Es cierto,
el gran dios de la fuerza y de la vida,
Pan, el gran Pan de lo inmortal, no ha muerto!
[...] Y oí dentro de mí: “Yo estoy contigo,
y estoy en ti y por ti: yo soy el Todo” (Darío, 1985, pp. 316-317).

Aquí, Darío dialoga en sentido inverso con el mito de la muerte del dios Pan, una “concretización” cristiana de la recepción de la tradición clásica, lo que Iser (2015) llama “Leerstellen”, es decir, un vacío que el cristianismo llena con su propia concepción y discurso. De ahí que la iconografía cristiana asimile a Pan como la representación del demonio, por sus cuernos y sus patas de cabra, además de que es el símbolo de la inmoralidad pagana. En este sentido, ser Panida implicaría ya una oposición al sistema de valores del campo cultural colombiano hegemónico. Pero en la “Revelación” de Darío, Pan no es sexualmente insaciable ni parte del cortejo de Dioniso: ¿de dónde viene, entonces, esta asimilación de Pan como “dios de la fuerza y de la vida”, “el Todo”?

Para responder tal cuestionamiento hay que remontarse al “Padre Victor Hugo omniforme” —como lo nombra De Greiff en *Tergiversaciones* (1925)—: en “Le Satyre” Hugo retoma una tradición antigua que vincula el nombre del dios Pan con la palabra griega πᾶν, “todo”, simbolizando así la “potencia universal de la vida” (Martin, 2005, p. 334), en el empleo de una falsa etimología. De ahí que Hugo haga cantar al sátiro frente a los dioses olímpicos, mientras poco a poco padece la metamorfosis de su cuerpo en la naturaleza toda, y sentencia:

Place au rayonnement de l'âme universelle !
[...] Liberté, vie et foi, sur le dogme détruit !
[...] Place à Tout ! Je suis Pan; Jupiter ! à genoux (Hugo, 1862, p. 278).

Como explica Marie-Catherine Huet-Brichard (2009):

Le poème peut se lire en effet en deux grands temps. Dans le premier est mis en scène, sur le mode burlesque, un satire lubrique [...] Le deuxième temps est constitué du discours du satyre qui raconte l'histoire de l'univers et de l'humanité et annonce, sur un mode lyrique et épique, la révolution à venir [...] (p. 299).

El poema es, pues, síntesis de la naturaleza doble del dios, mitad cabra, mitad humano. También es síntesis de la tradición clásica y el universalismo romántico: Pan es parte del cortejo de Dioniso —dios de la comedia—, donde sus cualidades satíricas y lúbricas tienen lugar, pero su lado humano explora la universalidad a través de la libertad como principio de vida, por encima de los dogmatismos. Hugo plantea y resuelve la contradicción naturaleza-razón por medio de la unidad simbolizada en la “historia del universo y de la humanidad”, en el Todo, Pan.

La integración de lo diverso entra en pugna con cualquier dogmatismo, como el católico, por lo que no es de extrañar que Hugo fuera prohibido en un país regido precisamente por las creencias y la moral de esa religión como la Colombia que va de la Regeneración hasta la Hegemonía Conservadora. Leer a Hugo se consideraba pecado mortal e implicaba excomunión, porque varias de sus obras habían aparecido en el *Index librorum prohibitorum*. Por ejemplo, en el libro del jesuita Pablo Ladrón de Guevara, *Novelistas malos y buenos* (1910), se lee sobre Hugo: “En su prosa y versos abundan las blasfemias, las calumnias contra la Iglesia, contra el Papa, Obispos y clero. Con frecuencia habla de modo que parece un loco, ó más bien poseído del demonio. Muy inmoral y fatalista” (pp. 223-224). Como se ve, la circulación de la obra de Hugo parece imposible fuera de las redes que las asociaciones culturales trazaron, por lo que podemos ubicarlas, una vez más, como el andamiaje de la producción de *Panida*, y de su proyecto intelectual.

Este mismo andamiaje se constata en la circulación de la obra de José Enrique Rodó cuyo texto “En el álbum de un poeta” abre el primer número de la publicación de los Panidas. Fechado en 1896 y aparecido seguramente en alguna revista argentina de ese año (recopilado después en *El Mirador de Próspero*, 1913), es probable que el texto ingresara en la red revisteril de la mano de Baldomero Sanín Cano, colaborador de *Lectura y Arte*, quien mantuvo una relación epistolar con el uruguayo. En la carta del 23 de marzo de 1899, Rodó (1967) refiere remitirle una buena cantidad de obras de escritores de su patria, así como “cuatro ejemplares de mi último folleto *Rubén Darío*, [...] para que usted los haga llegar a manos de gente conocedora” (pp. 1373-1374). En tal estudio sobre *Prosas profanas*, Rodó anota:

Limitándonos a las corrientes literarias que más imperio han ejercido en la formación del poeta que estudiamos [Darío], es indudable que el propio orientalismo de Hugo no impide que el Maestro busque, alguna vez, en esa fábula [la inteligencia de lo antiguo del Romanticismo], el punto de partida de su perpetua alucinación, y labre, por ejemplo, el *Sátiro* asombroso de la *Leyenda* (1967, p. 183).

La referencia directa al texto de Hugo que hemos citado antes anticipa ostensiblemente la concepción que Darío después, en *Cantos de vidas y esperanza* (1907), formula en su “selva sagrada”, “un diagrama intelectual que interpreta a la realidad, reconociendo que están instauradas las contradicciones, pero ellas componen un todo armónico” (Ángel Rama, 1985, p. xxxiv). De hecho, al analizar el “Coloquio de los Centauros”, Rodó señala: “la pródiga fecundidad de la Naturaleza y [...] el alma universal que se reparte en el alma de las cosas” (1967, p. 184).

La relación epistolar entre el uruguayo y Sanín Cano plantea un circuito de lecturas y escrituras que van del ambiente privado al público, cuyo efecto encauza la lucha contra el provincialismo, al expandir la red fuera del campo cultural colombiano. Al mismo tiempo, en el contexto de publicación de *Panida*, el texto de Rodó legitima la dualidad del programa intelectual del grupo a partir de dos ejes: “Alaben otros ¡oh, poeta! la perfección de tus ánforas cinceladas. Yo prefiero decirte que tu verso *sabe hacer pensar y hacer sentir*; que tu poesía tiene *un ala que se llama emoción y otra ala que se llama pensamiento*” (*Panida*, 1915, n.º 1, p. 1; cursivas mías). Estas son también las bases del *Ariel*, el “imperio de la razón y el sentimiento” (Rodó, 1967, p. 207), el bronce que atestigua los coloquios de amigos, presididos por la voz magistral de Próspero, quien, en su discurso, invoca el alma joven de Grecia y el cristianismo primitivo. En él se puede leer, con Ottmar Ette (1994), el proyecto de una modernidad literario-filosófica para Latinoamérica, que consistiría en la regeneración, reinterpretación y refuncionalización textual, a partir de la “revisión crítica y creativa del ‘texto universal’” (p. 61).

Los Panidas asumen una labor de revisión, de relectura, al no tomar el nombre de Pan para sumarse a la producción del imaginario modernista que ve en el dios griego el ejecutante de la flauta y, por ende, el creador de la musicalidad del verso (como en el “Responso” de Darío a Verlaine). Como dice Rodó (1967), entran “a la vida activa con un programa propio” (p.199), por medio de la figura dual de Pan que, ligada a la consigna “hacer pensar y hacer sentir”, adquiere toda su potencia creadora en la libertad de conjuntar lo humano racional y lo humano sensual-sensitivo-emocional. Ser Panida implica, pues, la aceptación de la dualidad hombre-bestia, locura y lucidez, a partir de lo cual es posible la integración de lo diverso en la unidad del individuo y de este en una colectividad. El grupo es en sí mismo un ejemplo de diversidad: la unión de escritores, pintores y dibujantes (Pepe Mexía y Ricardo Rendón), un músico (Tartarín Moreyra), un filósofo (Fernando González), y hasta un

conservador (José Manuel Mora Vásquez). Juntos incorporan “las fuerzas vivas del pasado a la obra del futuro” (Rodó, 1967, p. 212), como les ha enseñado el pensador uruguayo.⁷

El título de la publicación, acompañado del texto inaugural de Rodó, adquiere un sentido programático y estético: establece una genealogía legitimante (Tarcus, 2020). Con el espíritu integrador de Hugo y la revisión crítica y creativa del texto de Rodó, los Panidas lucharon contra el tradicionalismo que, instaurado en el poder, había producido una obra literaria cuyas perfectas “ánforas cinceladas” carecían de pensamiento crítico y reproducían un dogma estético, religioso y moral: la visión esencialista del pasado, estático y aristocrático. Tal como habían aprendido de las publicaciones que crearon los intelectuales de la generación que les precede, los Panidas continúan la labor en el terreno literario: siguen el eclecticismo, señalando la hibridez y la libre integración de lo diverso en la unidad de la revista, como veremos a continuación.

Hacia la reconstrucción del contexto de edición y el contexto de la publicación del primer número

Tal como ocurre con el texto de Rodó, los textos de “colaboradores” no contemporáneos al grupo y otros autores con los que no es posible que los Panidas tuvieran contacto, como Manuel Machado, suponen un ejercicio de recorte y pegado que, muy probablemente, es impensable sin las revistas y los libros existentes en las librerías Restrepo, El Globo y Antonio J. Cano. Todas ellas hacen parte del “proceso de circulación material y de globalización de la cultura en Latinoamérica” que se valieron del recorte como “práctica editorial” (Viu, 2019, p. 14).

Los recortes, “una práctica manual que extraía de la prensa fragmentos que formaban parte de una serie o que se juzgaban de interés perdurable” (Viu, 2007, p. 161), constituyen poco menos de la mitad de *Panida*. Todas las explicaciones que propone Viu sobre el fenómeno son posibles aquí, pero solo en tres casos es explícita la referencia de la revista de

⁷ Rodó plantea la plenitud del ser a partir de una educación que incluya saber, sentir e imaginar, en contraste con la idea positivista de la educación subordinada al utilitarismo, en la que predomina el conocimiento racional.

procedencia del recorte: *Por esos mundos*, Madrid; *Mundial Magazine*, París, y *Vers et prose*, París. En este último caso se especifica que la traducción es de *Panida*: “una manera de divulgar contenidos entre lectores latinoamericanos que no tienen acceso a las revistas o al idioma en que se publican originalmente”, como anota Viu (2019, p. 151). Parece tratarse de una “certificación del prestigio de la revista latinoamericana que lo reproduce, en la medida en que los recortes inscriben un vínculo con un importante elenco de otras publicaciones” (Viu, 2019, p. 151). Por otro lado, Anke te Hessen (2004) explica que podemos entender este proceso como una “pasting network”, “the operative process for generating meaning” (p. 300). Una práctica que habla de las técnicas de la industria periodística, al mismo tiempo que construye una imagen de las prácticas lectoras que generan un sentido de prestigio, como dice Viu (2019), o de legitimación, como propone Tarcus (2020). *Panida* misma fue parte de esta red de pegado: en el número 10, después de mencionar las revistas que ha recibido, suplica el crédito correspondiente a los colegas que recortan y pegan *Panida* en sus publicaciones, lo que ya muestra un posible éxito de la empresa legitimante, y de la postrera conservación de la publicación.

Así pues, los textos originales dialogan con los textos recortados, construyendo una red imaginaria cuya unidad se establece por medio de la integración de lo diverso *panida*, es decir, la libre elección de lo racional y lo sensitivo, lo híbrido, hombre-bestia, locura-lucidez. A su vez, el texto recortado de Rodó inaugura una dinámica hermenéutica que los redactores siguen en la creación de sus textos, *revisando y actualizando* distintas tradiciones estéticas: “Una historia” de M. Carré (Jorge Villa Carrasquilla)⁸ presenta al viejo Pan enamorado del “alma del jardín” (*Panida*, n.º 1, p. 2); mientras que la “Elegía” de C. R. Pino (Félix Mejía Arango) retoma el mito medieval de Eloísa, influenciado por el imaginario romántico (*Panida*, n.º 1, pp. 3-4). Luego, Jean Génier (Jesús Restrepo Olarte) adapta a Victor Remouchamps en lo que parece ser una selección de versos de *Les aspirations (poèmes en prose)* de 1893, dominados por imágenes de lo viejo como potencia de lo actual y nuevo (*Panida*, n.º 1, pp. 4-5).⁹ Le sigue el soneto “Granada, por Rusiñol” (*Panida*, n.º 1, p. 5), un poema efrástico por la *Granada* del pintor, donde Machado reivindica el lugar de las emociones dentro de la composición pictórica. En la misma

⁸ Los pseudónimos identificados pertenecen a los trabajos de Escobar Calle (1986); Obregón (1990); Cuervo Ramírez (2015), y Mejía Arango (2015); complementarios entre sí.

⁹ En el libro de Remouchamps, digitalizado por la Bibliothèque Nationale de France, no hay ningún texto que se titule “Nil Noir”, como el supuesto poema que traduce Restrepo Olarte. Sin embargo, el libro sí contiene como eje temático la dicotomía viejo-nuevo. Podría tratarse de otro ejemplo de “Leerstellen”; en este caso, el vacío que se llena es el de la lengua.

página, el “Cuento de hadas” de Anatole France (*Panida*, n.º 1, pp. 5-7), otro miembro del *Index librorum prohibitorum* y renovador de la tradición de los cuentos de hadas, sitúa a sus personajes en el reino de Pan, los campos y los bosques. Y dentro de la misma página, “La Balada de los Búhos Estáticos” (*Panida*, n.º 1, pp. 7-8), donde encontramos la transformación de las brujas en búhos, que nos recuerda la Dipsa de Ovidio y la Pánfila de Apuleyo, brujas que se convierten en aves nocturnas. El aquarelle adquiere pleno sentido una vez que rastreamos la transformación prototípica de las brujas, que nos hace vincular la “reunión” con el culto al dios Pan. Los Panidas son alegorizados —en el sentido etimológico del término— y presentados como búhos que cantan una trova paralela a la de los “búhos rectos, retóricos”, poetas gramáticos de la hegemonía. El grabado que acompaña el texto (Figura 1) se relaciona con el de la cubierta, como veremos más abajo.

Figura 1. Viñeta

Fuente: *Panida* n.º 1, p. 7.



La Balada de los Buhos Estáticos.

Leo LEGRIS

Después, Peter Altenberg: “De diez y siete a treinta” (*Panida*, n.º 1, pp. 9-10) hace una reflexión poética en prosa, en cuyos personajes femeninos parecen ocultarse las Siringas modernas que cohabitan en la página con el poema de Fernando Villalba (Rafael Jaramillo Arango) “Pan” (*Panida*, n.º 1, pp. 10-11), una puesta al día del mito. Y el mismo dios, vivo aún, revestido de hombre —camuflado si se quiere— cuenta sus memorias en el texto “Del libro ‘Don Juan Manuel de Padilla’” (*Panida*, n.º 1, pp. 11-12). Cebrián de Amocete firma “por la copia” del texto. El personaje

es el narrador de una versión de la *Casa de los locos de amor*, obra atribuida a Francisco de Quevedo ([1627] 1785, p. 227). Esta falsa copia del texto actualiza también la tradición de la autoría desdibujada visible en el *Quijote*. De hecho, no se sabe quién de los Panidas escribió el texto, pero es un hecho que no pertenece a la *Casa de los locos de amor*. Para cerrar el breve número, como producto del ejercicio rodoniano del pensar y el sentir, el Visir Gulliver (sin rastros de autoría) escribe “Al Crayón” (*Panida*, n.º 1, pp. 13-14), donde piensa la “diversidad evocativa” como medio de sensibilización para poetizar y filosofar sobre todo lo que rodea al sujeto moderno.

La unidad del todo es precisamente ese sujeto moderno en quien los jóvenes antioqueños identifican la posibilidad de lo diverso. El rasgo panida está presente en todos los textos del número, a través de la dualidad permanente entre lo satírico-lúbrico y lo racional humano; lo viejo y lo nuevo; la realidad y la fantasía; la Antigüedad y la Modernidad. Y, justamente por esa vía simbólica, el universalismo rodoniano se instaura en la revisión de las corrientes estéticas, las tradiciones literarias diversas y la refuncionalización del mito en la espacialidad moderna.

Por otro lado, el contexto de publicación de *Panida* incluye también tipografías e ilustraciones (Louis, 2014) que muestran una vez más las alianzas intergeneracionales, a través de las caricaturas de Carrasquilla (n.º 3); Restrepo (n.º 4); Farina (n.º 6), y Merizalde (n.º 7), todas de Rendón. Por su parte, el grabado de la portada alude al espíritu híbrido de Pan: una columna con un capitel precisamente de estilo híbrido, entre jónico (por las volutas) y corintio (por la decoración de las hojas), donde Rendón representa un búho cuyo entrecejo forma una hoja de vid —en lugar de la tradicional de acanto—. El ave es parte del cortejo de Pan, como ya vimos al referirnos a la transformación de las brujas en la balada de De Greiff (Figura 1). Sobre él, un par de infantes interpretan la flauta del dios, señalando con los dedos los cuernos característicos de este. Además, las cuatro variantes de grafías para el título (Figuras 2, 3 y 4) y el uso de diversas tipografías al interior de la revista expresan una voluntad de experimentación y un juego caprichoso, típicamente panida.

→ **Figura 2.** Cubierta

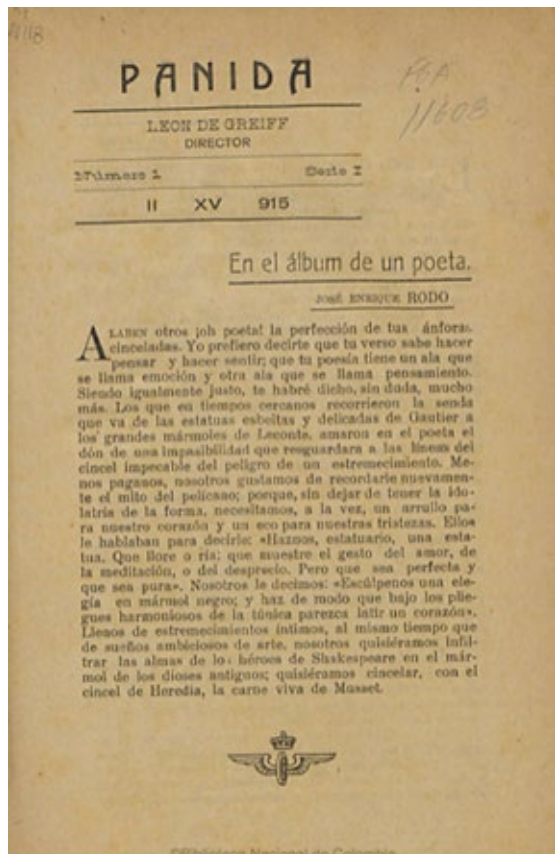
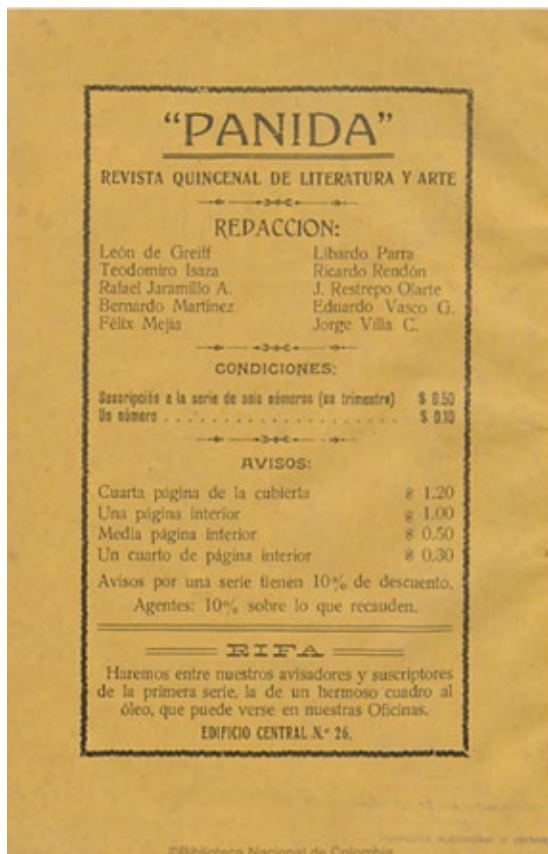
Fuente: *Panida*, n.º 1.

↘ **Figura 3.** Redacción, condiciones y avisos

Fuente: *Panida*, n.º 1.

↓ **Figura 4.** Portada

Fuente: *Panida*, n.º 1.



Solo en el primer número hay, por ejemplo, cinco familias tipográficas combinadas en tamaño que parecen seguir un patrón de uso. Las románticas (Bringhurst, 2014), con eje vertical, remates finos y cortos, se utilizan para los textos en prosa (Figura 5). Los tipos empleados en los versos son más estilizados, con remates más acentuados o que combinan los ejes de modulación verticales e inclinados (Figura 6). Mientras que las cursivas solo se emplean en los textos traducidos (Figura 7), y, después, en las “Meditaciones” de González.

Figura 5. Texto en prosa

Fuente: *Panida*, n.º 1, p. 5.

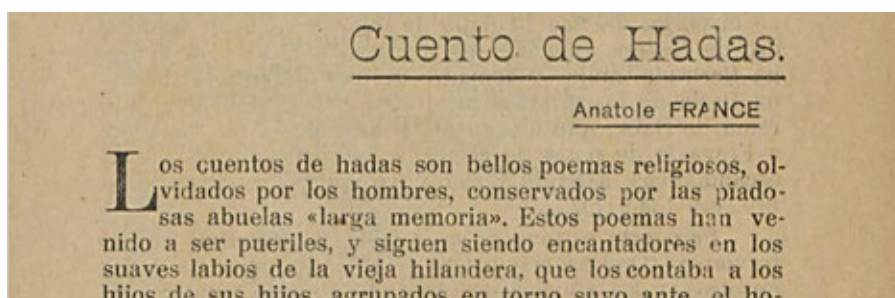


Figura 6. Texto en verso

Fuente: *Panida*, n.º 1, p. 10.

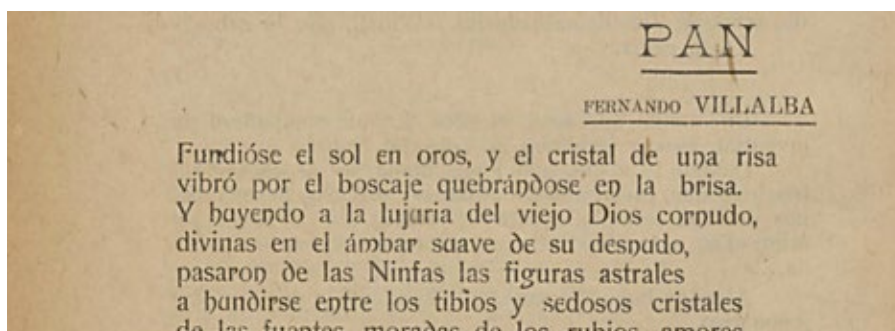
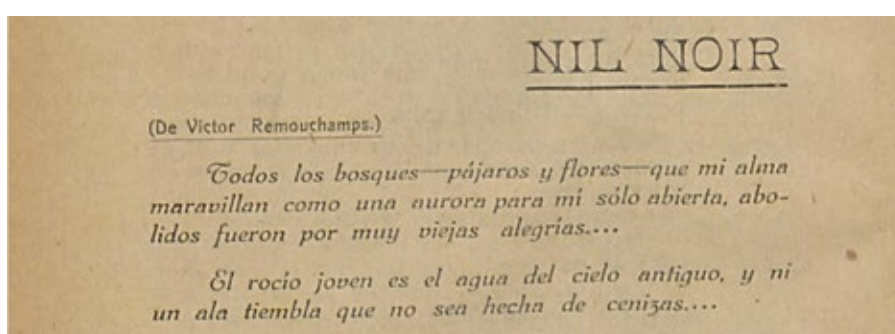


Figura 7. Texto en verso

Traducción: *Panida*, n.º 1, p. 4.



Mientras estos datos revelan los recursos materiales que los Panidas tenían a su disposición, en este caso, diferentes familias tipográficas, construyen una imagen pública del grupo que les hace merecedores de censura, y de un apoyo cada vez mayor por parte de las alianzas locales, como lo demuestra la publicidad de las librerías de la red mencionada. Posteriormente, en aras de la consolidación del proyecto, parece necesaria la incorporación de nuevas alianzas simbólicas que se acercaran más a los valores que promovía el campo cultural dominante, como lo sugiere la presencia de un texto de Guillermo Valencia en el número 9.

Pese a que la organización interna y externa de la revista puede concebirse conforme a un “sistema de valores y representaciones compartidos” (Tarcus, 2020, p. 47), las dos etapas de dirección de la publicación (De Greiff, los tres primeros números; Félix Mejía Arango, los siete números restantes) parecen evidenciar un fenómeno de tensión y disputa. Durante la primera dirección, encontramos todos los recortes pertenecientes a autores de lenguas ajenas a la española y francesa. Mientras que, durante la segunda dirección, la presencia de autores españoles crece exponencialmente (tres recortes en la primera dirección; dieciséis, en la segunda), y desaparecen los recortes de autores de otras lenguas europeas, diferentes a la francesa. También crecen en este segundo periodo los recortes de autores colombianos ajenos al círculo intelectual de la generación precedente a *Panida*, así como los autores latinoamericanos.

Conclusiones

Las redes intelectuales que hemos señalado permiten reconstruir un mapa de circulación del pensamiento latinoamericano en un contexto como el colombiano, donde el conservantismo hispánico no permitía la discusión de una tradición propia, sino que buscaba legitimarse a partir de los valores castizos. Sabemos, por ejemplo, que la crítica de Martí a la *Historia de la literatura en Nueva Granada: desde la conquista hasta la independencia* (1538-1820) de José María Vergara Vergara (1831-1872), uno de los personajes que había sido central en la élite intelectual colombiana (Gordillo Restrepo, 2003), pudo haber sido un motivo de censura de sus textos en Colombia. Sin embargo, su pensamiento circuló gracias a intelectuales como Carlos Arturo Torres, quien promovió la reedición de textos de Martí en *El Nuevo Tiempo* (1902-1905, primera época). Además, sabemos que algunos textos del suplemento *El Nuevo Tiempo Literario* fueron recortados y pegados en “publicaciones regionales”, entre ellos, una de las revistas producidas por la red intelectual que revisamos, *Alpha* (1906-1912, 1915)

(Cfr. Bedoya Sánchez, 2018). De igual manera, el pensamiento martiano está presente en el prólogo que José Enrique Rodó escribió a los *Idola Fori* (1916) de Torres, donde este último formula una crítica a “la idolatría de una tradición ciegamente aceptada” (p. 16), y Rodó subraya la necesidad de reconocer la continuidad de nuestro pensamiento latinoamericano como unidad frente al acecho del imperialismo norteamericano, un tema tratado por Martí en “Nuestra América”, por ejemplo.

Presentes en el ambiente intelectual, estas ideas se oponen al aislamiento que se deriva de pensar con estrechez. El reconocimiento de

Por medio del pensamiento
electivo y el eclecticismo
que siguen las revistas
antioqueñas mencionadas,
así como el pensamiento
híbrido sintetizado en el
proyecto “pensar y sentir”
de los jóvenes Panidas,
asistimos a una práctica de
construcción de identidad
tanto literaria como cultural.

la diversidad universal, un todo integrado por saberes múltiples, nos da lugar en este mundo. De tal manera, el universalismo rodoniano fundamenta en el saber diverso una potencia de descubrimiento y apropiación particular que no excluye una actitud sensible. La presencia de Rodó en la revista de los Panidas traza una *genealogía legitimante* que vincula a los jóvenes antioqueños con esta corriente de pensamiento. Ellos integran la expresión de ideas y de sentimientos como producto del cuestionamiento de la identidad y la búsqueda de una expresión auténtica. Esto es una labor literaria que entiende la necesidad de no perder el “sello personal”, como advierte Darío en las “Palabras Liminares” de *Prosas profanas*;

un alejamiento de la imitación en la que cayeron los seguidores del nicaragüense y una exploración de distintas corrientes literarias.

Por su parte, la reconstrucción de los contextos de producción, edición y publicación demuestra la continuidad de un esfuerzo intergeneracional. En estos casos, existe una actitud crítica frente a la pasividad de la herencia o el legado. Por medio del pensamiento electivo y el eclecticismo que siguen las revistas antioqueñas mencionadas, así como el pensamiento híbrido sintetizado en el proyecto “pensar y sentir” de los jóvenes Panidas, asistimos a una práctica de construcción de identidad tanto literaria como cultural. Esta diversidad constituyente resulta de una actividad crítica frente a la construcción de valores culturales, un debate que circula en toda Latinoamérica y que ahora también podemos identificar en las publicaciones *disidentes* colombianas de la red intelectual medellinense anterior a *Panida*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REVISTAS

El Montañés: revista de literatura, artes y ciencias. (1897-1899). Medellín: Tipografía del Comercio/Tipografía Central. Recuperado de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll26/id/7571/> [20.03.2020]

Lectura y Arte. (1903-1906). Medellín: Tipografía del Comercio/Imprenta del Departamento. Recuperado de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll26/id/7445> [20.08.2020]

Panida. Revista quincenal de literatura y arte. (1915). Medellín: Imprenta Editorial. Recuperado de: <http://bibliotecanacional.gov.co/content/conservacion?idFichero=176587> [08.08.2018]

Panida. Revista quincenal de literatura y arte. (2015). Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT. Recuperado de: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/8180> [08.08.2018]

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Álvarez Arregui, F. (1990). *El eclecticismo en la literatura iberoamericana.* [Tesis de maestría]. México: UNAM/FFYL.

Bedoya Sánchez, G. A. (2018). *El suplemento El nuevo Tiempo Literario (Bogotá: 1903-1915, 1927-1929) y los procesos de modernización cultural. La formación del crítico literario y la auto-representación del intelectual.* [Tesis de doctorado]. Medellín: Universidad Nacional de Colombia/Facultad de Ciencias Humanas y Económicas/Departamento de Historia.

Bringhurst, R. (2014). *Los elementos del estilo tipográfico.* México: Fondo de Cultura Económica.

Charry Lara, F. (1984). Los poetas de los Nuevos. *Revista Iberoamericana* L, pp. 128-129.

Cole, L. (2018). *Surveying the Avant-Garde: Questions on Modernism, Art, and the Americas in Transatlantic Magazines.* University Park, Pennsylvania: Penn State University Press.

Cuervo Ramírez, A. C. (2015). *Los Panidas: una historia de la lectura en Medellín (1913-1915).* [Tesis de licenciatura]. Medellín: Universidad de Antioquia/Facultad de Ciencias Sociales y Humanas/Departamento de Historia.

Darío, R. (1985). *Poesía.* Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Escobar Calle, M. (1995). Los panidas de Medellín, crónica sobre el grupo literario y su revista de 1915. *Credencial Historia* (70). Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/octubre1995/octubre3.htm> [25.08.2018]

Ette, O. (1994). "Así habló Próspero". Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de *Ariel. Cuadernos Hispanoamericanos* (528), pp. 49-62.


Gordillo Restrepo, A. (2003). *El Mosaico (1858-1872): nacionalismo, elites y cultura en la segunda mitad del siglo XIX.* *Fronteras De La Historia* 8, pp. 19-63. DOI: 10.22380/20274688.654

De Greiff, H. (1993). Cronología. *Obra poética.* Caracas: Ayacucho.

De Greiff, H. (2004). Cronología. *Obra poética completa. Tomo I.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

De Greiff, L. (1925). *Tergiversaciones de Leo Legris-Matias Aldecoa y Gaspar. Primer Mamotreto, 1915-1922.* Bogotá: Tipografía Augusta.

- Te Hessen, A. (2004). News, Paper, Scissors: Clippings in the Sciences and Arts Around 1920. En L. J. Daston (Ed.). *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science* (pp. 297-327). New York: Zone Books.
- Huet-Brichard, M. C. (2009). Mythologies héritées et mythologies modernes: *La Légende des siècles* de Victor Hugo. En C. Bonnet, C. Noacco y J. P. Aygon (Eds.) *La mythologie de l'antiquité à la modernité : Appropriation-Adaptation-Détournement* (pp. 295-305.) Rennes: Presses universitaires de Renne.
- Hugo, V. (1862). *La légende des siècles: histoire, les petites épopées. Première série*. Paris: Librairie de L. Hachette et Co., Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4061841/f289.item> [25.07.2022]
- Iser, W. (2015). El proceso de lectura: enfoque fenomenológico. En J. A. Mayoral (Ed.). *Estética de la recepción* (pp. 215-243). Madrid: Arco/Libros.
- Ladrón de Guevara, P. (1910). *Novelistas malos y buenos*. Bilbao: La Editorial Vizcaína.
- Loaiza Cano, G. (1996). Jóvenes panidas (1915). El desafío de ser artistas. *Cuadernos de literatura* 2 (3), pp. 45-57.
- Loaiza Cano, G. (2004). Revista *Panida*. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 42 (67), pp. 20-33.
- Loaiza Cano, G. (2009). La expansión del mundo del libro durante la ofensiva reformista liberal. Colombia, 1845-1886. En C. E. Acosta, D. C. Ayala y H. Cruz, (Eds.) *Independencia: Independencias y espacios culturales. Diálogos de historia y literatura* (pp. 25-64). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Londoño Vega, P. (2004). *Religión, cultura y sociedad: Medellín y Antioquia, 1850-1930*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Louis, A. (2014). Las revistas literarias como objeto de estudio. En H. Ehrlicher y N. Rißler-Pipka (Eds.) *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Recuperado de <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio> [22.07.2022]
- Martí, J. (2000). *Obras completas. Edición crítica*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- Martin, R. (ed.) (2005). *Diccionario Espasa de Mitología griega y romana*. Madrid: Espasa Calpe.
- Ospina Ruiz, C. (2013). Reformas educativas, institutores e inspección gubernamental. Antioquia (1903-1930). *Revista Colombiana de Educación* (65), pp. 341-366. Recuperado de <https://revistas.upn.edu.co/index.php/RCE/article/view/2195> [20.07.2023]
- Pérez Robles, S. T. (2013). *Ideologías y canon en las revistas literarias y culturales de Medellín (1897-1912)*. *Lectura histórico-literaria de: El Montañés (1897-1899), Lectura y Arte (1903-1906) y Alpha (1906-1912)*. Medellín: Instituto para el Desarrollo de Antioquia (IDEA).
- Pérez Robles, S. T. (2014). Inmorales, injuriosos y subversivos: las letras durante la Hegemonía Conservadora 1886-1930. *Historia y Sociedad* 26, pp. 181-208.
- Posada Callejas, J. (1916). *Libro Azul de Colombia*. Nueva York: J.J. Little & Ives Company. Recuperado de <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=loc.ark:/13960/t41r7mg43&view=1up&seq=246> [03.03.2020]
- Rama, Á. (1985). Prólogo. En R. Darío. *Poesía*. Caracas: Ayacucho.
- Remouchamps, V. (1893). *Les aspirations (poèmes en prose)*. Paris: Léon Vanier.

- 
- Restrepo Arango, M. L. (2005). En busca de un ideal. Los intelectuales antioqueños en la formación de la vida cultural de una época, 1900-1915. *Historia y Sociedad* (11), pp. 115-132. Recuperado de <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/35733> [06.05.2021]
- Rodó, J. E. (1967). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- Rodríguez Morales, R. (2005). Los Nuevos: entre la tradición y la vanguardia. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 42 (69), pp. 2-23.
- Tarcus, H. (2020). *Las revistas culturales latinoamericanas: giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Buenos Aires: Tren en Movimiento, CeDInCI, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas.
- Torres, C. A. (1944). *Idola fori*. Bogotá: Kelly.
- Urriago Benítez, H. (2018). *El signo del centauro. Variaciones sobre el discurso ensayístico de Baldomero Sanín Cano*. Cali: Universidad del Valle.
- Viu, A. (2007) Culturas lectoras, recortes y colaboración en las revistas culturales *Repertorio Americano* y *Babel*. *Revista de Humanidades* 35, pp. 159-184.
- Viu, A. (2019). *Materialidades de lo impreso: Revistas Latinoamericanas 1910-1950*. Santiago Centro: Metales Pesados. DOI:10.2307/j.ctvn96ft3


Los premios literarios en Colombia: una periodización para el siglo xx

The Literary Prizes in Colombia: A Periodization for the Twentieth Century

Juan David Murillo Sandoval

Instituto Caro y Cuervo, Colombia

juan.murillo@caroycuervo.gov.co

 <https://orcid.org/0000-0001-8295-2483>

Reconocimientos: Artículo del proyecto de investigación “Gentes de libros, gentes de medios. Interacciones y reciprocidades entre edición, radiodifusión y televisión en Colombia, 1940-1990”, financiado por el Instituto Caro y Cuervo.

Cómo citar este artículo: Murillo Sandoval, J. D. (2025). Los premios literarios en Colombia: una periodización para el siglo xx. *Estudios de Literatura Colombiana* 56, pp. 35-60. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356248>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 10/02/2024
Aprobado: 02/10/2024
Publicado: 31/01/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional



Check for updates



Los premios literarios en Colombia: una periodización para el siglo xx

The Literary Prizes in Colombia: A Periodization
for the Twentieth Century

Juan David Murillo Sandoval, Instituto Caro y Cuervo, Colombia



Resumen:

Este artículo explora la historia de los premios literarios en Colombia. Con base en un inventario de más de trescientos concursos literarios creados en el siglo xx, se propone una periodización que traza los orígenes, el apogeo y la decadencia del fenómeno en el país. Junto con subrayar la difícil consolidación de una cultura de premios nacional, se plantea que la ausencia del Estado central y de las editoriales en la creación de concursos fue suplida por patrocinadores empresariales, nacionales y multinacionales, y por instituciones culturales y universitarias de origen departamental. Se demuestra que el papel de estos nuevos patrocinios culturales fue determinante en la formación de una época dorada de premios entre 1956 y 1979, que estimuló el trabajo de los escritores y agitó el campo literario, pero que también, dada su naturaleza, resultó insostenible en el tiempo.

Palabras clave: premios literarios, patrocinio cultural, escritores colombianos, campo literario.

Abstract:

This article delves into the history of literary prizes in Colombia. Based on an inventory of over 300 literary contests created in the twentieth century, it proposes a periodization that traces the origins, peak, and decline of the phenomenon in the country. The paper underlines the difficulty of consolidating of a national prize culture and argues that the absence of the central state and publishing houses in the creation of contests was compensated by national and multinational corporate sponsors, as well as by cultural and university institutions of departmental origin. It is shown that the role of these new cultural sponsorships was decisive in the formation of a golden age of prizes between 1956 and 1979, which stimulated the work of writers and stirred up the literary field, yet ultimately proved unsustainable due to its inherent nature.

Keywords: literary prizes, cultural sponsorship, Colombian writers, literary field.

Introducción

A dos meses del golpe que puso al general Gustavo Rojas Pinilla al mando del país, la escritora Elisa Mújica (1953), radicada por entonces en España, abordó en su columna de *El Tiempo* un tema de especial preocupación entre los escritores colombianos: la ausencia de premios nacionales. Tomando como ejemplo el Premio Nadal, Mújica planteaba que los concursos promovidos por las editoriales eran especialmente valiosos para los escritores, pues podían aliviar necesidades inmediatas y entregar al ganador un baño de gloria efímero, pero valioso. Dado que debían hacer de ellos un acontecimiento literario, pero también uno social, observaba, los concursos de las editoriales eran especialmente importantes para los talentos noveles, pues a diferencia de las academias, que premiaban largas carreras, estos podían representar un estímulo para llevar estas a cabo.

Un año después, la escritora volvería sobre el tema avizorando una suerte de logro, toda vez que el régimen de Rojas preparaba la creación de un premio literario nacional. Parte de un conjunto mayor de propuestas, la iniciativa era seguida por escritores y artistas de todos los espectros, muchos convencidos de estar por entonces ante un gobierno que escuchaba sus reclamos. Para Mújica (1954), sin embargo, la creación del galardón no hacía otra cosa que poner al día el país en cuanto a la celebración de sus literatos, como ya lo había hecho el primer Premio Nacional de Literatura creado en Colombia, el “José María Vergara y Vergara”, otorgado en 1936 a un octogenario Tomás Carrasquilla.

Las opiniones de Mújica ilustran parte del problemático panorama de los premios literarios en la Colombia de mediados del siglo xx. Con un Estado poco comprometido en la materia, y un espacio editorial todavía pequeño y poco arriesgado para liderar certámenes, el país denotaba un rezago evidente con relación al estímulo a los escritores. Esta situación solo empezaría a cambiar a partir de la década de 1960, momento donde la incursión del capital empresarial en el patrocinio de concursos literarios iniciará una singular cultura de premios a nivel nacional.

Con base en estos elementos, este artículo explora la inestable historia de los premios literarios en Colombia. En lo fundamental, se busca ofrecer una periodización del fenómeno ‘premio’, que permita identificar tendencias y patrones, pero asimismo las relaciones, las dinámicas y los agentes que determinaron su desarrollo en el país. Buscando hacer de la distancia una condición de conocimiento (Moretti, 2015), el eje de este estudio se aleja de autorías, géneros y textos para analizar los cuadros patrocinadores; cuadros que los propios escritores demandaban y cuyas operaciones e intereses determinaron la afirmación del premio como instancia para su estímulo y consagración.

Un argumento central de este trabajo es que el vacío dejado por el Estado y la industria editorial en la creación de concursos fue llenado, entre las décadas de 1960 y 1980, por grandes compañías nacionales y multinacionales que no tenían en la cultura ni en la literatura su campo de acción. Universidades, institutos culturales departamentales y algunos círculos literarios hicieron lo propio en aras de erigirse como espacios autorizados para distribuir reconocimientos.

Vale subrayar que el elemento patrocinador supone un asunto inexplorado en el estudio del campo literario colombiano. Ciertamente, la creación de concursos y su sostenimiento no pasaba por una simple inversión económica, sino por el reclutamiento de nombres que les aportasen seriedad y simpatía. La incorporación de intelectuales —académicos, críticos, otros escritores— para ejercer como promotores o jurados fue así vital en la afirmación de numerosos concursos como instancias legítimas de valoración y plataformas publicitarias efectivas para sus auspiciantes. Clave en la diversificación, descentralización y mediatización del fenómeno, el papel de patrocinadores resulta indisoluble de las transformaciones más generales del campo literario.

Tres momentos en la historia de los premios literarios, definidos a partir del cambio de patrocinadores, estructuran este estudio. El primero, experimental, —abarca la primera mitad del siglo— expone la tímida participación del Estado y de algunas editoriales en la creación de concursos. El segundo, de florecimiento, señala la eclosión de numerosas y reputadas iniciativas entre 1956 y 1979, resultante de la incursión del capital privado y del disperso auspicio de instituciones no centrales. El último momento, entre 1980 y 1996, ve el alejamiento del patrocinador privado, la germinación de un sistema estatal de premios y una mayor incidencia de editoriales y universidades. Este periodo señala, empero, el desgaste del premio como instancia de consagración. Antes de explorar cada momento, se hace necesaria una mirada al enfoque y al corpus que sustenta esta periodización.

Los premios literarios en Colombia: una historia por escribir

Los premios literarios constituyen un objeto de investigación para diferentes campos. Su lugar en los procesos de producción, circulación y consumo de libros los hace de interés para la historia del libro, pero también para la sociología de la literatura que, más interesada en su fuerza institucional, releva su condición de instancia de consagración para los escritores y su papel regulador en el mercado de prestigios (Bourdieu, 1993; Sapiro, 2016). Desde una orilla más amplia, los trabajos de English (2005) y Squires (2004, 2007) han señalado la relación entre los concursos y las lógicas mediáticas del siglo xx, así como su papel en el mantenimiento de geografías culturales que trazan herencias imperiales y coloniales. Más recientemente, los premios han sido vistos como parte del fenómeno de singularización característico del capitalismo cultural contemporáneo (Reckwitz, 2020).

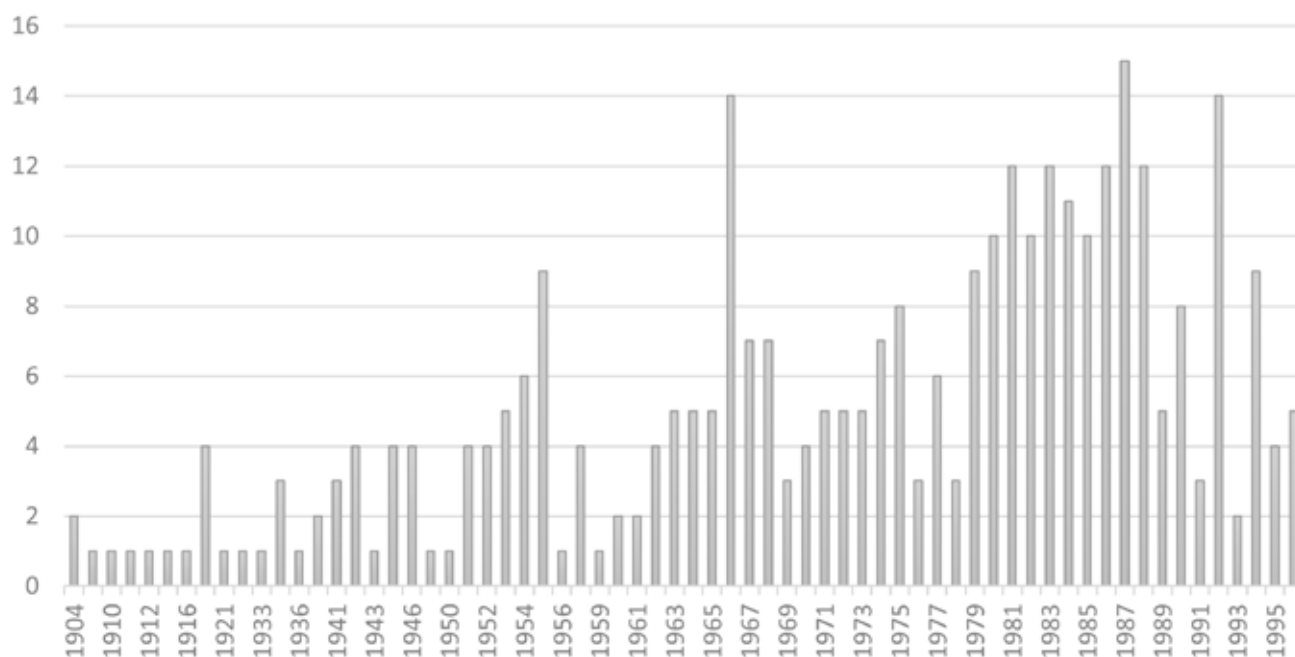
En Colombia, sin embargo, los premios poco han llamado la atención de los estudiosos. Aunque se ha reconocido su importancia en investigaciones dedicadas al oficio del escritor o la proyección de la novela (Marín, 2016; Vanderhuck, 2020), o se ha destacado su función entre las estrategias de los editores (Prieto Mejía, 2018), su análisis sistemático ha sido tangencial —como bien resalta el hecho de que los principales premios otorgados alguna vez en el país carezcan de estudios monográficos—.

La lectura aquí propuesta no aspira a llenar todos los vacíos, pero resulta útil para recrear el paisaje general del fenómeno en el siglo xx. Esta se apoya en un inventario de 513 concursos culturales creados en Colombia entre 1904 y 1996, conformado a partir de la revisión de numerosas fuentes primarias, entre las que destacan columnas, entrevistas, convocatorias, y fallos publicados en periódicos como *El Tiempo*, *El Espectador*, *El Siglo* y *El País*, y revistas como *Letras Nacionales*, *Noticias culturales*, *Vivencias*, *Índice cultural* y *Libros colombianos*. Estos datos se ampliaron y contrastaron con la revisión de libros premiados, de colecciones como los *Cuadernos de Cultura del Norte de Santander* y de documentos hallados en el Archivo de Prensa del Cinep-PPP, el archivo personal de Manuel Mejía Vallejo, resguardado en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, y la colección personal de Isaías Peña, rica en folletería, boletines de prensa e invitaciones para officiar como jurado en concursos

regionales y municipales. El archivo sonoro de la emisora HJCK, resguardado por Señal Memoria, fue igualmente dúctil para recoger las voces de promotores, jurados y ganadores de premios.

La revisión de estos materiales permitió que el corpus incorporara datos precisos sobre casi todos los concursos identificados, como sus años de creación y bases, los nombres de autores y títulos ganadores (primeros, segundos, menciones), los géneros convocados, los patrocinadores (corporativos, institucionales, editoriales), y las modalidades, así como el alcance de cada concurso (nacional, internacional, regional). Otros datos, como el nombre de los jurados, el valor monetario de los premios, si lo hubo, o la cantidad de concursantes, también buscaron registrarse, aunque su grado de levantamiento fue menor, como se puede observar en el corpus edificado, dispuesto en acceso libre (Murillo Sandoval, 2024a). Con base en los datos más generales, el **Gráfico 1** registra el ritmo de creación de concursos literarios a lo largo del siglo xx.

Gráfico 1. Ritmo de creación de concursos literarios en Colombia, 1904-1996



Fuente: elaboración propia.

Aunque es probable que varios concursos escapasen del conteo, sea porque no dejaron huellas editoriales o carecieron de suficiente cubrimiento, la cifra alcanzada constituye un sustrato idóneo para plantear una periodización matizada, atenta a los contextos y sus mutaciones, y útil para percibir rupturas y continuidades entre los actores detrás de estas iniciativas. En general, el volumen de datos reunido permitió,

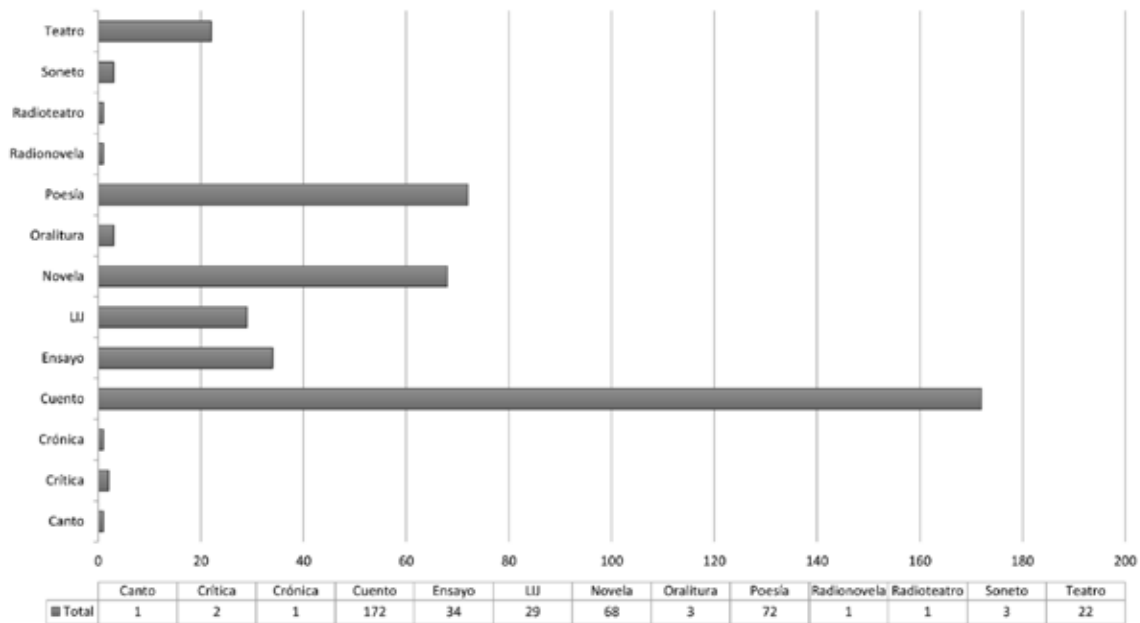
mediante un análisis cuantitativo simple, establecer periodos de auge o escasez de concursos, e identificar la nomenclatura intelectual que los atravesó. Además de ayudar a evidenciar conexiones entre la aparición de concursos y los ritmos de la vida política o de la joven industria editorial, este tratamiento permitió rastrear el recambio de patrocinadores y calibrar el protagonismo de empresas, instituciones y universidades en su creación y mantenimiento.

Junto con la explotación cuantitativa del corpus, también atraviesa el trabajo un análisis cualitativo, que destaca las opiniones y sentires de los agentes involucrados, fueran concursantes, promotores o jurados. Opiniones como las de Mújica ayudan, por ejemplo, a explorar las expectativas que rodeaban la creación de concursos, pero, asimismo, las intersecciones que se planteaban entre política y literatura. Las polémicas que atravesaron varias premiaciones, por desacuerdos o rencillas entre los jurados, declaraciones de premios desiertos o el rigor de los críticos permiten, también, dimensionar el peso del factor controversial en la trayectoria de los concursos, así como constatar la enorme dimensión emocional que los permeaba.

Así pues, si la lectura cuantitativa favorece el dimensionamiento a distancia del fenómeno, la cualitativa pone en valor las voces de los distintos agentes y espacios interesados, voces que se difundieron a través de columnas de prensa, cartas abiertas y entrevistas reproducidas en periódicos o emisoras. Algunas precisiones sobre el manejo del corpus deben exponerse antes de continuar.

Por un lado, el análisis excluyó los concursos no estrictamente literarios, como los de textos escolares, historia y ciencias, así como aquellos internos de las universidades. Es decir que, del censo general de 513 concursos, solo se seleccionaron para este estudio los de poesía (soneto, canto), cuento, novela (radionovela), teatro (radioteatro), ensayo, crítica, crónica y literatura infantil: un total de 412 (**Gráfico 2**). Por otro lado, se tuvieron en cuenta los concursos fallidos —convocados, pero cancelados antes de dar su fallo— (un total de 3) y los declarados desiertos (un total de 23). Aunque sin ganadores, estos conformaron jurados y recibieron postulaciones, de modo que alteraron por igual el trabajo de los escritores. También se integraron los premios internacionales promovidos desde el país (un total de 17), mas no aquellos ganados por colombianos en el exterior; premios que, de todos modos, nutren el análisis de contexto.

Gráfico 2. Concursos literarios: distribución por géneros, 1904-1996*



*Para mayor claridad del gráfico, se omitieron tres categorías que registraron apenas un certamen cada uno: cómic, narrativa testimonial y promoción literaria.

Fuente: elaboración propia.

La primera época de un fenómeno inestable

El primer periodo de esta inestable historia abarca la primera mitad del siglo. Comenzó en 1904 con los Juegos Florales de Medellín, celebrados en el ambiente de reconciliación nacional tras la guerra de los Mil Días, y concluyó hacia 1955 con el final del Premio Espiral, creado por el escritor y editor español Clemente Airó alrededor de la revista homónima. Este espacio de tiempo vio alrededor de 65 concursos literarios abiertos en el país.

Dada su longitud, este periodo fue primero afectado por la marea de las fiestas centenarias de la década de 1910 y, después, por la avanzada reformista de la República Liberal. En ambas mareas, las revistas tuvieron un lugar protagónico en la organización y el seguimiento de concursos, resultado de su condición de centros de gravitación intelectual y de la

palpable ausencia de otros espacios capaces de liderar estas iniciativas. Si bien ninguna logró modelar un concurso sostenible, los intelectuales que las lideraban —responsables de instalar el debate sobre la falta de estímulos para los escritores— obtuvieron un triunfo con el inicio de la República Liberal, cuyo primer Gobierno decretó la creación del Premio Nacional de Literatura y Ciencias “José María Vergara y Vergara” en 1931.¹

El logro sería, sin embargo, muy efímero. Además de tardar un lustro en convocarse por primera vez, ocasión en la que fue adjudicado a Tomás Carrasquilla en una solemne ceremonia en el Teatro Colón de Bogotá, su desarrollo posterior se vio empañado por irregularidades y demandas conducidas al Consejo de Estado. Estos problemas rodearon sobre todo la segunda edición del premio, minando su legitimidad y evitando su regular convocatoria en los años siguientes. Para 1955, el “Vergara y Vergara” contaba con apenas tres entregas en 24 años de existencia, y solamente la primera de ellas fue fielmente recordada.

Antes de terminar el ciclo liberal en 1946, nuevos intentos se registraron, aunque ninguno descollante. Un concurso de cuentos abierto por la *Revista de las Indias* (1941), y que resultó en empate, serviría para evidenciar la tensión entre dos orillas de apreciación crítica en el país: aquella que valoraba la dimensión autóctona de la literatura nacional y otra que profesaba la necesidad de una literatura autónoma, pero no tendría continuidad (Marín, 2015). Otros, como el Premio Ciudad de Bogotá, fracasaron estruendosamente. Auspiciado por el concejo capitalino, y con Félix Restrepo y Nicolás Gómez Dávila como jurados, este recibió más de 60 postulaciones, pero al no haberse detallado el género en concurso, llegaron desde poesías y ensayos hasta trabajos técnicos. Viéndose impedidos para calificar tanta diversidad, los jurados renunciaron. La consecuente cancelación del certamen fue leída como síntoma “de la frialdad aplastante que anula y deprime todos los esfuerzos particulares del grupo generoso de espíritus que quieren contribuir a la exaltación de la fisonomía cultural de Colombia” (“El premio ciudad de Bogotá”, 1943, p. 171).

La primera época de los premios literarios en Colombia muestra, pese a todo, una curva ascendente después de finalizada la República Liberal, resultante, al menos en parte, de sus políticas de estímulo al libro y la lectura (**Gráfico 1**). Justo en medio de las tensiones y violencias que caracterizaron el retorno al poder del conservatismo, esta curva respondió

¹ Para Daniel Samper Ortega, principal impulsor de este decreto, los concursos representaban no solamente un estímulo para los escritores, sino una fórmula para avanzar en la independencia intelectual y científica del país (Pineda Cupa, 2019).

a la creación de concursos como el de la Caja Colombiana de Ahorros (1945-1950), pero sobre todo a la irrupción de un actor editorial muy interesado en empujar cambios dentro del país literario: Clemente Airó.

Fundador, editor y director de la revista *Espiral de Artes y Letras* (1944), de la Editorial Iqueima (1947), y del sello ediciones Espiral, el intelectual español ocupaba una posición central en la vida literaria colombiana de mediados del siglo xx (Prieto Mejía, 2018). Cercano a figuras como Luis Vidales y amigo de la generación intelectual potenciada por la República Liberal, buena parte articulada durante la dictadura en la Asociación de Escritores y Artistas, Airó estaba muy al corriente de las necesidades de los escritores y del fracaso de los intentos por reconocer su labor. Por lo mismo, ensayó distintas fórmulas para dinamizar un escenario que entendía estrecho y politizado. La creación del Premio Espiral constituía, por lo demás, un paso esperable dentro de una aventura editorial muy orientada a dar resonancia a voces jóvenes de la literatura nacional (Prieto Mejía, 2018).

La resonancia que producían los concursos era clara para Airó, quien entendía que el infante estado de la industria editorial respondía tanto al reducido tamaño del público consumidor de libros como a su desinterés por las letras colombianas (Airó, 1953a). No era pues difícil ver en los premios recursos de propaganda propicios para la renovación de los gustos lectores o estratégicos para dinamizar una escena cultural politizada y desinformada.

Convocado entre 1951 y 1955, el Premio Espiral dejó numerosas huellas informativas. A pesar del contexto, su desarrollo señala un despliegue publicitario importante, extendido desde los principales periódicos hasta las emisoras radiales.² El mismo Airó se encargaba de ofrecer balances anuales de sus resultados e impulsar la publicación de fragmentos de los trabajos ganadores en suplementos literarios, como el de *El Tiempo* (Airó, 1951, 1953b, 1954). Que una constante del concurso haya sido la declaración de premios desiertos jugaba incluso a su favor, pues alentaba los debates periodísticos y remarcaba tanto la rigurosidad de los jurados como de la marca Espiral, cuyo reconocimiento internacional, solía aducir Airó (1953a), imponía que solo se reconocieran trabajos de mérito.

La meticulosidad no evitaría, sin embargo, la caída del Premio. Pese a la empresa que la soportaba, la iniciativa debió enfrentar el inestable contexto político y el gradual desinterés de los escritores. Aunque el primer año entregó premios en sus cuatro categorías (Novela-cuento, Teatro, Ensayo y Poesía), con más de cien postulaciones registradas, en 1952 hubo solamente un ganador; en 1953 y 1954 se eligieron dos, y en 1955 ninguno, año que vio

² Baste señalar las entrevistas realizadas al editor por Óscar Delgado (1953), director de la revista *Índice cultural*, por José María Álvarez D'Orsonville (1957) para el programa radial *Colombia Literaria*, luego publicada en el segundo volumen de la serie homónima, o la nota celebrativa de los veinte años de Ediciones Espiral, realizada para *El Tiempo* por Gloria Valencia Diago (1964), donde Airó menciona su deseo de reactivar el premio (p. 38).

apenas catorce concursantes. En resumen, de los veinte premios convocados en cinco años, tan solo se entregaron nueve, buena parte de estos en un contexto de baja participación. El negativo balance ocasionó la pausa del certamen y luego su cese definitivo (Prieto Mejía, 2018, pp. 349-351).

A pesar de ser el concurso mejor formulado del periodo, el Premio Espiral debió transitar un contexto singular, que restringía el accionar de los medios y grupos políticos al tiempo que empujaba nuevas formas de asociación intelectual y artística. Airó debió enfrentar igualmente un escenario adverso en materia de consumos culturales, marcado por los altos precios del libro y el bajo número de compradores, así como por la presencia de gustos alejados de los títulos que editaba y buscaba recompensar. Con todo, el certamen fue clave en el arraigo del problema ‘premio’ en el medio cultural e incluso contribuyó a destacar las posibilidades de sus efectos propagandísticos, percibidos como útiles para otro tipo de actores.

En torno al concurso de la Caja Colombiana de Ahorros, el cronista Ximénez (1945) expuso en *El Tiempo* la necesidad de que otras empresas del país imitasen la idea. En sus palabras: “La Colombiana de Tabaco podía crear el premio Pielroja de la novela colombiana [...] la Colombiana de Seguros podría crear el premio de poesía; el Consorcio de Bavaria el del periodismo” (p. 5). Dados los múltiples fracasos, el llamado al capital empresarial resultaba esperable. Animado por las expectativas de los escritores nacionales, un clima mediático que acusaba una suerte de despertar cultural con el comienzo del Frente Nacional, y hasta por una tendencia transnacional en el patrocinio a iniciativas culturales, este respondería al llamado y lograría dar forma a un nuevo paisaje.³

El capital y la literatura: la bella época de los premios

La aparición de nuevos y portentosos patrocinios a la cultura dio un vuelco al estado de desprotección de los escritores. Solo en cifras, alrededor de 119 concursos literarios se abrieron entre 1956 y 1979, casi el doble de los vistos en la primera mitad del siglo. La geografía de los certámenes también se alteró. Si en la primera época la centralidad de Bogotá era clara, ahora aparecía una virtual equivalencia entre los concursos abiertos en la capital y los

³ Esta tendencia puede seguirse claramente en el caso de las compañías petroleras, cuyo patrocinio a la vida artística e intelectual, en países como Estados Unidos, se hizo constante desde comienzos del siglo xx. En América Latina, estas compañías hicieron lo propio desde la medianía del siglo, financiando premios, exposiciones, congresos, revistas e informativos internacionales, lo que complejizó de esta manera el contexto de Guerra Fría cultural.

sostenidos por fuera (**Tabla 1**). El mercado de prestigios mostró cambios propios, como la irrupción de Cali en los premios de novela y de Cúcuta en los de cuento y poesía.

Tabla 1. Organización de concursos: distribución centro-periferia

	Central	Periferia	Total
1904-1955	53	12	65
1956-1979	62	57	119
1980-1996	80	148	218
Total	195	217	412

Fuente: elaboración propia.

Es fácil advertir que esta época coincide con una fase de internacionalización de la literatura nacional, conexas con el *boom*, pero también resultante de esfuerzos individuales por ganar reconocimiento allende las fronteras. Los casos de Eduardo Caballero Calderón y Manuel Mejía Vallejo son ejemplares. Si el primero logró posicionar su figura en un plano literario y editorial transnacional entre las décadas de 1940 y 1950 (Murillo Sandoval, 2021), el segundo decidió competir en concursos de países vecinos para ampliar su reconocimiento. Gracias a los premios internacionales recolectados, Mejía Vallejo elevó tanto su prestigio que se convirtió en un jurado habitual de concursos nacionales.

El periodo conecta igualmente con la proyección de la industria editorial nacional. Gracias a la sanción de leyes favorables, la constitución de cámaras, y una gradual especialización en su producción, ligada al aumento y diversificación de los lectores, esta vio mejorar sus condiciones desde la década de 1960. La creación del Instituto Colombiano de Cultura (1968) también estimularía la producción editorial del periodo. No obstante, las editoriales no fueron responsables del ritmo tomado por los concursos.⁴

Fueron filiales de empresas extranjeras, como la petrolera estadounidense Esso (Standard Oil) o la compañía de fibras sintéticas Enka, de origen holandés, junto con grandes empresas nacionales, como la Compañía Colombiana de Seguros (Colseguros), y valoradas empresas departamentales, como las licoreras, las que dieron forma a una bella época de los premios en el país. Si bien no fueron las únicas culpables, su papel en la formulación y auspicio de los principales concursos del periodo produjo una transformación en las maneras en que estos se financiaban,

⁴ La debilidad del sector editorial en materia de concursos se verifica en un frustrado proyecto de la Cámara Colombiana del Libro, que se propuso organizar un premio anual de novela a través del “producido” de su revista *Libros colombianos* (Ponce de León, 1961, p. 17).

publicitaban, valoraban e impactaban en la opinión entendida y general. En otras palabras, la entrada del patrocinador empresarial no solo implicó la multiplicación de los premios o el incremento de su atractivo para los escritores, sino que hizo de ellos eventos culturales propiamente dichos.

Si para anteriores promotores, como Clemente Airó, se trataba simplemente de ganar la atención del país literario existente, para este nuevo momento, y consecuente con los intereses comerciales en juego, se trataba de hacer de los premios un asunto sonado y mediático. Importaba que tuvieran suficiente cubrimiento impreso, gráfico y radial, que generaran expectativa entre participantes y críticos, y que fueran capaces de alentar debates y polémicas posteriores a sus fallos. Se trataba, en fin, de orientarlos hacia una dimensión cercana al espectáculo, conveniente a los objetivos publicitarios de empresas que carecían de naturales preocupaciones culturales.

La incursión del patrocinador empresarial en el campo literario fue así el factor determinante de esta nueva época. En buena medida, la eclosión de premios que se atestigua entre 1956 y 1979 reflejó las relaciones que el nuevo mecenas supo construir con las autoridades esenciales de la vida literaria colombiana, como academias e institutos, pero también con editores, escritores, críticos y otros agentes. El accionar de los nuevos patrocinadores dio incluso mayor dinamismo al campo literario, al clarificar la posición de sus agentes y propiciar las condiciones para su transformación gracias a las polémicas activadas, cuyos resultados afectaron los niveles de influencia y autoridad de instituciones y agentes.

El caso de la Academia Colombiana de la Lengua (ACL) es ilustrativo. Dado su histórico lugar para las letras nacionales, la petrolera Esso y la Colombiana de Seguros acudieron a ella para dar a sus planes de premios un marco de rigurosidad y prestigio. Tanto el Premio Esso de Novela (1961-1969) como el Premio de Poesía “Guillermo Valencia” de Colseguros (1963-1966) fueron respaldados con jurados de la institución e incluso con el préstamo de su sede para las premiaciones. Con todo, las alianzas se irían diluyendo conforme a las controversias que empezaron a rodear la elección de algunos ganadores, especialmente del Premio Esso, que acusaban la baja calidad de las obras laureadas y criticaban, por ende, los criterios de los académicos calificadores.

El tamaño de las controversias, que atrapó a escritores, críticos, periodistas, editores y lectores, e incluso sumó protagonismo al movimiento nadaísta, enemigo particular del Premio Esso, determinó el fin de la alianza entre la petrolera y la ACL en 1965, hecho que también pareció fracturar la relación con Colseguros, empresa que determinó el fin de su concurso de poesía en 1967. A partir de aquí, la histórica Academia no volvería a acompañar ningún concurso relevante, lo que evidenció el deterioro de su posición.

La incursión del patrocinador empresarial propició también la aparición de un nuevo y poco destacado intermediario cultural: el jefe de relaciones públicas. Aunque la Esso ya explotaba la figura desde 1950, con nombres como el de Álvaro Mutis, clave en la conversión de la petrolera en auspiciante de la vida cultural nacional, el nuevo momento vio la naturalización del cargo con los casos de Jaime Cadavid, promotor del Premio Enka; de Julio Montoya Sáenz y Hernando de Francisco, relacionistas de la Esso,⁵ o de Gerardo Valencia, promotor del Premio “Rafael Pombo” de Literatura Infantil auspiciado por Seguros Médicos Colombianos.⁶ Cercanos al medio político e intelectual, y empapados del vocabulario desarrollista propio del periodo, estos supieron construir con destreza el estatus mediático de sus concursos.⁷

Ahora bien, el patrocinio empresarial no fue el único factor transformador. Un inesperado frente de instituciones también contribuyó y alcanzó incluso cifras superiores en concursos creados. Espacios como el Instituto de Cultura y Bellas Artes del Norte de Santander, la Secretaría de Extensión del Departamento de Bolívar, el Instituto de Bellas Artes de Boyacá, y universidades como el Externado, junto con pequeños círculos intelectuales, como el de la revista caleña *Vivencias*, fueron claves en la expansión de la oferta.

La irrupción de estas instituciones provocó trastornos particulares. Por una parte, empujó la descentralización del fenómeno, traducida en la expansión de la geografía productora de concursos y del radio de escritores participantes (**Tabla 2**). La procedencia geográfica de los jurados también se vio alterada, pues varios de los nuevos concursos comenzaron a apelar a figuras externas al medio bogotano (**Tabla 3**). La descentralización estimularía así una diversificación en las autoridades del campo literario. En paralelo a la caída de la ACL, el Instituto de Cultura y Bellas Artes del Norte de Santander alcanzó un serio estatus entre 1965 y 1979, tramo en el que repartió alrededor de doce premios.

⁵ La labor de Montoya fue especialmente valorada. Una nota publicada en *El Tiempo* lo resaltó como uno de los responsables, desde la International Petroleum y Esso Colombiana, de las exposiciones de arte colombiano llevadas a los Estados Unidos (1960) y Europa (1962). Su apoyo a la revista *Lámpara* también se destacó, al igual que su patrocinio al programa “El correo de la cultura”, de la emisora HJCK (“Una brillante labor”, 1963). En cuanto a de Francisco, vale subrayar su protagonismo en la organización del Premio Esso entre 1966 y 1969, que le vio participar en mesas de discusión dedicadas al concurso, como la titulada “El Premio Esso ¿promoción o freno para la novelística colombiana?”, desarrollada en la Sala Letras Nacionales (“Noticiero cultural”, 1967).

⁶ Gloria Valencia de Castaño (1974) entrevistó a Gerardo Valencia a propósito de este concurso, y registró la especial preocupación del poeta y escritor por la promoción de la literatura infantil nacional.

⁷ Durante una entrevista radial, Cadavid expuso que el Premio Enka resultaba del interés de la empresa por el desarrollo sociocultural del pueblo: “Esencialmente consideramos que el hombre es la base de nuestra entrega y para él pretendemos buscar su desarrollo” (Cadavid, 1976).

Tabla 2. Principales ciudades organizadoras*

	Bogotá	Cali	Cúcuta	Pasto/Pereira	Medellín	Cartagena
1904-1955	53	-	-	-	8	-
1956-1979	65*	9	11	3/3	5	8
1980-1996	80	20	2	10/11	53	8
Total	198	29	13	13/14	66	16

*Esta cifra integra tres concursos de la Gobernación de Cundinamarca.

Ciudades como Manizales e Ibagué reportan cifras similares a las de Pasto.

Fuente: elaboración propia.

A pesar de situarse en un espacio poco reconocido culturalmente y de contar apenas con el apoyo de las autoridades departamentales, los responsables del Instituto supieron explotar los nombres de dos escritores de origen nortesantandereano y alta valoración para dar forma a sus iniciativas: Jorge Gaitán Durán y Eduardo Cote Lamus, fallecidos en 1962 y 1964, respectivamente. Bajo el liderazgo de Miguel Méndez Camacho, cuya gestión se asemejaba a la de los jefes de relaciones públicas de las empresas privadas, el Instituto supo consolidar en menos de un decenio un atractivo programa de premios que entregaba recompensas en dinero y aseguraba la publicación de las obras ganadoras.

Tabla 3. Participación y procedencia de los principales jurados del siglo xx*

Jurado	Origen/Medio	N.º concursos	Periodo de ejercicio
Isaías Peña	Bogotá	37	1972-1996
Eduardo Mendoza Varela	Bogotá	15	1950-1981
Germán Vargas Cantillo	Atlántico	14	1968-1988
Manuel Mejía Vallejo	Antioquia	15	1965-1985
Fernando Charry Lara	Bogotá	13	1951-1987
Jaime Mejía Duque	Antioquia	13	1966-1984
Fernando Cruz Kronfly	Valle del Cauca	12	1973-1987
Hernando Valencia Goelkel	Santander/Bogotá	10	1966-1987
Gonzalo Arango	Antioquia	8	1965-1969
María Mercedes Carranza	Bogotá	7	1967-1977
Eduardo Pachón Padilla	Magdalena	7	1965-1987
Jorge Eliécer Ruiz	Caldas/Bogotá	7	1968-1983
Rafael Maya	Bogotá	6	1941-1978
Jorge Valderrama Restrepo	Tolima	6	1973-1980

*Estas cifras deben verse solo como preliminares, pues la información recogida sobre los jurados resulta incompleta para varios ciclos. Fuente: elaboración propia.

La trascendencia de los concursos nortesantandereanos también se verifica en su impacto mediático. Aunque los nombres de Gaitán Durán y Cote Lamus ya los convertían en iniciativas seductoras, el elemento polémico les otorgó un impulso adicional. La segunda edición del Concurso de Cuento “Jorge Gaitán Durán” (1969) fue ocasión de un sonado escándalo al poco de convocarse, derivado de la renuncia de dos de sus jurados: Héctor Rojas Herazo y Juan Gustavo Cobo Borda, quienes declinaron la invitación al saber que el tercer calificador sería Gonzalo Arango.

La decisión se insertaba en un contexto mayor de disputas. Rojas Herazo (1966) arrastraba un conflicto previo con Arango a raíz del desarrollo del Premio Nadaísta de Novela (1966), donde había servido de jurado junto con Helena Araújo. Según expuso en su momento, el dictamen final había sido saboteado por Arango, quien forzó la elección de miembros de su grupo entre los ganadores. Rojas Herazo venía además de ganar el Premio Esso en 1967, blanco favorito de los nadaístas en su esfuerzo por afirmar la singularidad de su propio galardón. La tensión entre los escritores era, pues, previsible.

La renuncia pública de Cobo Borda (1969) causaría mayor revuelo. Publicada en varios periódicos, esta respaldaba la decisión de Rojas Herazo y manifestaba que Arango no ofrecía ninguna garantía de honradez intelectual para ejercer como jurado. Amparado además por una carta suscrita por 130 representantes del mundo literario y artístico —entre los que destacaban Jorge Zalamea, Marta Traba, Manuel Mejía Vallejo, Helena Araújo, Fanny Buitrago, Germán Vargas Cantillo y Feliza Burztyñ—, la cual solicitaba la destitución de Arango, el acto sumaría mayor atención mediática al concurso.⁸

Como lo ha señalado English (2005), este tipo de escaladas informativas, asociadas con la controversia y el escándalo, podían incrementar el capital periodístico de los premios, lo que a la vez aceleraba su acumulación de capital simbólico y prestigio cultural. Así pues, y tal como el Premio Esso, cuya relevancia se debió tanto a su organización y vigor publicitario como a los debates desatados a su alrededor, concursos como el “Gaitán Durán” supieron orientar el andamiaje mediático a su favor.

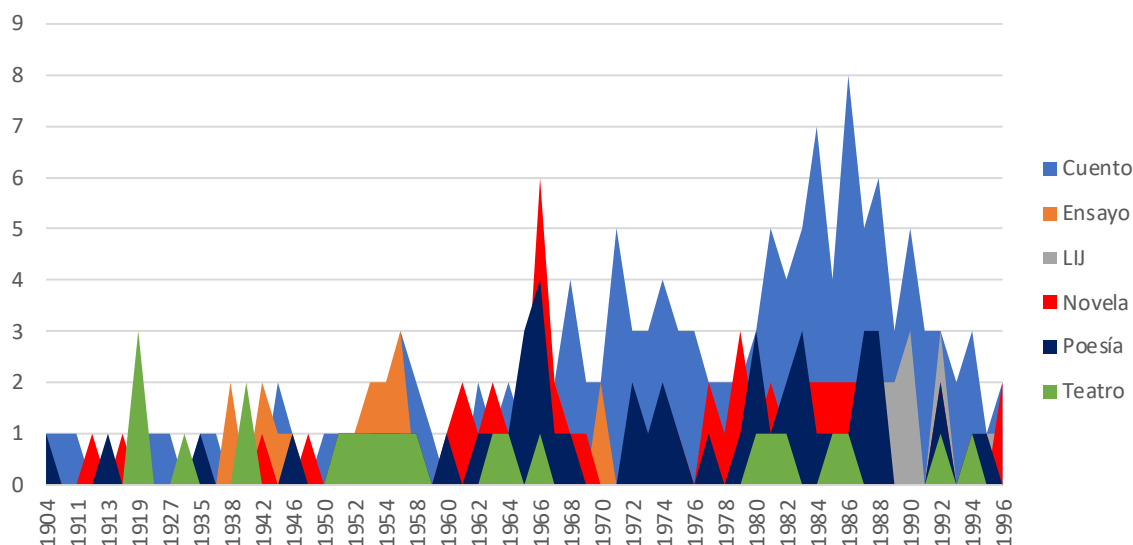
Otra capa de conexión entre capital y literatura se materializa en las alianzas entre entidades culturales e industrias licoreras. Cabe destacar la ocurrida entre el Instituto de Bellas Artes de Tunja y la Industria Licorera de Boyacá, impulsoras de dos vigorosos concursos de cuento en 1970 y 1971. Denominados Suamox y El Zaque, respectivamente, y publicitados bajo el manto del aguardiente Onix Sello Negro, estos ofrecieron

⁸ María Mercedes Carranza y Alberto Sierra reemplazaron a los renunciantes, ya que la organización del premio mantuvo a Arango como jurado.

un jugoso premio monetario y la publicación de los cuentos finalistas.⁹ Su primera convocatoria fue cifra récord del periodo con 740 postulaciones, mientras que la segunda contaría 450, números dicientes de su atractivo.

El vínculo entre la revista *Vivencias* y la Industria de Licores del Valle fue todavía más relevante. Comandada por Martha Uribe de Lloreda, Julia Pardo de Ash y María Cristina Mera, *Vivencias* había alcanzado un rápido reconocimiento en el medio cultural desde su aparición en 1970. Llegada a su tercer año de vida, sus editoras decidieron establecer un Concurso Bienal de Novela con el fin de estimular un género que, pese a que atestiguaba un formidable momento con García Márquez, no destacaba dentro del paisaje de concursos, muy inclinado hacia el cuento (**Gráfico 3**). Los novelistas colombianos estaban, en opinión de Julia Pardo (1976), “huérfanos de motivación” (p. 4B); de allí la necesidad de fundar un concurso generoso.¹⁰

Gráfico 3. Ritmo de los concursos en Colombia por género literario



Fuente: elaboración propia.

Aire de tango (1973) de Manuel Mejía Vallejo sería la ganadora de la primera edición que tuvo por jurados a Alfonso Bonilla Aragón, Daniel Arango, Enrique Santos, Fernando Cruz Kronfly y Antonio Montaña. Tanto la talla del ganador como la correcta organización del concurso —inserto además en un plano mayor de actividades culturales que desde la década de 1960 había posicionado a Cali como una sólida capital

⁹ Los libros resultantes aparecieron en la colección Populibros de la conservadora Editorial Revista Colombiana.

¹⁰ En una de las primeras declaraciones sobre la Bienal de Novela, Uribe de Lloreda (1972) expuso que el lugar que empezaba a ganar la novela latinoamericana “por la novedad de sus técnicas y su compromiso político” (p. 18) era otra de las razones detrás de su creación.

cultural—, elevaron el prestigio de la Bienal. Su relevancia atrajo incluso la atención de Colcultura que publicó las obras finalistas de la siguiente edición, ganada por *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel.

Reconocida como heredera del Premio Esso, la Bienal de Novela pudo sostenerse hasta su cuarta edición en 1979, lo que le permitió lograr altos niveles de expectativa y cubrimiento. Tal como otros premios importantes del periodo, la Bienal tuvo sus momentos controversiales, como el ocasionado en su tercera edición que, pese a recibir 68 postulaciones, fue declarada desierta por los jurados. Dos de ellos, Ramón de Zubiría y Jaime Mejía Duque (1977), expusieron que no se había encontrado creatividad en los trabajos recibidos, lo que demostraba una “decadencia precoz de la prosa narrativa en Colombia” (p. 7A). El tercer jurado, Efraín Lezama, salvó su voto y, aunque aseguró que la mediocridad había sido la constante, manifestó que sus colegas exageraron su severidad.¹¹

El fin de la Bienal de Novela en 1979, sujeto al cierre del proyecto revisteril, marca también el de la bella época de premios. A pesar de su corta vida, este supo liderar el impulso a la novela nacional e incluso sirvió de modelo para concursos que harán parte del nuevo ciclo, como el de la editorial Plaza y Janés, que estableció durante el mismo año su propio Premio de Novela Colombiana, también bienal.

En síntesis, el periodo comprendido entre 1956 y 1979 vio tanto un crecimiento de los concursos como su naturalización en clave de acontecimientos culturales. Situada en el contexto del Frente Nacional, esta naturalización respondió también a la descentralización del fenómeno y su lugar en un proceso más amplio de mediatización de la vida literaria. En buena medida, todos los agentes del campo literario estaban ahora insertos en un contexto informativo nuevo y multimedial, materializado en anuncios, entrevistas, propaganda, actos de entrega, discursos, fallos, polémicas y, por supuesto, numerosos libros publicados.¹²

Junto con representar un alivio a las viejas quejas de los escritores, la naturalización del fenómeno premio afectó el campo literario y alteró sus balances de fuerza. Si bien no se ha profundizado sobre los premios internacionales, es claro que estos también perturbaron el paisaje. El caso de

¹¹ La Bienal tuvo más controversias: una derivada de la primera edición, resultante de una larga disertación crítica de parte de los jurados sobre el concepto de novela, innecesaria para muchos, y otra provocada por el triunfo de Ángel que vio aparecer en la prensa numerosos calificativos misóginos hacia su figura.

¹² Parte del proceso de mediatización de la vida literaria nacional, con relación a concursos y premiaciones, puede seguirse en los archivos sonoros de la emisora HJCK y la Radio Nacional de Colombia, espacios que, a través de entrevistas a responsables y ganadores, o de la grabación de los actos de entrega, dejaron registros de múltiples certámenes (Murillo Sandoval, 2024b; Guerrero Ruiz, 2024).

Mejía Vallejo —ganador de varios concursos internacionales, entre ellos el Premio Nadal (1963)— es diciente de un inesperado ascenso literario y de la formación, casi automática, de una nueva figura de autoridad.

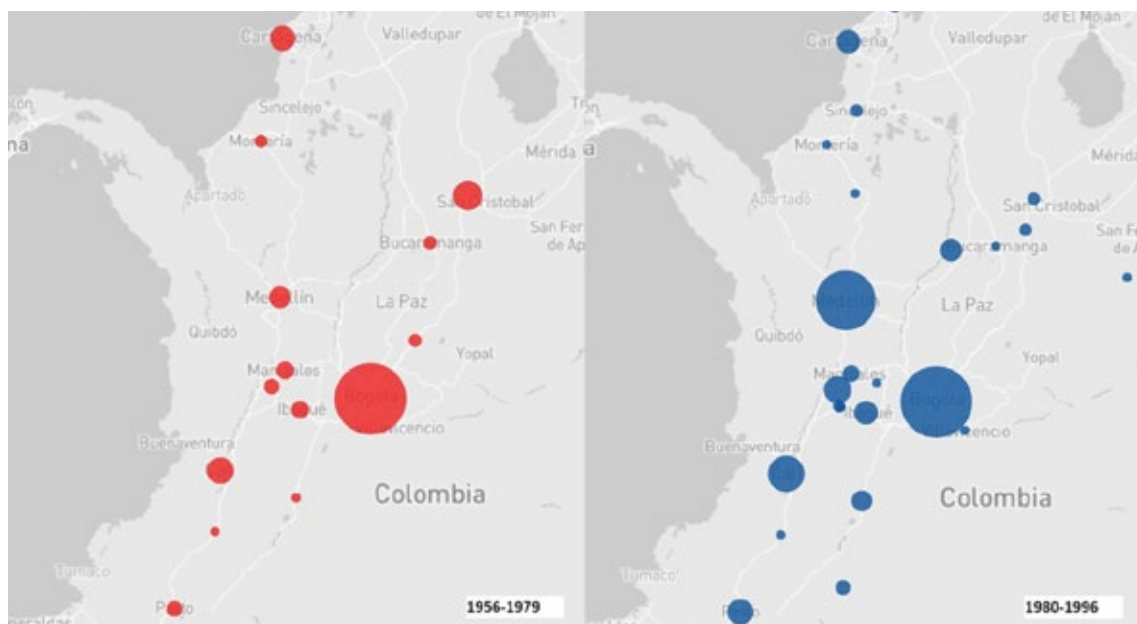
La particular cultura de premios establecida durante este periodo logró extenderse hacia el fin de siglo, siempre agitada y estimulada por nuevos patrocinadores y espacios culturales regionales, pero también en correspondencia con un plano mayor de transformaciones políticas y sociales. El nuevo ciclo señalaría, sin embargo, un deterioro cualitativo, marcado por el alejamiento del capital empresarial y la desaparición de grandes y resonantes premios.¹³ Si entre 1956 y 1979 es posible identificar una jerarquía relativa de concursos —que se toman las primeras planas de suplementos y revistas, y abren polémicas reveladoras de los conflictos del mundo cultural— entre 1980 y 1996 el cuadro luce más horizontal. Aunque no hubo aridez, el sustrato de concursos luce menos fértil, en buena medida, por la equivalencia de fuerzas entre los patrocinadores.

Hacia el fin de siglo: editoriales, universidades y heterarquización

La última época de los premios tuvo la mayor tasa de concursos abiertos. Como ilustra la **Tabla 1**, la descentralización también se eleva: por primera vez son más los concursos organizados por fuera de Bogotá, cuestión indicativa de la fuerza de la institucionalidad departamental y la baja incidencia de la central. Derivada de esta tendencia, se percibe un proceso de diversificación transversal que afecta desde las geografías —con nuevas ciudades en escena, como Florencia o Barrancabermeja— hasta el espectro de géneros en concurso —novela urbana, minicuento, misterio—, variación que denota esfuerzos por introducir nuevos valores en el campo (Pontzen et al., 2021). Buena parte de estos cambios, remarcados geográficamente en el **Gráfico 4**, derivaron del renovado protagonismo de tres auspiciantes: las editoriales, las universidades y Colcultura.

¹³ La gradual salida del empresariado nacional y multinacional del patrocinio a los concursos puede deberse a varios factores como la crisis de la deuda, característica de la década de 1980, o el mismo alcance de objetivos propuestos en términos publicitarios. No obstante, se trata de un asunto por estudiar a profundidad.

Gráfico 4. Descentralización del fenómeno concursal



Fuente: elaboración propia. Esta visualización se realizó a través de la herramienta Palladio (Humanities + Design, Stanford University).

Sin mayor tradición en el sostenimiento de concursos nacionales, las editoriales suponen un primer grupo a destacar (**Tabla 4**). La referida Plaza y Janés tuvo la irrupción más destacada, al crear un concurso de novela que dialogaba con su apuesta por la narrativa. Aliada primero del circuito cultural caleño y luego avanzando en soledad, la editorial española logró realizar cinco concursos entre 1979 y 1987, y así materializar su eslogan de la “editorial internacional que sí cree en los escritores colombianos”.¹⁴ Liderada por Virgilio Cuesta Robles, sus premios fueron los de mayor ruido del periodo, gracias al publicitado tiraje de los libros ganadores, ubicado entre diez mil y quince mil ejemplares.

Tabla 4. Participación de editoriales en concursos

	1956-1979	1980-1996
Aguilar	3	
Carlos Valencia Editores	2	6
Círculo de lectores	-	2
Colcultura	3	24
Editorial Norma	-	3
Editorial Oveja Negra	-	2

¹⁴ Plaza y Janés fue también editora de *Cuando pase el ánimo sola* de Mario Escobar Velásquez, ganadora del *Vivencias*, y del Premio de Novela “Jorge Isaacs” (1981), certamen patrocinado por la Industria de Licores del Valle. En 1989 auspiciaría asimismo el Concurso Nacional de Novela Urbana, creado por la Alcaldía de Cali.

	1956-1979	1980-1996
Lealón	-	2
Editorial Lerner	6	-
Planeta	-	3
Editorial Plaza y Janés	2	7
Tercer Mundo	6	-
Total	22	49

Fuente: elaboración propia.

Otras editoriales españolas intervinieron con desigual éxito, como el Círculo de Lectores, que, respaldado por Colcultura, lanzó un Concurso Nacional de Autores Juveniles, y Planeta que, junto con la Alcaldía de Cali y Proartes, apoyó el Premio Beca “Ernesto Sábato” para jóvenes escritores colombianos, otorgado en tres ocasiones. Dentro de las editoriales colombianas, Carlos Valencia Editores fue la gran protagonista. Debido a su preferencia por la literatura infantil y juvenil, la editorial creada en 1975 respaldó el Premio Enka y los concursos de la Asociación Colombiana para el Libro Infantil y Juvenil (ACLIJ), al tiempo que se vinculó con la Fundación Guberek en concursos de cuento y narrativa testimonial.

El papel de las universidades crecería también, y notablemente. Aunque con experiencia previa en la organización de certámenes, como el Concurso de Cuento de la Universidad Externado, conducido por el grupo El Candil en su primera época (1970-1976) o el “Jorge Roa Martínez” (1977-1979) de la Universidad Tecnológica de Pereira, el nuevo periodo vería irrumpir nuevas instituciones y programas de premios más sostenibles. Así, por ejemplo, la articulación entre la Universidad Central de Bogotá y el grupo de escritores del Centro Alejo Carpentier daría origen al Concurso “El Cuentista Inédito”, que dejó once ediciones entre 1985 y 1994. Una experiencia similar se dibujaría en Pasto, donde la unión entre la Universidad de Nariño, el Taller de Escritores Awasca y la Fundación Testimonio, liderada por Edgar Bastidas Urresty, lanzaría numerosos concursos entre 1981 y 1987. El mayor salto lo darían, empero, las universidades de Medellín.

La Universidad de Antioquia entrega el caso modélico, pues logró consolidar un programa estricto y valorado. Este contaba con un Premio Nacional en Poesía, un Premio de Reconocimiento Poético y una Beca Nacional para el Fomento de la Creación Literaria y Artística, apoyada por Colcultura. Aunque esta última tuvo una vida breve, los demás atravesaron el siglo xx, y se consolidaron como altos galardones nacionales. El de Reconocimiento Poético suplía, de hecho, la falta de premios a las

trayectorias. Entregado a figuras como Luis Vidales (1982) y Jorge Artel (1986), este fortaleció la imagen de la universidad como una institución protectora de la vida literaria.

Otro caso interesante fue el de la Universidad de Medellín, creadora del Concurso de Libros de Cuentos “Argemiro Pérez Patiño”, con seis ediciones entre 1981 y 1986. Aunque empezaría como un proyecto de ambición local, pronto se tornó nacional, y alcanzó más de seiscientas postulaciones en su tercera edición. Vale subrayar que la cultura de premios universitarios surgida en Medellín se vio estimulada por la continuidad del Premio Enka, la creación del Concurso de Literatura Infantil y Juvenil “Raimundo Susaeta” (1987-1989), y de los Concursos de Cuento “Jorge Zalamea” (1985-1989) y “Carlos Castro Saavedra” (1990-1996), estos últimos patrocinados y publicados por Transempaques.

Por último, tenemos a Colcultura, un agente tan relevante como irregular. En este nuevo periodo convocó más de una veintena de concursos, cifra concentrada en el primer lustro de la década de 1990, momento donde logró formar un sistema nacional de premios. Su actividad suscitó innovaciones en los géneros convocados: aparecieron premios en dramaturgia para niños y literatura oral indígena y afrocolombiana —claramente derivados de la Constitución de 1991— e incluso con casos como el Premio Nacional “Pedro Gómez Valderrama” a la mejor novela del quinquenio.

Ocurrida poco antes de su liquidación, esta fase de Colcultura fue la más expresiva de un Estado protector del escritor nacional. Sin academias ni privados intermediando, Colcultura demostró capacidades inéditas, aunque efímeras, en materia de organización de certámenes. Que esta se haya materializado en los albores del nuevo milenio ilustra, sin embargo, el difícil cuadro de la relación entre el Estado colombiano y la promoción cultural. El caso colombiano luce tardío e ineficaz frente a países que lograron constituir sistemas de premios nacionales desde mediados del siglo xx, como México y Chile, o que consolidaron escenarios capaces de sostener premios de la mano de cámaras y editoriales, como Argentina o Brasil.

Por fuera de algunos casos que ganaron visibilidad gracias a los premios de Colcultura, estos actuaron en un momento donde la demanda de estímulos por parte de los escritores había mermado. Los concursos promovidos desde la década de 1960 por multinacionales, universidades, instituciones culturales y empresas regionales habían aliviado buena parte de la sensación de desprotección, al lograr introducir varias generaciones de poetas, cuentistas y novelistas en las lógicas de la convocatoria, la postulación, la evaluación y la premiación. A diferencia de los

escritores que trataron de hacer carrera en la primera mitad del siglo, quienes la empezaron entre los años 60 y 80 se encontraron ante un paisaje dinámico y variopinto, donde la mano estatal no parecía hacer falta.

Otros factores, como el impulso de internacionalización provocado por el *boom* y luego por el Nobel a García Márquez, o la consolidación de ferias y festivales como nuevas instancias de reconocimiento para los escritores, también incidieron en la desvalorización de los premios. Investigaciones específicas sobre su lugar en las carreras de los escritores podrían demostrar si fueron realmente un factor de estímulo o más bien la certificación de un mérito ya construido y hasta recompensado en otras latitudes.

El alud de concursos percibido hacia el final del siglo evidencia, en fin, tanto una mayor diversidad de protagonistas como la desvalorización del fenómeno. Las equivalencias relativas entre los patrocinadores editoriales, universitarios y estatales, la poca manifestación del elemento polémico, siempre clave como agitador mediático, y la presencia de nuevas rutas de reconocimiento para los escritores dieron forma a una situación de heterarquía en el paisaje de premiaciones, reflejo de una coexistencia de valores simultáneamente válidos (Pontzen et al., 2021) o, mejor, de una maraña de concursos con similares cargas de poder y autoridad, distante de aquella percibida entre 1956 y 1979.

Comentarios finales

Aunque eludido con frecuencia, el estudio de los premios literarios señala una ruta para complejizar la historia de la literatura colombiana. La necesidad de síntesis ha evitado ahondar aquí sobre muchos temas como la vida editorial de las obras premiadas, la circulación nacional de los jurados o la incidencia de los concursos internacionales creados en el país. Asuntos como los espacios y discursos que enmarcaban las premiaciones, la irrupción de las mujeres entre jurados o laureados, o las redes sociales detrás de los concursos demandan estudios específicos.

La periodización aportada ha permitido introducir, con todo, una serie de variables relevantes en el análisis del fenómeno. La mediatización es una de ellas. Esta nos recuerda que escritores, jurados, críticos, editores y demás agentes hicieron parte de un contexto comunicativo donde sus opiniones, relaciones y conflictos podían no solo manifestarse, sino masificarse. Polémicas, debates y reclamos fueron manifestaciones de este mismo proceso. Como variables de ruido, fueron inherentes a una suerte de bella época de premios, que no refiere tanto a la

multiplicación de concursos como a su conversión en acontecimientos de interés general. Durante el iv Festival de Arte de Cali, Mejía Vallejo (1964) llegó a afirmar que las polémicas eran necesarias “para que los temas no fueran olvidados” (s. p.); forma sutil de recalcar su valor para premios y premiados.

La descentralización de la experiencia concursal es otra variable relevante. Esta dialoga con la descentralizada historia de la edición en el país, evidente en la emergencia de prósperas empresas en ciudades distintas a Bogotá, producto de la presencia en estas de activos grupos intelectuales, infraestructuras gráficas y grupos lectores suficientes, pero refleja, sobre todo, la presencia de luchas por la preeminencia simbólica entre ciudades y regiones. Avanzar en la historia de los premios literarios implica, entonces, avanzar también en la historia de las capitales culturales colombianas, sus agentes, espacios y estrategias. Las puertas para hacerlo están muy abiertas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Airó, C. (16 de septiembre de 1951). Un concurso. *El Tiempo. Suplemento literario*, 2.
- Airó, C. (10 de mayo de 1953a). El Concurso Espiral. *El Tiempo. Suplemento literario*, 1.
- Airó, C. (16 de agosto de 1953b). Mis impresiones. *El Tiempo. Suplemento literario*, 2.
- Airó, C. (22 de agosto de 1954). El Resultado de “Espiral”. *El Tiempo. Suplemento literario*, 1.
- Álvarez D’Orsonville, J. M. (1957). Clemente Airó. En Ministerio de Educación Nacional (Ed.). *Colombia Literaria. Reportajes* (pp. 213-222). Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- Cadavid, J. (28 de marzo de 1976). *Carta de Colombia* [Programa de radio]. Emisora HJCK. Recuperado de: <https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=23141>
- Cobo Borda, J. G. (22 de abril de 1969). Se disuelve jurado del II Concurso de Cuento. *El Tiempo*, 26.
- Delgado, O. (1953). Entrevista con Clemente Airó. *Índice cultural. Revista mensual de arte, literatura y bibliografía* 13, pp. 291-293.
- El premio ciudad de Bogotá (1943). *Revista de las Indias* 51-52, pp. 170-171.
- English, J. F. (2005). *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge: Harvard University Press.
- Guerrero Ruiz, M. A. (2024). *Los olvidados y acci-dentados Premios Esso*. Señal Memoria-RTVC. Recuperado de: <https://www.senalmemoria.co/articulos/premios-esso-olvidados>
- Marín, P. (2016). *Novela, autonomía literaria y profesionalización del escritor en Colombia (1926-1970)*. Bogotá: La Carreta Editores.
- Marín, P. (2015). La crítica literaria en Colombia entre 1930 y 1950. Hacia la especialización del escritor y de la vida intelectual. En O. Vallejo (Ed.). *La busca de la verdad más que la verdad misma. Discusiones literarias en las publicaciones periódicas colombianas 1835-1950* (pp. 195-227). Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar-Universidad de Antioquia.
- Mejía Duque, J. y Zubiría, Ramón de (4 de junio de 1977). Desierto el premio “Vivencias”. *El Tiempo*, 1-7A.
- Mejía Vallejo, M. (1964). La literatura hispana está en su mejor momento. *El País* (Cali), s. p.
- Moretti, F. (2015). *Lectura distante*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mújica, E. (16 de agosto de 1953). Estímulo de los premios. *El Tiempo. Suplemento literario*, 1.
- Mújica, E. (28 de noviembre de 1954). El Premio Nacional de Literatura. *El Tiempo. Suplemento literario*, 2.
- Murillo Sandoval, J. D. (2021). Eduardo Caballero Calderón y Ediciones Guadarrama: edición y visibilidad literaria entre Colombia y España, 1954-1960. *Revista Chilena de Literatura* 104, pp. 725-750.
- Murillo Sandoval, J. D. (2024a). Censo de premios literarios (Versión V1) [Data set]. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.11135772>
- Murillo Sandoval, J. D. (2024b). *Los premios literarios en los documentos sonoros de Señal Memoria*. Señal Memoria-RTVC. Recuperado de: <https://www.senalmemoria.co/articulos/premios-literarios-escritores-radio>

- Noticiero Cultural (26 de abril de 1967). *El Tiempo*, 16.
- Reckwitz, A. (2020). *The Society of Singularities*. Cambridge; Medford, MA: Polity Press.
- Rojas Herazo, H. (24 de junio de 1966). Gonzalo Arango burló a sus compañeros de jurado. *El Tiempo*, 32.
- Sapiro, G. (2016). The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals. *Poetics* 59, pp. 5-19. DOI: 10.1016/j.poetic.2016.01.003.
- Squires, C. (2004). A Common Ground? Book Prize Culture in Europe. *Javnost - The Public* 11 (4), pp. 37-47. DOI: 10.1080/13183222.2004.11008866.
- Squires, C. (2007). *Marketing Literature: the Making of Contemporary Writing in Britain*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pardo de Ash, J. (25 de septiembre de 1976). Vivencias abre su Tercera Bienal Nacional de Novela. *El Tiempo*, 4B.
- Pineda Cupa, M. Á. (2019). *Editar en Colombia en el siglo xx. La Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana, 1928-1937*. Bogotá: Universidad de los Andes, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Ponce de León, F. (1961). Editorial. *Libros colombianos* 2, pp. 1, 17.
- Pontzen, A., Borghardt, D. y Maaß, S. (2021). “Zu viel des Guten? Ein neuer Forschungsansatz zu Vielzahl und Vielfalt deutscher Literaturpreise”. En C. Jürgensen y A. Weixler (Hg.): *Literaturpreise. Geschichte und Kontexte* (pp. 53-78). Stuttgart: Metzler.
- Prieto Mejía, P. (2018). Del exilio republicano a la edición en Colombia. Ediciones Espiral 1948-1958. En D. Guzmán, et. al (Eds.) *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia, siglos XVI-XXI* (pp. 339-359). Bogotá: Cerlalc, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Una brillante labor (6 de agosto de 1963). *El Tiempo*, 5.
- Uribe de Lloreda, M. (1972). Vivencias aclara interrogantes sobre el Concurso Bienal de Novela. *Vivencias* 33, pp. 17-18.
- Valencia Diago, G. (14 de diciembre de 1964). Clemente Airó: veinte años en el descubrimiento de valores literarios. *El Tiempo*, 38.
- Valencia de Castaño, G. (4 de marzo de 1974). *Carta de Colombia* [Audio de programa de televisión]. Recuperado de <https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=30070>
- Vanderhuck, F. (2020). *La literatura como oficio. Colombia 1930-1946*. Cali: Universidad Icesi.
- Ximénez (30 de mayo de 1945). Babel del día. Concursos, *El Tiempo*, 5.


Donde se descomponen las colas de los burros (2008): una apuesta de Carolina Vivas y del grupo Umbral Teatro por la reivindicación de la memoria

Donde se descomponen las colas de los burros [Where Donkeys' Tails Decompose] (2008): Carolina Vivas and Umbral Teatro Group's Commitment to Memory Vindication

María Isabel Reverón Peña

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia


maria.reveron@uptc.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-2470-9108>

Mario Antonio Parra Pérez

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia

mario.parra01@uptc.edu.co

 <https://orcid.org/0009-0005-5041-1486>

Reconocimientos: Artículo adscrito a la producción de los grupos de investigación Senderos del Lenguaje y Kairós, de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Cómo citar este artículo: Reverón Peña, M. I. y Parra Pérez, M. A. (2025). *Donde se descomponen las colas de los burros* (2008): una apuesta de Carolina Vivas y del grupo Umbral Teatro por la reivindicación de la memoria. *Estudios de Literatura Colombiana* 56, pp. 61-81. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356325>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 13/05/2024

Aprobado: 09/10/2024

Publicado: 31/01/2025

Copyright: ©2025 Estudios de Literatura Colombiana. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional



Check for updates



Donde se descomponen las colas de los burros (2008): una apuesta de Carolina Vivas y del grupo Umbral Teatro por la reivindicación de la memoria*

Donde se descomponen las colas de los burros [Where Donkeys' Tails Decompose] (2008): Carolina Vivas and Umbral Teatro Group's Commitment to Memory Vindication

María Isabel Reverón Peña, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia
Mario Antonio Parra Pérez, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia



Resumen:

El artículo presenta algunas estrategias estéticas utilizadas tanto por Carolina Vivas como por el grupo Umbral Teatro, en la representación de la obra *Donde se descomponen las colas de los burros*, para reivindicar la memoria de un hecho histórico: las ejecuciones extrajudiciales realizadas por el Estado colombiano. Se abordan cuatro elementos como sostén de su (po)ética de la memoria: las acotaciones, el tiempo interior, el rol de la madre en el develamiento de la verdad y el río como personaje dramático. A esta, se articula la propuesta de la conmiseración como acto humano que permite asumir una postura subjetiva que se distancia de la de los sujetos violentos. El artículo busca hacer un aporte al analizar la obra de teatro tanto en su dimensión textual como escénica.

Palabras clave: teatro, literatura colombiana contemporánea, memoria colectiva, crímenes de Estado.

Abstract:

The article presents some aesthetic strategies used by Carolina Vivas and the Umbral Teatro group in the performance of the play *Donde se descomponen las colas de los burros*, to vindicate the memory of a historical fact: extrajudicial executions by the Colombian State. Four elements are approached as support for her (po)ethics of memory: the annotations, the interior time, the role of the mother in the unveiling of the truth and the river as a dramatic character. To this, the proposal of commiseration is articulated as a human act that allows to assume a subjective posture that distances itself from that of violent subjects. The article seeks to make a contribution by analyzing the play in both its textual and scenic dimensions.

Keywords: theater, Colombian contemporary literature, collective memory, state crimes.

A modo de preámbulo

El “nombrar lo innombrable”, “decir lo indecible” del cuerpo social y simbólico mutilado de nuestro país se ha convertido, para algunos artistas, en una postura ética, en un compromiso con el tiempo y el lugar en el que viven. Si bien el tema de la violencia ha estado íntimamente engarzado a nuestro teatro nacional,¹ el modo como este, de forma genérica, se ha materializado en el texto literario hasta la primera mitad del siglo xx es desde “la explicitud” y desde “el horror” (Escobar, 2002). En algunos casos, y sin desligarse completamente de “lo explícito”, la mirada de lo que se considera violencia en la literatura, después del lapso mencionado, se ha diversificado y ha pasado, por una parte, del territorio de lo social/histórico (los hechos históricos que, consensuadamente, se aceptan como tales) al territorio de lo íntimo; y, por otra, ha pasado de la “voz oficial” a la voz de quienes han estado en las “celosías” de la construcción de la historia oficial y, por eso mismo, pueden cuestionarla.

Una de esas dramaturgas que imbrica en sus obras lo social y lo íntimo, y que rescata el decir de los “de abajo” es Carolina Vivas. Su nombre se suma al de otras autoras que han enriquecido desde la década de los sesenta del siglo xx el panorama del Nuevo Teatro colombiano (Velasco, 1992), pero cuyas obras poco se conocen porque son escasas las que han sido publicadas y puestas en escena (Valderrama, 2015). Así, textos de autoras como Patricia Ariza, Beatriz Camargo y la misma Carolina Vivas, pese a su relevancia, solo fueron publicados hasta el siglo xxi.

Esta deuda con las mujeres dramaturgas en Colombia, aunque comienza a reducirse, aún está lejos de ser saldada tanto por las escuelas de arte dramático del país como por los programas de formación en literatura y por la crítica literaria. Adicionalmente, cuando esta se aproxima al género dramático, lo hace, por lo general, desde la primacía del texto literario sobre la representación teatral. Quizá este hábito provenga de la función primordial que le dio Aristóteles hace veintiséis siglos a la fábula (la estructuración de los hechos) sobre el espectáculo, cuando habló de las partes constitutivas de la tragedia en su *Poética*: “La fábula es [...] el principio y como el alma de la tragedia; [...] el espectáculo, en cambio, es

¹ Ejemplo de esto son los tres volúmenes de *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia* (2015) de Carlos José Reyes, donde se reúnen y comentan numerosas obras del teatro nacional a partir de diferentes tipos de violencia.

cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” (Aristóteles, 2010, cap. 6, 1450b).

Con las apreciaciones del estagirita como telón de fondo, las personas interesadas en “lo literario” podemos leer el texto teatral como si fuera narrativo o lírico y nos olvidamos de que el fin primordial de aquel, como menciona García (2012), es su representación, su destino teatral, su aspiración a ser “puesto en escena”. En este sentido, “el dramático es el menos literario de los géneros” (García, 2012, p. 49) y, tal vez por ello, también sea el género que menos se trabaje en los círculos literarios académicos.

Con lo dicho, se justifica el presente artículo en el campo de la crítica literaria del teatro en Colombia, en tanto visibiliza el aporte de la dramaturga Carolina Vivas, con su obra *Donde se descomponen las colas de los burros*, desde una mirada que integra el texto dramático con la manera como Umbral Teatro lo hace carne en escena, para construir una (po)ética de la memoria y, con ello, dar la batalla contra Leteo en el capítulo de los crímenes de Estado de nuestra historia nacional.

Donde se descomponen las colas de los burros, donde se descomponen los eufemismos

Toda madre sabe de primerísimo cuerpo que a su hija o hijo van unidas ilusiones, esperanzas y, también, forzosamente, temores por perderla o perderlo. Pero lo que no es “sabible” es que la pérdida de un hijo pueda darse a manos de quien tendría que proteger su vida: el Estado. “Sabible” es una palabra que no existe en español, como tampoco existe la palabra que podría designar la pérdida de una hija o un hijo. Se han propuesto, recientemente, y sin que su uso sea generalizado, los términos de “huérfila”, “huérfilo”; pero con estos el lenguaje se queda corto para dimensionar la pérdida, porque el término se piensa como ser “huérfano de hija o hijo”, es decir, se hace la analogía con la pérdida de los padres (ser huérfano), como si solo por analogía pudiera nombrarse ese dolor.

Y si ese dolor no es el de una madre, sino el de 19, ¿cómo nombrarlo? Porque 19 fueron, en 2008, los cadáveres de jóvenes del municipio de Soacha y de la localidad de Ciudad Bolívar (Bogotá) que aparecieron en una fosa común en Ocaña (Norte de Santander) presentados como guerrilleros muertos en combate contra el Ejército colombiano.

Y si ese dolor no es el de 19 madres, sino el de 6402, ¿cómo nombrarlo? Porque 6402 (¡6402!) es el número aproximado de ejecuciones extrajudiciales entre 2002 y 2008 que la Jurisdicción Especial para la Paz en Colombia (JEP) informó dentro del Caso 03 (JEP, comunicado 019 de 2021).

No hay palabra para nombrar el dolor de una madre por la pérdida de un hijo, y mucho menos para el de 6402, pero sí hay un eufemismo: “falsos positivos”, para “nombrar lo innombrable”: que esa pérdida fue un crimen de Estado, una ejecución extrajudicial. Así nos lo recuerda Francisco de Roux, presidente de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición, al presentar en el 2022 el informe final del trabajo de la misma:

Los Falsos Positivos fue el nombre que le dieron las mamás [...] y las hermanas y hermanos a los jóvenes asesinados por miembros del Ejército, donde todo fue falso: la oferta de trabajo, el combate fingido, las botas de guerrillero que les pusieron, el dictamen de la Fiscalía como muertos en combate y la decisión de la Justicia Militar para encubrirlos (Roux, 2022, 5m27s).

Y ante el dantesco panorama, ¿qué pueden decir las artistas y los artistas? La pregunta ya la ha formulado bellamente Friedrich Hölderlin (1984) en su poema “Pan y vino”: ¿Para qué poetas en tiempos de miseria? Y responde: “Pero son —me dices semejantes a los sacerdotes del dios de las viñas / que en las noches sagradas andaban de un lugar a otro” (p. 69). En Colombia, una de esas “sacerdotisas” que van de “un lugar a otro en tiempos de miseria” es Carolina Vivas (Bogotá, 1961), quien, con su grupo Umbral Teatro, fue a Sucre, Bolívar, Cauca, San Vicente del Caguán, Carmen de Bolívar, entre otros lugares del país, y encontró que esas historias de desaparición forzada no eran casos aislados, sino tristemente pan de cada día (Pardo, 2015). De este trasegar surge la obra *Donde se descomponen las colas de los burros* (2008). Si bien en esta se escenifica lo que se conoce con la expresión “falsos positivos”, Vivas aclara que no es una obra sobre “falsos positivos”, pues cuando termina de escribir el texto, a principios del 2008, no había estallado en la prensa tal escándalo (Pardo, 2015).

Carolina Vivas se apasionó por el teatro desde muy joven, cuando en Popayán vio la adaptación del cuento de Tomás Carrasquilla “En la diestra de Dios Padre”, dirigida por Enrique Buenaventura con el Teatro

Experimental de Cali (TEC). Luego tomó clases con el maestro Santiago García en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), en el Taller Central, en el Taller Permanente de Investigación Teatral (1985-1990) de la Corporación Colombiana de Teatro; e hizo parte del Teatro La Candelaria, donde trabajó como actriz, asistente de dirección y en creaciones colectivas: *Guadalupe años sin cuenta*, *Vida y muerte de Severina*, *La historia del soldado*, *Los diez días que estremecieron al mundo*, *El diálogo del rebusque*, *La trasescena*, *El paso* y en *Maravilla Estar*. Además, estudió en Cali con Enrique Buenaventura (Lamus, 2007-2008).

En la década de los noventa, y junto con su compañero artístico y sentimental, Ignacio Rodríguez, deja La Candelaria para crear un “teatro pertinente” dirigido a sus contemporáneos, que proponga nuevos lugares de mirada (Umbral Teatro, s. f.). Así nace en Bogotá, en 1991, la agrupación Umbral Teatro, en cuyo trabajo ha sido constante mostrar de forma estética las voces de aquellos que han padecido la violencia y no han sido suficientemente escuchados. En *Donde se descomponen las colas de los burros*, la voz de las víctimas del conflicto interno colombiano es la que se escucha desde los espacios de la vida (¿?) y de la muerte. Esta obra tiene como subtexto el proyecto “Cuerpo, fiesta, memoria y ¿sanación?” desarrollado por Umbral Teatro en zonas de conflicto; proyecto que les permitió conocer “muchos casos de madres a las que la guerra había arrancado sus hijos” (Vivas, 2016b, p. 189). Sobre la escritura de la obra, Vivas refiere en una entrevista:

[...] hay en particular un testimonio de una mujer de los Montes de María... “me pierdo en la oquedad de este dolor, tengo frío, tengo muerte”, fue el primer texto que oí después de la entrevista con esta señora, en particular doña Marina González ... Yo oí este testimonio, muy bello, muy conmovedor, donde dice: “Después que los tenientes me entregaron a mi hijo así como si fuera cualquier cosa, la gente no quería hablarme, la gente tenía miedo” (Pardo, 2015).

Este y otros testimonios se visibilizan en la obra como una sinécdoque del dolor materno: el trasegar de Dolores es el de todas las madres que han perdido a sus hijos en un falso combate y quedan sin siquiera un cuerpo para llorar. Refractar en el papel y en la escena la situación trágica que viven las Antígonas de nuestro país para dar sepultura, en este caso, a sus hijos, permitirá trenzar hilos “sutiles” que van a construir una (po)ética de la memoria, entendiendo “poética” en dos sentidos: como la elección hecha por la autora entre todas las posibilidades literarias, “en el orden de la temática, de la composición, del estilo” (Marchese y

Forradellas, 1991, p. 325) y como la elección ética y, por ello, el juego con la palabra: la memoria como acto de resistencia frente a la antropofagia del Estado colombiano.

De cómo decir lo indecible de la violencia en el texto literario y en la escena teatral

El texto de *Donde se descomponen las colas de los burros*, escrito por Carolina Vivas, fue Beca de Creación Dramatúrgica IBERESCENA 2008 y la obra teatral fue estrenada el 28 de agosto de 2014 en el Galponcito de Umbral. El montaje, dirigido y musicalizado por Ignacio Rodríguez, mereció la Beca de Directores de Larga Trayectoria de IDARTES 2014. En el 2016, Ediciones del Umbral, con el auspicio del Ministerio de Cultura de Colombia, a través de la Beca de Apoyo a Organizaciones Profesionales de Trayectoria en las Artes Escénicas de Teatro y Circo, publicó la obra *Dramaturgia y presente Carolina Vivas Ferreira Umbral Teatro 25 años*, donde aparece tanto el texto teatral de *Donde se descomponen las colas de los burros* como artículos en relación con el proceso de creación del texto, de la obra escénica y aproximaciones críticas a la misma.

Al comparar la edición del texto dramático disponible en Internet en la página de IBERESCENA (2009) con la de 2016, mencionada anteriormente, se encuentran dos diferencias fundamentales: la primera es que en la de 2016 las acotaciones cobran mayor importancia tanto por el número como por la densidad semántica de las mismas; la segunda, que en la de 2016 se suprimen los parlamentos que Dolores dirige al público en las escenas II, IV, IX, XI, XIII, así como un escrito que le dio Dolores a su hijo y que él lee en la escena X.

Dado que la representación que hace Umbral Teatro y que se utiliza para este artículo privilegia la versión del texto literario de 2016, nos referiremos en lo sucesivo exclusivamente a esta. Para que las lectoras y los lectores puedan acceder a una versión recuperable del acontecimiento escénico —por supuesto, con la pérdida de la inmediatez de este por la mediación del video—, nos apoyaremos en la representación de la obra

disponible en la plataforma YouTube,² aunque las fotos que aparecen en este documento corresponden a la presentación realizada por Umbral Teatro en el Festival Internacional de la Cultura (FIC) en Tunja (Boyacá, Colombia, 2022).

Antes de continuar, es importante mencionar cómo se dio la articulación entre texto teatral y representación: retomando la tradición del Teatro La Candelaria y la del Teatro Experimental de Cali, esta no es la traducción en escena de aquel, sino que es el resultado del diálogo entre el texto literario y los demás textos que conforman lo que Carlos Satizábal (2015) denomina “la polifonía del acontecimiento teatral” (p. 8). En este sentido, la obra utiliza recursos “posdramáticos”, como llama Hans-Thies Lehmann (1999) al descentramiento del drama y a su articulación con la música, la luz, el cuerpo, la imagen videográfica, la ruptura de fronteras entre platea y escenario, entre otros. Al respecto, Ignacio Rodríguez (2016) menciona: “Hace muchos años me metí de cabeza, con toda la empírea del caso, a trabajar con programas de diseño, de sonido, secuenciadores, editores de imagen, etc. [...] recurrí a esos medios extra-teatrales, para dar cuenta de las necesidades del texto” (p. 185).

La creación del acontecimiento teatral fue un reto: José Díaz, el actor que encarnó a Salvador, dice que, antes de conocer el texto, los integrantes del grupo trabajaron en la composición de imágenes y en improvisaciones escénicas a partir de ramilletes (grupos) de palabras seleccionadas previamente por el director de la obra. A partir de esto, se dieron los primeros trazos de los personajes y de algunas situaciones que estructuran el texto. Cada actor utilizó diferentes recursos expresivos (desde lo musical, lo actoral, lo plástico, lo audiovisual) para la creación de imágenes. En el caso específico de Personaje y Salvador, para la composición de una de las imágenes que luego se empleó en la escena “Rebelión”, Díaz utilizó sus conocimientos en danza aérea (específicamente en telas) y en teatro físico:

En esa imagen, yo aparecía colgado de cabeza en una tela tras un velo, realizando una serie de movimientos livianos y continuos, partiendo del concepto de resonancia de Etienne Decroux, mientras se proyectaba el video de un cielo, donde las nubes se movían rápidamente sobre el velo bañando toda la imagen, dando la sensación de viajar por el aire. Aquella imagen surgió del siguiente ramillete de palabras: Tierra de caimanes, camiones carnívoros, común, sacrificado, indefenso, desencarno, despedida (Díaz, 2016, p. 178).

² <https://www.youtube.com/watch?v=EqhN0mZWYwY>

Figura 1. *Donde se descomponen las colas de los burros*



Fuente: foto tomada por los autores durante la presentación realizada por Umbral Teatro en el FIC en Tunja (Boyacá, Colombia, 2022).

Luego de explorar por un tiempo la imagen, el director les entregó a los integrantes del grupo el texto para descifrarlo y continuar el proceso. Como resultado de este, vemos que la representación no mantiene el orden cronológico de las escenas del texto (I a XV), sino que hay variaciones en el mismo, así: I, II, III, IV, V, VIII, VII, IX, X, VI (fragmento), XI, XII, XIII, VI (fragmento), XIV y XV.

Para García (2012), este ejercicio de “probar y realizar las potencialidades de significado en una obra” (p. 35) es la verdadera hermenéutica del teatro; de modo que el “crítico teatral” por excelencia es el actor y el director. En esta línea de ideas, lo que se realiza en este artículo es un ejercicio de crítica teatral en segundo grado: ponemos en diálogo nuestra interpretación del texto de Vivas con la que hacemos de la puesta en escena realizada por Umbral Teatro.

Para ello, retomamos algunos elementos trabajados por José García (2007, 2012). El teórico español considera el texto dramático —en tanto texto lingüístico, de referencia verbal y no verbal, reproductivo y descriptivo— como el documento fundamental para el estudio del drama. Su estructura se basa en dos subtextos diferenciados: diálogos y acotaciones. Por el momento, nos referiremos a estas. Las acotaciones se definen como la “notación de los componentes extraverbales y paraverbales (volumen, tono, intención, acento, etc.) de la representación, virtual o actualizada, de un drama” (García, 2012, p. 55). También forman parte de

las acotaciones los nombres de los personajes, el título de la obra, la división en actos y escenas, etc. Se caracterizan por su aspecto “impersonal” —lo que las diferencia del diálogo— en tanto carecen de las funciones propiamente comunicativas (expresiva, apelativa y fática); así como por su ausencia de “narratividad”.

En términos generales, al leer un texto dramático las acotaciones se van a presentar como “secundarias” frente a la importancia de los diálogos. Aquí vamos a invertir el orden jerárquico para mostrar en la “sutileza” de las acotaciones, y en su relación con algunos diálogos, uno de los pilares sobre los que se sostiene lo que hemos llamado “la (po) ética de la memoria”: la oposición entre la violencia “animal” y la conmiseración “humana”.

Se resalta en el texto escrito el tono poético y narrativo de varias acotaciones y la dificultad para llevarlas a escena; serían “acotaciones diegéticas” (García, 2007) porque informan de aspectos del mundo ficticio sin resolver “su encaje en la escenificación” (García, 2007, p. 120). Acotaciones del tipo “*una marrana preñada chilla y la saca [a Dolores] de su ensimismamiento, la marrana la mira largamente*” (Vivas, 2016a, escena IV, p. 119); o “*una hormiga lleva una hojita; transita veloz junto a un hilo de sangre que rueda sobre una gran piedra, se oye la voz de UNO y OTRO*” (Vivas, 2016a, escena V, p. 122) son un reto en el proceso de representación. El director optó, para acotaciones de este tipo, por el uso de medios audiovisuales y la intervención del espacio teatral con el *mapping*; esto permitió “fortalecer a la imagen en sus contenidos, su significación profunda y su desarrollo poético” (Rodríguez, 2016, p. 188).

Un aspecto insistente en algunas acotaciones y diálogos es la presencia de animales y de elementos naturales. La primera referencia animal que aparece en la obra es la de la acotación del título (solo disponible para lectores): *Donde se descomponen las colas de los burros*. De modo explícito, la referencia aparece —para lectores y espectadores— en la escena III, cuando Personaje menciona que, posiblemente, está en este lugar, que es el mismo en el que fue arrojado por camiones carnívoros y donde reposa “desde hace más de 600 años, el cráneo niño de un sacrificado, cuya sangre honró a los dioses y evitó la sequía [...también] un indio sin cabeza, decapitado hace 400 años por el sable español” (Vivas, 2016a, escena III, p. 119). Es decir, el lugar donde se descomponen las colas de los burros se asocia con hechos violentos ocurridos desde hace más de seis siglos. El tiempo allí está detenido y no es posible salir del círculo de la violencia, porque, como nos recuerda Díaz (2016), “las colas de los burros es una parte de dichos animales que nunca se descomponen” (p. 180). En nuestra asociación: como las colas de los burros, la violencia permanece, es sempiterna.

La relación animalidad-violencia también se ve en el decir de Don Casto cuando Dolores le insinúa que sus “hombres” impiden enterrar el cadáver de Salvador en el cementerio del pueblo. El terrateniente dice: “yo tengo reses, no hombres” (Vivas, 2016a, escena XIII, p. 142). Si bien lo que busca Don Casto es evadir su responsabilidad por lo que ocurre en *El Olvido*, Umbral Teatro aprovecha la imagen del violento como animal desde la escritura en escena y representa la violencia a través de los movimientos de los personajes de Uno y Otro: están encorvados y luchando. No hay posición erguida (humana). En otra escena, Uno y Otro halan lentamente una tela que representa el río y sobre la que Dolores y Salvador están parados. El dolor por la separación se va a incrementar por la “animalidad” de los violentos.

Este aspecto animal de Uno y Otro contrasta con el carácter “humano” de Personaje y Dolores. Cuando Personaje expresa su primer sentimiento, menciona: “he sentido por ustedes una honda conmiseración. No puede ser, me estoy humanizando” (Vivas, 2016a, escena VI, p. 129). Enfaticemos en que “lo humano” está relacionado en el texto con el sentir y, en particular, con sentir conmiseración, compadecerse de otro, tener piedad. Desde esta perspectiva, podemos leer el final de la obra como una apuesta de Dolores por “lo humano” frente a la “animalidad” de los violentos: Dolores y Pedro tienen el cadáver de su hijo y van a otro pueblo a enterrarlo, adonde el poder de Don Casto no llegue. Dolores le pondrá una lápida para diferenciar su cadáver del de los animales. Han logrado engañar al Uno y al Otro y salir. Pero, en el camino, Dolores detiene su marcha y arroja el cadáver de su hijo al río. Pedro le pregunta: “¿Qué hace?”. Lectores y espectadores amplificamos su pregunta: ¿por qué no lo entierra?, ¿por qué arroja al río el cuerpo por el que tanto luchó? Para comprender, hay que movernos al terreno de la conmiseración que lleva a la solidaridad entre “madres huérfilas”. Dice Dolores:

Renuncio. Se lo entrego al río. Desde hoy mi hijo se llamará Moisés, será rescatado de las aguas por otra madre huérfana que quiera llorar al despojo de sus entrañas. Ella le dará sepultura, como hice yo con el joven desconocido que usted [Pedro] me regaló. Ojalá su madre supiera que lo enterré como es debido, que le puse flores y lloré en su tumba, hasta que apareció de nuevo mi hijo, mi Salvador. ¡Maldito sea este tiempo donde “no hay lugar para los muertos”! (Vivas, 2016a, p. 149).

Figura 2. Donde se descomponen las colas de los burros



Fuente: foto tomada por los autores durante la presentación realizada por Umbral Teatro en el FIC en Tunja (Boyacá, Colombia, 2022).

Dolores, quien ya ha pasado por varios momentos del duelo: desde el escepticismo, la tristeza, hasta la venganza, con este “acto” —en el sentido que da Slavoj Žižek (1994) a la palabra³— femenino final, trasciende el dolor individual y privilegia el de todas las madres. El dolor de una es el dolor de todas.

Si cuando su marido le compró a la Pescadora un cadáver para que ella pudiera hacer el duelo eso le pareció “asqueroso”; en este punto, ya ha comprendido que, en el territorio que habita, la conmiseración/compasión/consuelo entre madres es lo único que le permite reconocerse como “humana” al brindar a otras madres sufrientes un mínimo de alivio. Ella, como heroína, sabe desde el principio que no es posible la conciliación con un mundo desprovisto de consciencia, y se le opone sin desfallecimiento ni ilusión alguna. Dolores se asume como personaje trágico: no huye de su ser/hacer como madre. Y una madre tiene el deber de recordar, reclamar, resistir.

La presencia animal también aparece en las acotaciones y en los diálogos desde otros campos semánticos distintos al de la violencia. Así, luciérnagas, cerdas, perros, ranas y chicharras ambientan el espacio rural; cerdas y pájaros anticipan lo que va a ocurrir, por ejemplo, cuando

³ Para el filósofo y psicoanalista esloveno, un acto es aquello que transforma a su agente; no es algo que simplemente se realiza (como la actividad), sino que después de este no se es “el mismo que antes”.

Dolores presiente el asesinato de su hijo: “Tengo una corazonada / *La cerda preñada chilla*” (Vivas, 2016a, escena IV, p. 120), o en la escena VIII donde Concepción le dice a Pedro que las ánimas en pena “llegan siempre precedidas de aves de presa”, y al instante se escucha la algarabía de las aves de rapiña.

Del mismo modo, la presencia de animales ayuda a reforzar las acciones que se están desarrollando, como en el enfrentamiento entre Pedro y Poncidoro donde el incremento en el sonido del zumbido de una mosca muestra el incremento en el clima del encuentro; o pueden simbolizar lo que sienten los personajes, como cuando el alcalde aplasta una mosca con su pañuelo y esta mosca “agonizante” bajo un rayo de sol muestra también la agonía de Pedro, o al final de la obra cuando Dolores lanza el ataúd con el cadáver de su hijo a un río *furioso* que *ruge* arrastrando troncos, piedras y fardos, como ella misma estaría en un “tiempo donde no hay lugar para los muertos” (Vivas, 2016a, escena XV, p. 143).

Otro elemento que hace parte de las acotaciones son los nombres de los personajes y, para esta obra, a excepción de Uno, Otro y Poncidoro, los del resto de personajes también se encuentran en los diálogos, lo que significa que pueden ser reconocidos por el público espectador y no solo lector. La mayoría son nombres con claras resonancias dentro de la tradición católica: la madre sufriente (Dolores), el padre que niega tres veces a su hijo Salvador (Pedro) y el hijo (Salvador) cuya madre pone en el río para que sea salvado por otra madre y tome el nombre de Moisés. Fuera de la tríada familiar, están Poncidoro que evoca, como representante de la autoridad, el “lavarse las manos” de Poncio Pilatos; Don Casto, cuyo nombre de modo irónico se opone a su conducta, y Concepción, bautizada así por su quehacer: concebir “con su caña, hijos para las madres que requerían de un cuerpo para hacer el duelo” (Vivas, 2016b, p. 192). Por otro lado, están los personajes Uno y Otro, quienes carecen de nombre propio, bien sea porque pueden ser de cualquier facción política o porque no merecen ser recordados con un nombre, como sí recuerdan ellos el de Salvador: “OTRO: ¿Salvador? / UNO: Sí, me llamó la atención el nombre / OTRO: Pues se hubiera salvado. ¡Salvador!”⁴ (Vivas, 2016a, escena V, p. 126).

El nombre también cobra importancia al relacionarse con la dignidad e identidad. Así, Dolores quiere mantener en alto el nombre de su hijo y, por ello, la indignación al escuchar por televisión la falsa noticia: “Salvador Cangrejo Corrales, muerto en combate” (Vivas, 2016a, escena

⁴ La idea del “Salvador que se salva a sí mismo” es un intertexto bíblico con Lucas 23:39 y con Mateo 27:40: “Tú que derribas el templo, y en tres días lo reedificas, sálvate a ti mismo; si eres Hijo de Dios, desciende de la cruz”.

IX, p. 133). Si Salvador había salido de su casa por leña, ¿cómo tiene un fusil, ropas ajenas y es presentado como delincuente en un combate que no existió?

El nombre permite, además, que se tenga un doliente. Concepción, la pescadora que rescata cadáveres en el río,⁵ menciona que cuando el cadáver “ya no tiene nombre, ya no tiene dueño” (Vivas, 2016a, escena VIII, p. 131). En cambio, el no nombrar es borrar, silenciar al otro, como cuando Dolores le pide a Pedro que no nombre a Don Casto, el ganadero “dueño” de la región del Alto del Indio a quien se le atribuyen “como catorce muertes” ejecutadas por el Uno y el Otro.

Pasando a la acción dramática, definida por García (2012) como “lo que ocurre entre unos personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público” (p. 47), mencionaremos dos de estos elementos estructurantes: tiempo (interior) y personajes (madre y río).

Las escenas que componen la obra, aunque independientes, muestran en el texto literario, en su mayor parte, secuencialidad en la construcción de la historia. A estas se suman escenas que pueden darse de forma simultánea y escenas desde lo que García (2012) denomina “interiorización”: cuando algunos sucesos de la fábula no se pueden situar en el plano de la realidad (ficticia), sino en el de la subjetividad (recuerdo, sueño, imaginación...) de un personaje “y en lo temporal, no ‘transcurren’ en el tiempo objetivo (ficticio) sino en un tiempo interior (también ficticio)” (García, 2012, p. 140).

Consideramos que la falta de racionalidad que implican los crímenes de Estado se muestra en la obra, justamente, desde el privilegio del tiempo subjetivo, no racional, para correr el velo del engaño y evidenciar lo que no se quiere ver. En los crímenes de Estado, la relación causa-efecto es trastocada, no hay relación lógica entre las acciones cometidas por alguien y su muerte: aquí las bajas de un anciano o de un menor de 18 años se dan para “llenar el cupo” y “ganar puntos”. En este espacio ficcional todo es posible “DOLORES: ¿Se puede morir dos veces? / PEDRO: Sí, al parecer sí. En esta tierra todo es posible” (Vivas, 2016a, escena IX, p. 133). Se trata del *topoi* del “mundo al revés”: en la obra —y en la realidad— a la gente honesta, humilde, a los “sindonde” se les denomina “criminales”, y los asesinos se autodenominan “gente de bien” (escena I); el autor intelectual de los asesinatos no pide perdón, sino que somete a otros a pedirselo.

⁵ En el contexto religioso de la obra, la referencia bíblica de Lucas 5:10 en la que Jesús le dice a Simón que no tema, pues en adelante será “pescador de hombres”, adquiere aquí una ominosa literalidad con la figura de la pescadora.

En este mundo al revés, que la razón no alcanza a comprender, se privilegia el “tiempo interior” desde tres estrategias: los presentimientos y las premoniciones; la comunicación que se da en los sueños entre madre e hijo, y las interpelaciones que realiza el hijo desde el espacio de la muerte. En el primer caso, es por presentimientos que la madre se entera de que han matado a su hijo; escuchamos a Dolores decir: “Yo también dormí mal y cuando me desperté, me pareció que el sol ya no lo tocaba” (Vivas, 2016a, escena IV, p. 120). Los sueños, como segunda estrategia, son un espacio de comunicación entre madre e hijo que muestra de manera cercana la tragedia de la madre no solo por la muerte de su hijo, sino por la ausencia de un cadáver al cual velar:

Salvador [...] Soñé que a usted me lo tenían en el lugar donde rompen los huesos de los ángeles y tuve miedo. Sus huesos me pertenecen mijo; los forjé y su taita me los sembró en el vientre con un amor furioso de macho enamorado (Vivas, 2016a, escena VI, p. 127).

La tercera forma del tiempo interior es el de la muerte, trabajado en el acontecimiento teatral con el uso de telas (Figura 1). El hijo asesinado rompe las fronteras de la muerte y atraviesa la cuarta pared en tres escenas como “Personaje” (III “Rebelión”; VII “A salvo de ustedes”, y X “Dueño de mis sueños”) y en una como “Salvador” (XIV “Me declaro en silencio”). En estas, cuestiona al público y a la autora: “Al primero por conmovirse con su drama, hecho de letras y no con la realidad, y a la autora por escribir para él un destino injusto y una muerte indigna” (Vivas, 2016b, p. 191).

El cruce entre el tiempo de la realidad ficcional objetiva y la subjetiva se evidencia en la escena “Dueño de mis sueños”. Allí, aunque Personaje habla desde “la realidad subjetiva”, está vestido como lo estaba Salvador en la “realidad objetiva” cuando lo mataron: pantalón azul claro y camisa blanca, botas pantaneras y un sombrero alón color crema, y en las prendas, los orificios de las balas. Esta paradoja se suma a aquella en la que el único espacio en el que este personaje puede ser o adquirir “realidad” es el de los sueños.

Además de la ruptura de la cuarta pared, el uso de la música crea efectos de distanciamiento, como se ve en el teatro brechtiano, entre actor/personaje y personaje/público para llevar a lectores y espectadores a “romper la ilusión” y reflexionar sobre lo que están leyendo y viendo. Como menciona García (2012), “la apelación al público o discurso *ad spectatores* es el diálogo que se dirige directamente al verdadero destinatario de la comunicación teatral” (p. 80).

La música en la obra “refuerza un texto, un gesto, una situación” (Camacho, 2016, p. 155). Así, en el texto literario aparecen el canto de cuna, el bolero “Tanto tiempo disfrutamos ese amor”, la variación de la canción de tuna “La sirena”, para acompañar el trasegar doliente de la madre mientras acomoda la ropa de Salvador y le hace un altar; el canto acompaña a Concepción mientras tira la red para rescatar cadáveres para las “madres huérfanas”. Por supuesto, en la obra representada, los efectos de la música tienen mayor contundencia: se inicia con “La fiesta de los ratones” de Trío la Rosa, canción en la que se narra cómo un gato (Don Casto) puede acabar con la fiesta de los ratones (el pueblo), y los lamentos de Dolores en el texto son distribuidos en varias escenas, esta vez, en un canto grupal: “mientras mi barco navega por las orillas del mar...”, “soy el río seco del cual tu ternura...” para reforzar la idea de que el dolor individual es, también, un dolor colectivo. Reiterativos son en la representación el sonido y la imagen del río que va a cobrar gran importancia como elemento connotativo en la obra.

En síntesis, es desde este “sutil” tiempo interior, desde las premoniciones y sueños de la madre, desde los sueños y los parlamentos del hijo en la atemporalidad de la muerte que, de manera privilegiada, podremos saber la verdad de los hechos, una verdad que no corresponde a la “historia oficial” que se pretende mostrar: la de la “institucionalidad gubernamental” representada por Don Casto, el alcalde, el comandante y los medios de comunicación. En la obra no se muestra el hecho trágico (el asesinato de Salvador), sino que se reconstruye a partir de los decires de los asesinos y del mismo Salvador.

El segundo elemento estructurante de la acción dramática que revisaremos son los personajes. En este caso, en el contraste entre las acciones de hombres y mujeres, podemos ver que la mujer es la llamada a romper el silencio y a cuestionar a quienes por comodidad se callan; es la llamada a buscar justicia y, como bien menciona Ricoeur (2004), el deber de la memoria es un imperativo de justicia. Dolores le dice a su esposo: “Y a usted le están faltando pantalones. Por eso su hijo está muerto y desprestigiado. Es su deber hacer respetar su memoria. ¡Pero no! Es más fácil agachar la cabeza, ¿cierto? ¡Pues no!” (Vivas, 2016a, escena XI, p. 138). Es ella quien enfrenta a Don Casto: “Los criminales son otros, no mi hijo, son ustedes que se tapan unos a otros la inmundicia, como tapa la caca el gato” (Vivas, 2016a, escena XIII, p. 143).

Donde el orden masculino presenta “verdades” amañadas y promueve el silencio y el olvido, optar por la palabra y por la memoria constituye un “acto” femenino, en el sentido señalado arriba. La mujer busca saber la verdad y aquí es esclarecedora la relación que se establece entre verdad y memoria desde la etimología de verdad (*aletheia*):

El primer elemento de esta palabra, *-a-*, es sin lugar a dudas un prefijo de negación (*alpha privativum*). El elemento anexo *-leth-* designa algo escondido, oculto, «latente» [...] de forma que la verdad, por su significado literal, aparece —con Heidegger— como lo no escondido, no oculto, no «latente». Pero como el elemento de significado *-leth-* aparece también en el nombre de Lethe, el mítico río del olvido, por la formación de la palabra *aletheia* se puede entender que la verdad es también lo «no olvidado» o «lo que no hay que olvidar» (Weinrich, 1999, pp. 20-21).

La antinomia silencio/habla tiene en la obra otras aristas. La repetición de los silencios en las acotaciones muestra, por un lado, la futilidad del lenguaje ante la contundencia de la muerte (y más en condiciones injustas) y, por otro, la representación del poder: quien tiene la palabra tiene el poder. De este modo, Don Casto (el innombrable) impone su palabra (su poder) tanto en el ámbito público como en el privado: el que habla de más, el que refuta, es silenciado; como le ocurrió al cura Gaitán. Asimismo, los hombres de Don Casto prohíben a los vecinos hablarle a Dolores y a Pedro. En el ámbito privado, Don Casto ejerce el poder con su mujer:

No hay nada peor que una mujer altanera. Mi mujer era así, como de su temple [del de Dolores]. Un día le senté un bofetón que la dejé atontada [...] Le estallé las piernas a patadas [...] La obligué a pedirme perdón de rodillas, desnuda frente a todos los peones y hasta allí le llegó el orgullo [...] Desde ese día, dócil como una perrita, complaciente como una puta y silenciosa como una tonta (Vivas, 2016a, escena XIII, pp. 143-144).

Además de la importancia de la mujer y, en específico, de Dolores como personaje, el río también lo es no solo como símbolo, sino como imagen teatral. El río sería un personaje con un grado cero de caracterización (García, 2012) que aparece en la obra como “el devenir, el testigo, el camino hacia el futuro y el pasado, en tanto da [...] la posibilidad de irse por él y en cuanto [trae] consigo los indicios de lo irremediable, de lo ya ocurrido. El río como metáfora de la vida y como receptáculo de muerte” (Vivas, 2016b, p. 192).

Como metáfora de vida, se asocia a la representación del agua como principio materno (Bachelard, 1988); de ahí que al final de la obra Dolores lance el cadáver de su hijo al río, donde otra madre sufriente lo recogerá para hacer su propio duelo. Ese río claro, acunador, fuente de “esperanza” es también desgarrador. Como dice Durand (1981), “el agua, al mismo tiempo que bebida, fue el primer espejo durmiente y sombrío” (p. 89). Así como el agua viviente se va volviendo pesada y adquiere un simbolismo nictomorfo, la madre se va secando ante la ausencia del hijo:

Soy el río seco
del cual ya no puede
tu ternura ser afluyente
Necesito llorar
largamente y sin consuelo
hasta vaciarme de ti
Ya no estás
qué sola
qué silente
Me pierdo en la oquedad de este dolor
tengo frío
tengo muerte (Vivas, 2016a, escena VI, pp. 127-128).

También aparece el río como el cementerio, el lugar para los muertos, el *locus terribilis*. Carolina Vivas dice que la obra “nace de imaginar las miles de historias que yacen bajo tierra o en el fondo de los *ríos-tumba* de Colombia” (Casa América Catalunya, 2017, párr. 5). Baste con recordar el comentario del jefe paramilitar Éver Velosa, alias ‘H. H.’: “Si le sacaran el agua al río Magdalena, encontrarían el cementerio más grande del país” (*Semana*, 2007, citado en Sánchez, 2018, p. 27).

En este escenario, las Lloronas colombianas contemporáneas —que buscan a sus hijos muertos, aunque esta vez no sean ellas las causantes de su muerte, sino que el asesino sea el padre simbólico, aquel que impone la ley— encuentran en el río cuerpos que no son los de sus hijos, pero que rescatan para dar la posibilidad del duelo. Así lo hace Concepción (la pescadora), de ella Vivas dice: “Esa mujer podría ser una madre que, como Dolores, había perdido a su hijo y esperaba cada día que el cadáver pasara por allí para rescatarlo” (Vivas, 2016b, p. 192). Dolores arroja a su hijo al río como ofrenda para otras Dolores, para que sea recuperado por otras Concepciones. En el plano de la realidad ficcional, se busca en el río lo que no se encuentra en la ley: humanidad.

A modo de cierre

Carolina Vivas y Umbral Teatro optan por la memoria como acto de resistencia a esa “mayoría silenciosa, la que no quiere saber” —aquí parafraseamos a Marcela Serrano (2005) en su novela *Para que no me olvides*—. Y para ello integran la realidad social con el drama humano de quienes padecen la violencia, lo que muestra la fuerza del amor de una madre que ha perdido a su hijo ante el poder omnímodo del padre Estado que, como en *Saturno* de Goya, devora a sus hijos. En este aspecto, Vivas dialoga con sus colegas mujeres, pues uno de los temas insistentes de la dramaturgia femenina en Colombia es el de la madre que pierde a sus hijos (Valderrama, 2015).

Vivas y Umbral Teatro optan por la memoria al mostrar lo simple y lo complejo de la existencia de una pareja campesina: salvaguardar el nombre del hijo, darle santa sepultura a su cadáver, hacer caso a los presentimientos y premoniciones, romper el silencio y decir la verdad a quienes no quieren escucharla. Optan por la memoria con cantos y silencios, con telas y con video, con símbolos animales y naturales que develan la compasión y la lealtad en el dolor que tienen entre sí las madres ¿huérfilas?

La (po)ética de la memoria que proponen Vivas y Umbral Teatro resignifica lo “sutil”: renuncian a mostrar la “espectacularidad” del hecho violento y privilegian atmósferas e imágenes poéticas que, desde la sugerencia, aluden al dolor y al coraje de las víctimas de la violencia y, desde la ironía, al cuestionamiento de los actores que la provocan y al de los lectores y espectadores que impasibles asistimos al espectáculo trágico de los crímenes de Estado en el teatro nacional que es Colombia.

Vivas y Umbral Teatro oponen la imagen poética de las acotaciones y el minimalismo del espacio teatral al exceso del asesinato de Salvador (y de muchos más) para subrayar lo que la sociedad no quiere ver. Construyen una (po)ética de la memoria que opta por la conmiseración “humana” frente a la violencia “animal” y nos preguntan (sin preguntarnos) qué sentido tiene recordar la violencia producida por el Estado si no reflexionamos como sociedad y atribuimos nuevas significaciones a lo vivido para que se conozca la verdad y los hechos no se repitan.

Vivas y Umbral Teatro optan por la memoria repitiéndonos (sin repetir) la fórmula de Marc Augé (1998): “Dime qué olvidas y te diré quién eres” (p. 11).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. (2010). *Poética*. En V. García (ed.) Madrid: Gredos.
- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (1988). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Biblia. Recuperado de <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Mateo%2027%3A40&version=RVR1960> [24.01.2024].
- Camacho, S. (2016). Desarraigo y otras figuras dramáticas de Carolina Vivas. En C. Vivas, *Dramaturgia y presente* (pp. 150-160). Bogotá: Ediciones del Umbral, Ministerio de Cultura de Colombia.
- Casa América Catalunya (2017). Lectura dramatizada: 'Donde se descomponen las colas de los burros' (Colombia). Recuperado de <https://americat.barcelona/es/e299scena-donde-descomponen-colas-burros> [10.05.2023].
- Díaz, J. (2016). Proceso de creación de Salvador en la obra *Donde se descomponen las colas de los burros*. En C. Vivas. *Dramaturgia y presente* (pp. 177-183). Bogotá: Ediciones del Umbral, Ministerio de Cultura de Colombia.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.
- Escobar, A. (2002). Literatura y violencia en la línea de fuego. En A. Escobar Mesa, *Violencia y política III* (pp. 319-338). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- García, J. (2007). *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos-Resad.
- García, J. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de gato.
- Hölderlin, F. (1984). *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29.
- Jurisdicción Especial para la Paz (2021). La JEP hace pública la estrategia de priorización dentro del Caso 03, conocido como el de falsos positivos. Recuperado de <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/La-JEP-hace-p%C3%BAblica-la-estrategia-de-priorizaci%C3%B3n-dentro-del-Caso-03,-conocido-como-el-de-falsos-positivos.aspx> [9.10.2023].
- Lamus, M. (2007-2008). Carolina Vivas Ferreira: entre lo sutil y lo violento. *Boletín cultural y bibliográfico* 44-45 (76-77). Recuperado de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/342/345 [12.09.2023]
- Lehmann, H. (1999). *Teatro posdramático*. Murcia: Paso de gato. Cendeac.
- Marchese, A y Forradellas, J. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Madrid: Ariel.
- Pardo, J. (2015). Donde se descomponen las colas de los burros: el lugar que mandó el patrón. Entrevista con Carolina Vivas. Recuperado de <https://alternativa.com.co/2015/09/21/colas-de-los-burros-teatro/> [05.02.2023].
- Reyes, C. (2015). *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, I. (2016). Mi experiencia de dirección con la obra *Donde se descomponen las colas de los burros*. En C. Vivas. *Dramaturgia y presente* (pp. 184-188). Bogotá: Ediciones del Umbral, Ministerio de Cultura de Colombia.

- Roux, F. (2022). Los falsos positivos fueron una monstruosidad dice el padre Francisco de Roux. *Noticias Caracol*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bXZ1ecoLuHg> [27.01.2023]
- Sánchez, A. (2018). Análisis de la obra teatral “Donde se descomponen las colas de los burros”: conflicto armado en Colombia y género. [Trabajo de grado. Licenciatura en Filosofía y Lengua Castellana]. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Satizábal, C. (2015). *Polifonía de la presencia y las escrituras*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Serrano, M. (2005). *Para que no me olvides*. Barcelona: Planeta.
- Umbral Teatro. (s. f.). Nosotros. Recuperado de <https://umbralteatro.com/Nosotros> [25.06.2023]
- Valderrama, D. (2015). CAMINOS EN LA DRAMATURGIA FEMENINA COLOMBIANA. Apuntes y caracterizaciones sobre discursos dramáticos propuestos por mujeres en el siglo XXI en Colombia. [Trabajo de grado. Artes escénicas]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, ASAB.
- Velasco, M. (1992). La mujer en la dramaturgia colombiana. *Revista de Estudios Culturales 2*, pp. 89-104.
- Vivas, C. (2009). DONDE SE DESCOMPONEN LAS COLAS DE LOS BURROS. Recuperado de <http://www.iberescena.org/Files/Dramaturgias/DONDE%20SE%20DESCOMPONEN%20LAS%20COLAS%20DE%20LOS%20BURROS%20finalx.pdf> [25.01.2023]
- Vivas, C. (2016a). DONDE SE DESCOMPONEN LAS COLAS DE LOS BURROS. En C. Vivas. *Dramaturgia y presente* (pp. 109-149). Bogotá: Ediciones del Umbral, Ministerio de Cultura de Colombia.
- Vivas, C. (2016b). Por la ruta de DONDE SE DESCOMPONEN LAS COLAS DE LOS BURROS. En C. Vivas. *Dramaturgia y presente* (pp. 189-193). Bogotá: Ediciones del Umbral, Ministerio de Cultura de Colombia.
- Weinrich, H. (1999). *Leteo Arte y crítica del olvido*. Madrid: Siruela.
- Zizek, S. (1994). *Goza tu síntoma, Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.


Las huellas literarias e históricas de Wiwa y Orika, buscando otras perspectivas

The Literary and Historical Traces of Wiwa and Orika, Seeking Other Perspectives

Sara Candela Montoya

Universidad de Perpiñán, Francia

saramontoyac@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0003-5906-4236>

Reconocimientos: Artículo derivado de la tesis de doctorado “Las de-re-construcciones identitarias de las mujeres afrodescendientes en el orden patriarcal y colonialista de Medellín, Colombia, siglo XXI. Una trayectoria histórica, literaria y etnográfica”. Universidad de Perpiñán, Francia.

Cómo citar este artículo: Montoya, S. (2025). Las huellas literarias e históricas de Wiwa y Orika, buscando otras perspectivas. *Estudios de Literatura Colombiana* 56, pp. 82-102. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356295>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 14/02/2024
Aprobado: 09/10/2024
Publicado: 31/01/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional



Check for updates



Las huellas literarias e históricas de Wiwa y Orika, buscando otras perspectivas

The Literary and Historical Traces of Wiwa and Orika,
Seeking Other Perspectives

Sara Candela Montoya, Universidad de Perpiñán, Francia



Resumen:

En este artículo analizamos las huellas literarias e históricas de Wiwa y Orika, dos cimarronas de San Basilio de Palenque, madre e hija, esclavizadas en Cartagena a finales del siglo XVI. A partir de un enfoque sociológico y literario, centrado en los estudios de género, el feminismo negro y decolonial, estudiamos los fragmentos de vida de Wiwa y Orika en la literatura y en la historia colombiana. Para ello, nos apoyamos en el cuento “Orika de los palenques” de Germán Espinosa, y en la memoria colectiva que vislumbramos en Cartagena y en San Basilio de Palenque durante nuestro trabajo de campo con la lideresa Solvay Cáceres. Tal enfoque permite matizar los contornos de estas heroínas que, si no han caído aún en el olvido, son sujetas a representaciones estereotipadas, hoy cuestionables.

Palabras clave: Wiwa, Orika, San Basilio de Palenque, Germán Espinosa, feminismo.

Abstract:

This article analyzes the literary and historical legacies of two female characters from San Basilio de Palenque: Wiwa and Orika, two Africans, mother and daughter, originally from Guinea Bissau who were enslaved in Cartagena de Indias at the end of the 16th century. From a sociological and literary approach, centered on cultural studies and the theoretical contributions of decolonial feminism and black feminism, the study analyzes the fragmented representations of Wiwa and Orika in Colombian literature and history. Specifically, it explores their depiction in the short story "Orika de los palenques" by Germán Espinosa, and more generally in the collective memory observed in Cartagena and San Basilio during our fieldwork with the social leader Solvay Cáceres. This approach allows to redefine the profiles of these two Afro-Colombian heroines who, while not forgotten, are subject to stereotyped representations that are questionable nowadays.

Keywords: Wiwa, Orika, San Basilio de Palenque, Germán Espinosa, feminismo.

Introducción

Pocos intelectuales colombianos han tomado personajes femeninos negros para ponerlos en el centro de sus relatos literarios o históricos. En estos dos importantes campos de las ciencias humanas, las mujeres racializadas han sido textualmente construidas por hombres letrados blancos-mestizos, eurocéntricos y urbanos, a partir de estereotipos que han favorecido la permanencia de la *figura de la exclusión* de la mujer negra. La figura de la exclusión es un conjunto de construcciones retóricas que “reúnen prácticas sociales, estereotipos, imaginarios e ignorancias, utilizadas para exagerar las diferencias que existen entre ciertos grupos sociales y crear en el plano performativo relaciones de sumisión y subordinación siempre reforzadas por el discurso” (Lindig, 2017, p.15). En el lenguaje intelectual, el *cuerpo-texto* femenino negro ha sido definido mediante arquetipos recurrentes: la doméstica, la bruja, la matriarca y, en particular, la mujer libidinosa (Collins, 2021 p. 637). En este sentido, la literatura puede ser considerada como un acto performativo, un acto de habla, (Austin, 1991), a partir del cual aquellos cuerpos-textos estereotipados se convierten en *cuerpos orgánicos* discriminados en el orden social.

La invisibilización de las mujeres colonizadas también es perceptible en la historia oficial de las naciones latinoamericanas donde el heroísmo es

Las mujeres racializadas han sido textualmente construidas por hombres letrados blancos-mestizos, eurocéntricos y urbanos, a partir de estereotipos que han favorecido la permanencia de la figura de la exclusión de la mujer negra.

el estandarte de los hombres blancos-mestizos. A ellos se suman algunos hombres colonizados y un puñado de mujeres no negras. Sin embargo, desde su llegada al continente en el siglo XVI, las mujeres africanas fueron actoras imprescindibles en los movimientos abolicionistas, independentistas y cimarrones. Fueron pioneras de un “feminismo de cimarronaje” (Vergès, 2019, p. 37), a través de la *experiencia histórica diferenciada de la esclavización* (Carneiro, 2001), marcada por un racismo sexualizante y un sexismo racializante (Viveros, 2009, pp. 63-81), mucho antes de las olas feministas europeas. Frente al *mundo de la muerte* (Maldonado, 2008, p. 61), que representó el proyecto colonial para las poblaciones subyugadas, este *feminismo*

cimarrón respondió a un instinto de supervivencia cristalizado en prácticas seculares de desobediencia. Carlota (Cuba), Sanité Belair (Haití), Solitude (Guadalupe), Lumina (Martinica), Nanny (Jamaica), Teresa de Benguela (Brasil), Harriet Tubman (Estados Unidos), María Remedios del Valle (Argentina), entre muchas otras, personifican el intenso activismo negro femenino durante la Colonia. Aun así, en los espacios letrados, su importante papel como constructoras de los Estados nación ha sido ocultado y a veces distorsionado. Es el caso de muchas mujeres afrocolombianas, de las cuales una ínfima parte, como Wiwa¹ y Orika, ha logrado perdurar en la memoria colectiva. Empero, dentro del ámbito literario, histórico y memorial, la fragilidad de las huellas de estas mujeres se ha prestado a representaciones respaldadas por los imaginarios patriarcales colombianos blancos y negros.

La sexualización de Wiwa y Orika en “Orika de los palenques” de Germán Espinosa

Entre nuestras ancestras cimarronas, Orika ha sido la figura más representativa del Caribe colombiano. Si las fuentes coloniales sobre su padre Benkos Biohó vislumbran sus hallazgos, poco se sabe de Orika y Wiwa. Los primeros trazos escritos de Orika se hallan en la leyenda “El Rey del arcabuco” de Camilo Delgado alias Dr. Arcos, publicada a principios del siglo xx en *Historia, leyendas y tradición en Cartagena*. En 1991, casi un siglo después, Germán Espinosa propone una reescritura de esta leyenda: “Orika de los palenques” (en adelante “Orika”). Por otro lado, desde una perspectiva antropológica, el libro *Ma Ngombe: guerreros y ganaderos en Palenque* (1979) de Nina de Friedemann y Richard Cross, así como *Aportes del pueblo afrodescendiente* (2013) de Elvia Duque, han matizado las representaciones literarias de los Biohó. Otra fuente esencial es el artículo de Camilo Herrera (2019): “‘Orika de los palenques’ de Germán Espinosa: una mirada a la historia y la leyenda del cimarrón en el siglo xvii”.

¹ Wiwa es también el nombre de un pueblo indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta, lo que nos deja suponer que la palenquera era quizá portadora de una doble ancestría. Empero, aunque un mestizaje cultural afroindígena pudo resultar en el palenque, sabemos que Wiwa era una esclavizada bozal nacida en África y que su nombre era africano.

La epopeya de los Biohó es única en la historia afrocolombiana y afrodiaspórica. En el contexto de la trata transatlántica, cuatro miembros de una familia del archipiélago de Bissagos, en Guinea-Bisáu, Benkos (Domingo), Wiwa (Marta), Orika (Benilda) y Sando (Mateo) fueron esclavizados en Cartagena a finales del siglo xvi. Además, huyeron conjuntamente de la monstruosidad del sistema esclavista de la Nueva Granada para establecer La Matuna, hoy conocida como el Palenque de San Basilio, el “primer pueblo libre de América” (Arrázola, 1970). Como Wiwa, Orika participó en estrategias militares para defender a la comunidad cimarrona, que era constantemente asediada por el ejército colonial (Duque, 2003, p. 105). No obstante, durante su esclavización en una familia ibérica, se dice que tuvo un romance con Francisco de Campos, el hijo de su amo, quien luego se convertiría en soldado y participaría en una ofensiva militar contra La Matuna. La leyenda, que tiende a mezclarse con la historia oficial, dice que Orika habría sido obligada a beber un veneno (la ordalía del higantón), para morir ejemplarmente ante los suyos, por preferir salvar a su amante y al ser descubierta por Benkos en plena acción.

“El Rey del arcabuco” fue la primera evidencia escrita del romance de Orika Biohó y Francisco de Campos (Herrera, 2019, p. 71) y se publicó cuatro siglos después de los supuestos hechos. Otro dato esencial es la evolución de aquella leyenda, pues a mediados del siglo xx en el texto *Notas sobre el Palenque de San Basilio, una comunidad negra en Colombia* (1954), su autor Aquiles Escalante —explica Friedemann (1979)— “viste la leyenda de Arcos con ropaje científico y la presenta como un hecho histórico del negro en Colombia” (p. 30). Hasta 1970, “la leyenda de Arcos, a causa del escrito de Escalante, empieza a aparecer como historia en referencias bibliográficas científicas” (p. 30). En su vaivén entre historia y literatura, el relato de Orika es un ejemplo palpable sobre lo que Benedict Anderson llama *el imaginario nacional* (1983). Para este pensador inglés, los intelectuales (historiadores, escritores y periodistas) tuvieron un rol central en la creación de la nación, una comunidad imaginada reunida alrededor de “una estrategia narrativa” (pp. 37-46). En *La ciudad letrada* (1984), Ángel Rama comparte la postura de Anderson, al analizar cómo los intelectuales latinoamericanos han constituido “un anillo protector del poder” (p. 32) que busca el mantenimiento del *statu quo* y de la *doxa* eurocentrista. Así, desde la época colonial a la postcolonial, han sido simultáneamente “producidos” y “productores” de una formación social en transición en la que ocupaban una posición situada en el antes y después de un orden cultural totalizante (Álvarez, 2013, p. 164). En el caso de Colombia, los estudios de Anderson y Rama permiten cuestionar a los intelectuales en

su “peculiar función de productores, en tanto conciencias que elaboran mensajes, y sobre todo, su especificidad como diseñadores de modelos culturales, destinados a la conformación de ideologías públicas” (Rama, 1984, p. 36). Al escribir relatos históricos y literarios, los intelectuales, que sirven a un poder que les da poder, responderían en este caso a la elección arbitraria de una serie de eventos así como a la visibilización de personalidades históricas omitiendo o distorsionando a otras.

La imbricación entre el lenguaje novelesco y el histórico es un aspecto notable, ya que revela que, aunque la ficción puede estar impregnada de historia —como ocurre en la novela histórica—, la historia también ha sido, en parte, construida a partir de elementos imaginarios propios de la narrativa novelesca (Anderson, 1984, p. 37). Pese a ser un cuento, “Orika” se inscribe en la tradición de la novela histórica tal como ha sido definida por Seymour Menton (Herrera, 2019, p. 69). En este sentido, el estudio de Herrera sobre la filiación de “Orika” a la narrativa histórica destaca el cuento como un relato que “tiene a la vez fundamento histórico y libertad literaria sobre un tema de relevancia en la Colonia” (p. 68). En él se reúnen los rasgos principales de la novela histórica: 1) la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; 2) la distorsión consciente de la historia mediante omisiones; 3) exageraciones y anacronismos; 4) la ficcionalización de personajes históricos; 5) la metaficción o los comentarios del narrador en el proceso de creación; 6) la intertextualidad, y 7) lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia (Menton, 1993, pp. 42-46). Teniendo en cuenta todos estos elementos, a continuación proponemos un análisis de la construcción literaria del personaje Orika en el cuento de Espinosa. Un cuento de doce páginas que evoca un tema sensible en un tono humorístico (Herrera, 2019, p. 83): la esclavización.

Desde el inicio, Espinosa —narrador extradiegético— advierte: “Varios conocen la historia de Benkos Biohó. Pocos conocen la de su hija, la princesa Orika, al menos en su verdad nuda” (p. 446). Sin embargo, a lo largo de la lectura, percibimos que Biohó opaca al personaje de Orika. Aunque predomina lo carnavalesco, el trabajo literario e histórico que rodea al personaje del palenquero es mucho más denso y serio. Por ejemplo, si toda la familia Biohó fue secuestrada simultáneamente en África, la captura, la travesía del Atlántico, la llegada a Cartagena, la rebelión, el cimarronaje e incluso la construcción del palenque son contados desde la subjetividad de Benkos. Nunca sabemos cómo Orika y Wiwa viven el proceso deshumanizante de la esclavización. Empero, como nos dice el filósofo martiniqués Édouard Glissant (1997):

En el universo absolutamente loco del barco negrero donde los hombres deportados son aniquilados físicamente, la mujer africana sufre la más total de las agresiones, que es la violación diaria y repetida por parte de una tripulación de marineros enloquecidos por el ejercicio de su oficio; después de lo cual, al desembarcar en las nuevas tierras, la mujer tiene sobre el hombre una ventaja inapreciable: ella ya conoce al amo (p. 510).

Si bien Espinosa describe a un Benkos “consumido por la natural amargura y por la brutalidad del cual se lo sometía” (p. 540), cuando se trata de Wiwa y Orika vemos una posición de conformidad y pasividad frente a su condición de esclavizadas: “Se dulcificaron con el buen trato, proverbial en Cartagena, que recibían en casa de los Campos” (p. 448), “Orika sintió oprimido su corazón al abandonar la casa de cantería” (p. 450), “habituada al buen trato de los blancos” (p. 451). La suavización de la colonización encarnada aquí por la familia de Campos resulta dudosa al saber que el capitán Alonso de Campos se desempeñaba “bajo órdenes directas del gobernador de Cartagena Suazo Casasola” (p. 448). Y que su hijo Francisco de Campos se había destacado por haber diezmado indios panameños (p. 450) y luego por encabezar la cuadrilla que debía exterminar a la población cimarrona (p. 451). La edulcoración de la esclavización en la literatura y en la historia ha sido analizada por varias pensadoras afrodiáspóricas como Angela Davis (2007), Toni Morrison (1993) y Patricia Hill Collins (2021). Desde diversos contextos, sus estudios han puesto en evidencia la experiencia histórica diferenciada de la esclavización (Carneiro, 2001) vivida por las mujeres afrodescendientes, caracterizada por opresiones raciales, sexuales y de clase que las afectaron —y siguen afectando— de manera interseccional y multidimensional. Aunque las mujeres esclavizadas que hacían trabajos domésticos, como fue el caso de Wiwa y Orika, gozaban de ciertos privilegios en comparación con aquellas que trabajaban en las plantaciones y minas, seguían siendo consideradas “bienes muebles”, cuya fuerza laboral y sexual era explotada continuamente por sus amos en beneficio del sistema esclavista.

En esta ficción, Orika —explica Espinosa (1991)— es “una especie de Julieta Capuleto afro-caribeña” (p. 447) y “nada de raro tendría que su historia hubiese sido contada ya por un arquero veronés, en algún camino de Italia, al inasible Luigi da Porto” (p. 457). La voluntad de Espinosa de establecer una genealogía anacrónica entre la historia de Orika con *Romeo y Julieta* —uno de los clásicos de la literatura occidental— devela una perspectiva eurocéntrica. Este enfoque se ve fortalecido por las fuentes coloniales (reales o inventadas), todas de autoría masculina, a las que el escritor acude para reescribir esta “leyenda idílica” (p. 447).

La anécdota la conozco desde muy chico: la narra a medias el doctor Arcos en sus *Historias y leyendas de Cartagena*, pero la hallé más completa y formal en el olvidado *Manual de amores coloniales* de Don Rafael Bárcenas, publicado en Sincelejo entre 1906 y 1909 (p. 446).

En 1979, Friedemann ya daba cuenta de cómo un cierto “bagaje narrativo surgió en el ámbito de la sociedad de Cartagena, constituida en su estrado dominante por blancos y morenos” (p. 27). Así, “las leyendas e historias sobre negros esclavos y libres”, explica la antropóloga, “aunque hubieran tenido sus propias raíces en hechos verídicos, debieron pasar el tamiz de la repetición, transcripción, cambio o interpretación de los amos de esclavos y más tarde de los señores criollos, antes de llegar a los libros del Dr. Arcos” (Friedemann y Cross, 1979, p. 27). Es toda esta tradición que Espinosa recupera y continúa en su cuento.

“Orika” es en realidad una reescritura de la leyenda de “El Rey del arcabuco” de Camilo Delgado (1973). Espinosa acude al *Manual de amores coloniales* y a la voz del doctor Evelio Núñez Bárcenas, dos fuentes inventadas que sirven de herramienta literaria para construir una nueva versión de Orika, y para ampliar el romance entre ella y Francisco de Campos (Herrera, 2019, p. 79). Así, todas estas fuentes dudosas, junto con las conjeturas de Espinosa, van soportando “una historia repleta de ficción y falsificación” (Herrera, 2019, p. 79). Es relevante que el autor quiera realzar la iniciación sexual entre una africana esclavizada y un “peninsular acriollado” (p. 454).

Un fenómeno común en las sociedades coloniales es que los colonizadores solían comenzar su sexualidad —en general de forma violenta— con los cuerpos-objetos de las mujeres esclavizadas que poseían. Aunque el *Manual de amores coloniales* sea una fuente ficticia, sí evoca un género literario que se desarrolló en las metrópolis coloniales, dirigido al público masculino. Uno de los libros más conocidos es *El amor en las colonias* (*L'amour aux colonies*) escrito en 1893 en Francia por el Doctor Jacobus X, donde se detallaba metódicamente los rasgos físicos, —particularmente los genitales— así como las costumbres amorosas y sexuales de las poblaciones colonizadas, sobre todo, aquellas de las mujeres africanas, asiáticas y caribeñas de las colonias francesas. Según los historiadores Christelle Taraud y Pascal Blanchard (2018) dichos manuales, —en los que se les explicaba a los colonizadores cómo tener sexo con las mujeres de las tierras dominadas— fueron poderosas fuentes de racialización y sexualización de los cuerpos femeninos colonizados que siguen circulando en los imaginarios colectivos de las sociedades occidentales y occidentalizadas (p. 297). En la intertextualidad y la metaficción del

Según los historiadores
Christelle Teraud y Pascal
Blanchard (2018) dichos
manuales, –en los que
se les explicaba a los
colonizadores cómo tener
sexo con las mujeres de
las tierras dominadas–
fueron poderosas
fuentes de racialización
y sexualización de los
cuerpos femeninos
colonizados.

cuento, pautadas por las intervenciones del narrador, vemos cómo se desprende este imaginario cuando se trata de Orika.

Si bien los rasgos masculinos de Benkos como la valentía y la autoridad son exagerados, la distorsión del personaje de Orika se articula alrededor de estereotipos que desde el lenguaje han moldeado a la mujer negra como una figura de la exclusión. Entre estos estereotipos, prevalece el de la mujer sexualmente accesible. A juzgar por sus debates, los eruditos cartageneros muestran un gran interés en la sexualidad de Orika. En su construcción narratológica, el despliegue de un campo lexical exótico y sexualizante es llamativo: “verdad nuda” (p. 446), “belleza corporal”, “senos virginales”, “sexo apenas musgoso”, “las carnes adolescentes”, “masturbación” (p. 449), “voraces lenguas”, “lujuria”, “afanes sensuales”, “himen complaciente” (p. 454). El énfasis sobre su cuerpo se evidencia aún más cuando el autor afirma que su inspiración proviene de los cuadros de la pintora Ana Mercedes Hoyos en los cuales ella:

Con raras excepciones, evita los rostros: prefiere mostrarnos las manos de la negra que se atarea con las frutas de cuyo comercio deriva la vida. Frutas del trópico, de pulposa sensualidad, de colores vehementes. Manos, inexorablemente, del palenque de San Basilio y manos, en fin, que pudieran reproducir las de la princesa Orika. Ya volveré a ocuparme de esas manos (Espinosa, 1991, p. 446).

La “misteriosa virginidad” (p. 454) de Orika es el centro de curiosidad de estos intelectuales: ¿Cómo una mujer esclavizada, sinónimo de libido, habría podido mantener su virginidad intacta?

Este género de amores entre un amo y su esclava no solía desenvolverse entre discretos suspiros, como en las novelas románticas, sino que tenía un destino inmediato: el lecho. Hay sin embargo, una objeción, que Núñez Bárcenas lamenta positivamente. En el examen que Benkos Biohó ordenó de su hija antes de someterla a la imponente ordalía de higantón, se le encontró virgen. No resta, pues, sino suponer que en el lecho se celebraron

ceremonias sexuales sigilosas, en las cuales las manos —ya dije que volvería sobre las manos— jugaron eximio papel, para no hablar del que pudo ser encomendado a las voraces lenguas (p. 449).

Según nuestra lectura, Orika y Wiwa —así como su aura erotizada— son utilizadas para añadir “un toque picante” a la historia épica de San Basilio de Palenque. La representación de Wiwa, la guerrera y estratega palenquera, no escapa a esta caracterización:

El capitán, según versión de Núñez Bárcenas, acariciaba el trasero de la reina Wiwa, es decir la esclava Marta, cuando ésta le llevaba alguna refacción a la alcoba, en ausencia de su esposa. El maestro Adolfo Mejía me guiñó el ojo cuando nuestro amigo relató en el Café Metropol este pormenor, dándome a entender que eran imaginaciones suyas, inspiradas por su alma depravada. Para mi sorpresa, años después, durante mi residencia en África, topé en una librería de Nairobi el invaluable *Negroes Special Subjects*, de Norman Mislaid, en el cual se afirma que “para las mujeres de Golfo de Guinea, como para las italianas de hoy, una caricia en el trasero era casi equivalente a una venia” (p. 448).

En este sentido, estamos de acuerdo con la historiadora francesa Arlette Gautier (2018) cuando dice que “los delirios eróticos inflamados de las élites masculinas blancas —incluyendo los discursos de los magistrados y de los filósofos— contribuyen todos a una fuerte erotización hetero-céntrica de las *mercancías femeninas*” (p. 136) y, por lo tanto, la imposibilidad de pensar la legitimidad del rechazo de dichas mujeres. En esta lógica incongruente, las mujeres negras han sido históricamente construidas como inclinadas por naturaleza a una sexualidad voraz y, por consecuencia, condenables a su propia violación o agresión sexual: “No eran los amos que abusaban de su esclava, sino ella que lo invitaba al libertinaje” (Gautier, 2018, p. 123). Estos rasgos identitarios imaginados —que padecen hoy las mujeres racializadas del siglo XXI— fueron elaborados por el prisma exterior de los colonizadores que en las colonias se convirtieron en lo que Segato (2016) llama la *rapiña* (p. 52). Tanto “producto” como “productor” de una cultura hegemónica (Rama, 1984 p. 32), Espinosa —como muchos intelectuales latinoamericanos y europeos— ha favorecido el arraigamiento de la figura de la exclusión de la mujer negra en el espacio literario.

En la *matriz de dominación*, es decir, en la organización social en la que se arraigan las opresiones interseccionales (Collins, 2021, p. 470), cabe mencionar el desarrollo de un *patriarcado negro colonial* (Lozano, 2016, p. 64) personificado por Biohó en el cuento de Espinosa, donde

predomina el colonialismo blanco. El estatus de rey palenquero responde a una supuesta genealogía real anterior a la esclavización de Biohó, oriundo de “las islas Bissagos, archipiélago del golfo de Guinea sobre el cual su familia, desde tiempos imposibles de fijar con exactitud, ejercía la monarquía absoluta” (p. 447). Benkos es descrito como un patriarca autoritario y temible: “Se puso a la cabeza de los suyos y, con flechas y escopetas, fatigó a los esclavistas, que huyeron en desbandada, y en persona dio muerte al peor de ellos, Juan Gómez” (p. 451).

El patriarcado palenquero alcanza su paroxismo en el castigo al que es sometida Orika. Pues, si la virginidad de la palenquera obsesiona el imaginario masculino blanco, es también una preocupación trascendental entre los hombres de su comunidad. Luego de haber sometido a Orika a un examen de virginidad, respaldado por “los ancianos” (p. 455), “el hechicero” (p. 457) del palenque y “los negros que hacían círculo en torno” (p. 457) la obligan a tomar un veneno “atroz apto para matar tanto a culpables como a inocentes” (p. 456). De la misma manera, las heroínas son construidas a través del prisma femenino europeo, asumido plenamente por el autor: “Al fin y al cabo, la princesa resulta una heroína de regusto europeo, poco creíble desde el punto de vista de las costumbres africanas” (p. 457). En el relato de Espinosa, resalta la posición interseccional de Wiwa y Orika frente al orden patriarcal blanco y negro. Pues, si en el primero son esclavizadas, en el segundo también están subordinadas a la dominación masculina negra que se refleja como un espejo de la blanca. En este cruce interseccional, la falsificación de las palenqueras es aún más llamativa al ser construida a partir de estructuras mentales femeninas blancas.

Si un orden patriarcal es evidente en la sociedad palenquera del siglo XXI, una mirada matizada sobre su evolución es necesaria. El protagonismo cimarrón de las palenqueras, así como sus raíces culturales impiden afirmar que, en los primeros siglos de la colonia, ya existía un patriarcado negro tal como se describe en “Orika” y como se ha fijado en el imaginario colectivo. Es poco probable que Benkos haya dirigido el palenque de forma autocrática, como lo manifiestan Delgado (1973) y Espinosa (1991). En 1979, Friedemann interrogaba el origen real de la familia palenquera: “Los historiadores de África Occidental sobre el tema de la esclavitud y trata de esclavos en los siglos dieciséis, diecisiete y aun dieciocho, sostienen la imposibilidad de que un noble africano fuera vendido para el comercio europeo. ¡Y mucho menos un rey!” (p. 36). La estirpe noble es un elemento novelesco que ha permeado el imaginario colectivo, pues, por más que los Biohó fueron sin duda alguna figuras carismáticas, han sido erróneamente definidos como rey, reina, princesa y príncipe.

Por otro lado, su arraigo en las islas Bissagos, en Guinea-Bisáu, es fundamental, ya que sabemos que las sociedades de este archipiélago se caracterizan por una organización matrilineal y uxorilocal en la que las mujeres tienen un papel fundamental en la esfera religiosa y sociopolítica. Desde otro ángulo, si bien en las poblaciones afrocolombianas predomina la raíz bantú (congo) (Friedemann, 1993, p. 6) y poco la yoruba, el estudio *La invención de las mujeres* (2017) de la socióloga y feminista nigeriana Oyeronke Oyewumi nos esclarece la manera en que la idea de género fue impuesta por los colonizadores británicos en la sociedad del Reino Óyò, actual Nigeria. Antes de la colonización, la jerarquización de esta sociedad no se articulaba a través de la distinción anatómica del género, sino mediante la edad y la senioridad (p. 20). Así, las mujeres concebidas por la cultura occidental “como una categoría social entendida como menos poderosa, en desventaja, controlada y definida por hombres” era un fenómeno que no existía en la sociedad Óyó (p. 21). Al contrario, ellas podían tener funciones militares y políticas, disponían de una autonomía económica que les permitía poseer bienes y tierras y algunas fueron reinas. El diálogo con estas fuentes nos deja intuir el poder significativo que Wiwa, Orika y las demás palenqueras plasmaron en el seno del palenque en el siglo xvi. Por otro lado, nos permite interrogarnos sobre cómo estas mujeres fueron perdiendo ese estatus social en África y en América Latina. Antes de evocar este último punto, nos concentraremos en los fragmentos de Wiwa y Orika, hallados en las historias de otras cimarronas y en la tradición oral recuperada a partir del testimonio de Solvay Cáceres.²

Las otras huellas de Wiwa y Orika

En “Orika”, nos interpela el borramiento del activismo femenino en las luchas de resistencia que se desataron entre la corona española y la guerrilla palenquera. Sin embargo, las activistas de la asociación *Kasimba de sueños* recuerdan que “en la primera línea de las batallas cimarronas se encontraban las mujeres, hijas, compañeras, hermanas y madres que asumieron y gestaron la causa libertaria, no en condición de acompañantes,

² Solvay Cáceres, lideresa comunitaria, hace parte de la Asociación de mujeres palenqueras para el desarrollo integral comunitario *Kasimba de sueños*, cuyos objetivos principales son visibilizar a la mujer palenquera, recuperar la memoria cimarrona femenina y luchar contra la violencia de género en San Basilio de Palenque.

sino como verdaderas combatientes” (Castillo, 2020, párr. 3). Las mujeres palenqueras desempeñaron un papel fundamental en la realización de estratagemas de escape: estuvieron al mando de los planes de fuga elaborados en las plantaciones, las minas o en las casas de los colonizadores. Aquellas que lograban huir y llegar a las tierras clandestinas participaban activamente en la protección y supervivencia de la comunidad. A finales del siglo XVI, en Malambo, cerca de Cartagena, la palenquera Polonia, que seguramente conoció a Wiwa y Orika, creó un ejército compuesto por unas doscientas soldadas que logró derrotar al ejército dirigido por el capitán español Pedro Ordóñez Caballos (Duque, 2003, p. 105). Entre las mujeres que lideraron palenques, Tereza de Benguela es una quilombola brasilera mayor. Tras la ejecución de su esposo José Piolho, dirigió el quilombo desde 1750 hasta el 22 de julio de 1770, fecha en la que la lideresa tomó las armas para enfrentar la invasión del ejército portugués (Nascimento, 2023). Otras cimarronas gobernaron tierras fugitivas gracias a su carisma y a un “liderazgo mágico-religioso” (Navarrete, 2015, p. 55). Este es el caso, por ejemplo, de la reina ashanti Nanny en Jamaica o de Leonor Membela (de origen angoleño) que gobernó la comunidad clandestina El Limón, vecina de San Basilio de Palenque.

Leonor acudía a las empresas militares “porque ella iba a todo con su gente”, en ocasiones vestida con “hábito de hombre”. Para asistir a los combates, los milicianos, armados de arcos y flechas, machetes y lanzas, se organizaban en cuadrillas [...] Lorenzo Criollo declaró ante las autoridades que la reina era la que mandaba sobre todos los negros del palenque, quienes obedecían lo que ella, el capitán y los mandadores ordenaban (Navarrete, 2015, p. 54).

Aparte de algunos testimonios fragmentados, las fuentes históricas sobre el cimarronaje femenino colombiano son escasas. Durante nuestro trabajo de campo, viajamos a Cartagena, uno de los centros neurálgicos del comercio transatlántico durante la época colonial, alrededor del cual surgieron numerosos palenques entre los siglos XVI y XVII. Al visitar el Museo Histórico y Palacio de la Inquisición de Cartagena de Indias, observamos que el breve espacio explicativo dedicado al cimarronaje, titulado: “Palenques, cabildos y juntas: la resistencia”, era bastante limitado y superficial. La disidencia de las mujeres palenqueras se reducía a una simple frase: “No solo hubo cimarrones, también hubo cimarronas que ostentaron el título de reinas, como fue el caso de la mujer del Capitán Mina”. ¿Cómo se llamaba “la mujer del Capitán Mina”? No se menciona su nombre propio, ni su vivencia como mujer fugitiva y reina insurgente. Esta misma observación se evidenció al recorrer San Basilio de Palenque,

a nivel simbólico, la resistencia de la población esclavizada se reduce a la figura masculina de Biohó, cuya estatua se erige en la plaza central del pueblo. A unas pocas calles, se impone otra estatua: la de Antonio Cervantes Reyes, alias Kid Pambelé, excampeón mundial de boxeo.

La historia de la resistencia y la lucha contra la esclavización ha estado vinculada en especial al heroísmo masculino, destacándose personajes como Benkos Biohó y nombrándose de soslayo a las mujeres, como las que “acompañaron” a Benkos en su gesta cimarrona a finales del siglo xvi: su esposa Wiwa y su hija Orika. Wiwa y Orika son rescatadas en su especial relación de parentesco con Benkos, dejándose de lado otros aspectos de su propia agencia como cimarronas que no han sido suficientemente investigados por las/los historiadores (Lozano, 2016, p. 172).

En la estadía en San Basilio de Palenque, tampoco encontramos información oficial sobre Wiwa y Orika. Fue a través de nuestro intercambio con la lideresa y feminista Solvay Cáceres que vislumbramos fragmentos de sus vidas:

Wiwa, sabemos, y es ciento por ciento seguro, que jugó un papel muy importante en la historia del Palenque de San Basilio, en esa etapa de esclavización y de la liberación de los negros y las negras, era esencial. Sabemos y creemos como comunidad negra y palenquera, que Wiwa debió muy probablemente ser una líder muy importante y la que direccionaba todo ese tema del trenzado, de guardar saber de estrategia en el tejido, de marcación y de mapeo geográfico. Se dice que las mujeres al huir, estratégicamente en unos tipos de trenzas se metían en sus trenzas semillas que venían de las grandes plantaciones para el cultivo y la alimentación de la comunidad. También podían guardar oro. Entonces nosotros sabemos que Wiwa cumplió un papel muy importante, que no la visibilizan en la historia, por eso nosotras mujeres palenqueras estamos esculcando en ese contar y en la documentación existente, pero hay muy poca información. Cuando se profundiza un poco se habla más de Orika, la hija de Benkos, porque ella supuestamente fue una hija rebelde y que por eso le dieron una bebida que la envenenó pues ella no fue leal con sus padres y con los otros líderes al enamorarse de un blanco. Como el tema es para crucificar a la mujer, para señalarla, ahí sí se menciona mucho a Orika como traidora, pero de Wiwa nadie dice nada. Entonces si a Wiwa, que fue la esposa de Benkos y además una estratega, no la han visibilizado es de cierta manera porque a nosotras históricamente siempre nos han querido mantener bajo ese nivel (Montoya, 2023, p. 146).

El trazado de mapas en el cabello afro, así como su transformación en receptáculo de objetos, son dos estrategias femeninas frecuentemente citadas en la historia afrocolombiana. El enfoque histórico del cabello crespo y especialmente del peinado en África precolonial es un elemento fundamental para comprender los conocimientos técnicos, así como también los espirituales, importados a Nueva Granada por aquellas mujeres. Es, sin duda, gracias a la sabiduría ancestral, a través del peinado, que el cabello crespo se transformó en esculturas arquitectónicas, cajitas y caminos capilares hacia la libertad que las cimarronas confeccionaron. Un mito africano, de origen Tabwa, cuenta cómo Kyombo Nkuwa, el dios de la migración,

[...] habría transportado en el espacio hueco que cubrían las trenzas los elementos esenciales para la cultura: las semillas de las plantas comestibles, el fuego vital y la cesta para la recolección de impuestos. Además, al sacudir su cabello y luego plantarlo, el héroe estaría en el origen de la agricultura (Collection Marc Ladreit de la Lacharrière, s. f., p. 8).

Así, al igual que Kyombo Nkuwa, durante la travesía del Atlántico, en el vientre de los barcos, muchos hombres y mujeres transportaron desde África semillas y pequeños objetos en sus cabellos. En el Pacífico y Caribe colombianos, esta práctica se perpetuó a través del peinado llamado “embutidos”, moñitos que cubrían la cabeza creando verdaderas “cajas fuertes” en las cuales las mujeres que trabajaban en las minas de oro solían esconder parte de sus hallazgos para luego comprar su libertad o la de sus seres queridos. Mediante los embutidos, las palenqueras también garantizaron una autonomía alimenticia y económica a su comunidad.

En *Poética del peinado afrocolombiano* (2003), la socióloga Lina Vargas recopila una valiosa memoria sobre la historia del cabello afro en el Pacífico colombiano. Estas prácticas eran, probablemente, similares a las de las mujeres palenqueras caribeñas y nos esclarecen sobre cómo Wiwa y Orika organizaban los planes de escape de las mujeres y los hombres esclavizados que huían desde Cartagena hacia La Matuna. Leocadia Mosquera (oriunda del Chocó) recuerda conversaciones compartidas con su abuela y su bisabuela, quien fue esclavizada. Dichas memorias transgeneracionales nos revelan cómo las mujeres esculpían planes de escape en sus abundantes cabellos. Además, arrojan luz sobre la organización metódica que implicaba la identificación de lugares y el establecimiento estratégico de las diferentes etapas de la fuga. Cuando las mujeres esclavizadas trabajaban al aire libre —explica Leocadia— observaban con gran atención su entorno para ubicar los montes, los ríos y

los árboles más imponentes. Posteriormente, se reunían alrededor de la cabeza de la más joven y esculpían un plan de escape mediante trenzas pegadas, llamadas “tropas”. Este plan luego se transmitía a los hombres que estaban a punto de huir:

Allá era en el patio de las casas (donde las mujeres se reunían para planear la fuga), se sentaban cuatro o cinco a peinar, pero cuando iban a hacer la estrategia de fuga, que era lo que mi abuela me contaba, la estrategia de fuga, entonces eran cuatro o cinco señoras de las que decían, como iban a las siembras, iban a sembrar, se recorrían el monte, entonces sabían dónde era el monte más, más culebrero como se dice, más difícil para los otros alcanzarlos, entonces ellas tejían la maraña, digamos así, de la estrategia, entonces si estamos aquí en la orilla del río, nos vamos hacia el monte, monte adentro, pero más adentro tantas tropas hay un río, entonces esta primera tropa era cortica, la otra la hacían más larga y la otra más larga, esas eran las distancias que tenían que recorrer, ¿sí? Tonces [sic], igual, ellas se ponían a hacer la estrategia; cuando ya venían los hombres, o uno, el que iba a decir cómo era, pues no se podían reunir (Vargas, 2003, p. 119).

A la luz de la importancia social, política y militar que tuvieron las mujeres cimarronas, si en el siglo XVI un patriarcado negro colonial, como es descrito en el cuento de Espinosa, no era factual, en el San Basilio de Palenque del siglo XXI ha medrado un orden evidentemente patriarcal. De nuevo, la voz de Solvay Cáceres nos esclarece sobre prácticas violentas, como el *cogimiento*, que se han ido articulando a las relaciones de género entre las habitantes y los habitantes del palenque en el siglo XX:

Era tan fuerte el patriarcado aquí en Palenque hasta los años 80, 90 que acá había cuatro formas de relacionarse fuera del casamiento entre un hombre y una mujer: el salimiento, el entregamiento y el cogimiento. El *salimiento* es una relación de mutuo acuerdo entre el hombre y la mujer. El *entregamiento*, para las mujeres que ya no eran señoritas, es decir ya no eran vírgenes. El padre era muy exigente y muy cuidadoso con la virginidad de la hija y si alguien le informaba de sus malos pasos, que había sido vista entrar a casa del novio, deducían que ya no era virgen y había que entregarla tal un objeto a la casa del novio. El chico tenía siempre la última palabra y decir «yo no fui», podía no responder por sus actos. Casi siempre eran chicas menores de edad. ¿Todo esto estaba en manos de quién? del hombre. La madre siempre estaba sumisa, lo que estaba en juego no era la dignidad de la mamá, sino del papá. Otra forma de relacionarse era el *cogimiento*: cualquier chico aquí se podía enamorar de una chica y esperaba que ella estuviera en el arroyo, en un lugar

solo haciendo un quehacer y se la llevaba, la secuestraba. A veces era con el consentimiento de ella, pero a veces no, la podía violar y era aceptado por todos. Si el chico decidía liberarla y ella volvía a casa del papá y si él decidía que ya no era digna debía seguir con el hombre que la había agredido. De hecho, hay muchos matrimonios en el Palenque que se consolidaron de esta forma (Montoya, 2023, p. 113).

Retomamos el interrogante que abrimos en la primera parte: ¿Cómo las mujeres colonizadas fueron perdiendo su poder social en las poblaciones colonizadas? En el caso de las mujeres yoruba del Reino Óyò —según Oyewumi—, fue la introducción del género y su convergencia con la raza, ambos instrumentos de dominación introducidos por los colonizadores, lo que, con la complicitad de los hombres colonizados, trastornó profundamente la posición social de las mujeres (Oyewumi, 2017, p. 207). En América Latina, las pensadoras feministas comunitarias y decoloniales —como Julieta Paredes y Rita Segato— hablan en cambio de la fusión entre “un patriarcado de alta intensidad”, encabezado por los hombres europeos, y “un patriarcado de baja intensidad” que ya existía dentro de las poblaciones precoloniales (Segato, 2016, p. 19). Este “entroncamiento de patriarcados” (Paredes, 2017) desembocó en una hipermasculinidad, característica hoy en día en los hombres afro e indígena-descendientes. Aquel proceso violentogénico que oprime aquí y empodera en la aldea (Segato, 2016, p. 116) supone, por un lado, la emasculación simbólica de los hombres racializados en el frente blanco, y, por el otro, una fuerte dominación por estos mismos hombres hacia las mujeres de sus comunidades. Estos conceptos permiten también entender el movimiento homo-solidario entre colonizadores y colonizados que se creó alrededor de la leyenda de Orika, pues las narrativas escritas por los intelectuales cartageneros han sido corroboradas por el patriarcado negro. En la memoria palenquera, Orika suele ser representada como una *Malinche* que, al transgredir las reglas, habría traicionado a su comunidad. De hecho, esta historia polémica ha permitido el establecimiento a largo plazo de un imaginario de género muy particular en San Basilio de Palenque.

Actualmente, prevalece no solo una sobrerrepresentación masculina en los puestos de poder, sino también normas patriarcales que se anclan en la leyenda de Orika, en el Consejo Comunitario *Ma Konkanamá* —como en los *Kuagros*— y en las instancias políticas más altas del palenque. Normas que, supuestamente, fueron establecidas por Benkos, después de la transgresión de su hija Orika (De la Torre et al., 2013, p. 166). Estas leyes comunitarias prohíben a las mujeres palenqueras casarse con hombres extranjeros o relacionarse con hombres de otros *Kuagros*, solo

pueden casarse con hombres de sus propios *Kuagros* (p. 166). El control de los cuerpos femeninos es el objetivo de estas normas étnico-raciales y sexuales que se han impuesto mediante los siglos. Hoy, las palenqueras siguen siendo relegadas a labores domésticas y, generalmente, son excluidas del Consejo Comunitario *Ma Konkanamá* y de los *Kuagros* (p. 169). El enfoque desde la sociología de la literatura, en diálogo con las teorías feministas y decoloniales, nos permite trazar una correspondencia entre, por un lado, el cuerpo-texto de Orika, construido en la literatura y en el imaginario colectivo como una figura de la exclusión, y, por otro, los cuerpos orgánicos de las mujeres palenqueras, discriminadas tanto en el espacio social de San Basilio como en el de Cartagena. En esta ciudad, la opresiones interseccionales raciales, sexuales y de clase son bastante frecuentes hacia ellas y se cristalizan en las vendedoras de frutas que transitan cotidianamente por sus calles. Esto nos muestra que la literatura, aunque sea ficcional, —como es el caso de la leyenda “El Rey del arcabuco” y de “Orika”— se puede convertir en un acto de habla, en una realidad performativa. En este sentido, la historia de Orika, así tenga elementos falsos y verdaderos, sirvió de “estrategia narrativa” para consolidar el imaginario identitario y la estructura patriarcal de la sociedad costeña y palenquera. Lejos de ser víctimas, las mujeres de *Kasimba de sueños* han designado estas normas patriarcales, basadas en la desigualdad de género, como “las reglas de Benkos Biohó”. En contraste, cuando reclaman la igualdad entre hombres y mujeres hablan de las “reglas de Orika” (p. 169).

Conclusión

Con la libertad literaria que ofrece la narrativa histórica, Espinosa se acerca a Orika y Wiwa desde uno de los arquetipos más recurrentes de la figura de la exclusión de la mujer negra: la sexualización, al explorar poco la construcción mental de estas heroínas. La escasa información sobre ellas explica la posibilidad de reinterpretaciones ficcionales como las que han propuesto Camilo Delgado (1973) y Germán Espinosa (1991) a principios y finales del siglo xx. Complejas y fascinantes, en nuestra opinión, ellas merecerían ser abordadas en el campo histórico y literario no solo por su filiación a Benkos, ni en función de su exotismo imaginado. Gracias a los estudios feministas negros y decoloniales y a la memoria crítica de las mujeres palenqueras contemporáneas, intentamos hallar otras huellas sobre ellas. Hoy es fundamental que sus historias, muchas veces producto de olvidos o tachaduras en los relatos hegemónicos, sean

recuperadas por otras voces. Estas dinámicas de deconstrucción del lenguaje ya han sido emprendidas por escritoras afrodiaspóricas, como la escritora guadalupeña Maryse Condé con *Tituba* (1984), esclavizada barbadiana cuya ejecución abre la caza de brujas de Salem en los Estados Unidos del siglo xvii. La resistencia maternal de Margaret Garner, mujer esclavizada acusada en el siglo xviii por haber asesinado a su hija recién nacida, es recuperada por Toni Morrison en la novela *Beloved* (2008). Por su parte, en *Um defeito de cor* (2009), a través de Kehinde, la escritora Ana María Gonçalves describe cómo una mujer africana vive la esclavización en el orden colonial de Brasil en el siglo xix. En *Afuera crece un mundo* (2017), Adelaida Fernández Ochoa propone un palimpsesto de *María* concentrándose en la historia de Nay y Sundiata de Gambia, la criada y el paje de Efraín. Aunque las intelectuales afrodescendientes han sido generalmente excluidas de la literatura y la historia, visibilizarlas podría permitir que estos espacios se descolonicen, se despatriarcalicen y se renueven, a partir de enfoques narrativos distintos a los propuestos hasta ahora por la crítica. En Colombia, esto debe conjugarse con la creación de lugares de memoria con los nombres de las heroínas afrocolombianas, ya que el país, después de Brasil y Estados Unidos, posee la tercera diáspora africana más importante de las Américas (Agudelo, 2009, p. 51).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agudelo, C. (2009). L'inclusion ambiguë des afro-colombiens. *Société suisse des Américanistes/Schweizerische Amerikanisten*, pp. 51-60.
- Álvarez, G. (2013). Comentario crítico: La ciudad letrada de Ángel Rama. *Estudios socioterritoriales. Revista de Geografía*, pp. 161-171.
- Anderson, B. (1984). *L'imaginaire national*. Paris: La Découverte.
- Arrázola, R. (1970). *Palenque, primer pueblo libre de América*. Cartagena: Ediciones Hernández.
- Austin, J. (1991). *Quand dire, c'est faire*. Paris: Seuil.
- Blanchard, P y Taraud, C. (2018). *Sexe, Race et Colonies. La domination des corps du XV siècle à nos jours*. Paris: La Découverte.
- Carneiro, S. (2001). *Ennegrecer el feminismo, la situación de la mujer negra en América Latina a partir de una perspectiva de género*. Intervención de la activista y pensadora bralísera Sueli Carneiro durante el Seminario internacional sobre racismo, xenofobia y género en Durban, África del Sur.
- Castillo, L. (2020). Kasimba de sueños: el feminismo que se teje al calor de la herencia cimarrona. Recuperado de <https://programaacia.org/kasimba-de-suenos-el-feminismo-que-se-teje-al-calor-de-la-herencia-cimarrona/> [8.10.2024]
- Collection Marc Ladreit de la Lacharrière. Porte-flèches, insigne de prestige, République démocratique du Congo, Luba. Museo du Quai Branly Jacques Chirac. Recuperado de <https://collection-lacharriere.quaibrantly.fr/img/c08/27-porte-fleches-insigne-de-prestige.pdf> [8.10.2024]
- Condé, M. (1988). *Moi, Tituba sorcière*. Paris: Gallimard.
- De la Torre, J. (2013). *Empoderamiento y participación política de las mujeres Negras, Afrodescendientes y Palenqueras en Colombia*. Oxfam, AECID et Red Kambirí.
- Davis, A. (2007). *Femme, race et classe*. Paris: Éditions des femmes.
- Delgado, C. (1973). El Rey del arcabuco. En *Historias, leyendas y tradiciones de Cartagena*. Tomo III (pp. 89-100). Bogotá: Antares.
- Duque, E. (2003). *Aportes del pueblo afrodescendiente: la historia oculta de América latina*. Bloomington: IUniverse.
- Escalante, A. (1979). *Notas sobre el Palenque de San Basilio, una comunidad negra en Colombia*. Barranquilla: Editorial Mejoras.
- Espinosa, G. (1991, 2004). Orika de los palenques. En *Cuentos completos* (pp. 446-457). Medellín: Fondo Editorial de la Universidad de EAFIT.
- Fernández, A. (2017). *Afuera crece un mundo*. Barcelona: Seix Barral.
- Friedemann, N. y R. Cross. (1979). *Ma Ngombe: guerreros y ganaderos en Palenque*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Friedemann, N. (1993). *La saga del negro*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Gautier, A. (2018). Possessions et érotisation violentes des femmes esclaves. En P. Blanchard, C. Taraud (Coord.). *Sexe, Race et Colonies. La domination des corps du xv siècle à nos jours* (pp. 114-137). Paris: La Découverte.
- Glissant, É. (1997). *Le discours antillais*. Paris: Gallimard.
- Gonçalves, A. (2009). *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Herrera, C. (2019). "Orika de los Palenques" de Germán Espinosa : una mirada a la historia y la leyenda del Cimarrón en el siglo XVII. *Estudios de Literatura Colombiana* 45, pp. 67-84.

- Hill Collins, P. (2021). *La pensée féministe noire*. Paris: Payot essais.
- Jacubo, X. (1893). *L'amour aux colonies*. Paris: Isidore Liseux.
- Lindig, E. (2017). Figuras de la exclusión. Herramientas teóricas para su crítica. En Villegas, Talavera, Monroy (Coord.). *Figuras del discurso Exclusión, filosofía y política* (pp. 15-16). México: Bonilla-Artigas.
- Lozano, B. (2016). *Tejiendo con retazos de memorias insurgencias epistémicas de mujeres negras/ afrocolombianas. Aportes a un feminismo negro decolonial*. [Tesis de doctorado]. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Maldonado, N. (2008). La descolonización y el giro descolonial. *Tábula Rasa*. pp. 61-72.
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montoya, S. (2023). *Les dé-re-constructions identitaires des femmes afro-descendantes dans l'ordre patriarcal et colonialiste de Medellín, Colombie, au xxie siècle. Un parcours historique, littéraire et ethnographique*. [Tesis de doctorado]. Universidad de Perpiñán.
- Morrison, T. (2008). *Beloved*. Paris: 10/18.
- Morrison, T. (1993). *Playing in the dark. Whiteness and literary imagination*. Nueva York: Random House.
- Nascimento, N. (2023). Tereza de Benguela liderou o maior quilombo de Centro-Oeste do Brasil no século 18. En *Folha de S. Paulo*.
- Navarrete M. (2015). De reyes, reinas y capitanes: los dirigentes de los palenques de las sierras de María, siglos XVI y XVII. En *Fronteras de la historia* (pp. 44-62). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Oyewumi, O. (2017). *La invención de las mujeres*. Bogotá: La Frontera.
- Paredes, J. (2017). El feminismo comunitario: la creación de un pensamiento propio. *Corpus en ligne*. DOI: [10.4000/corpusarchivos.1835](https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.1835)
- Rama, Á. (1984, 1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Orca.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Vargas, L. (2003). *Poética del peinado afrocolombiano*. [Tesis de grado]. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Vergès, F. (2019). *Un féminisme décolonial*. París: La Fabrique.
- Viveros, M. (2009). La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual. *Revista latinoamericana de estudios de familia*, pp. 63-81.

“Policarpa” de María Ospina Pizano: instrumentalización de los cuerpos en el capitalismo

◆◆◆
Policarpa by María Ospina Pizano:
Instrumentalization of Bodies
in Capitalism

Richard Leonardo-Loayza

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Perú

pchurile@upc.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0001-6867-2127>

Reconocimientos: Agradecimiento a la Dirección de Investigación de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas por el apoyo brindado para la realización de esta investigación a través del incentivo UPC-Expost-2024-2.

Cómo citar este artículo: Leonardo-Loayza, R. (2025). “Policarpa” de María Ospina Pizano: instrumentalización de los cuerpos en el capitalismo. *Estudios de Literatura Colombiana* 56, pp. 103-124. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356328>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 15/02/2024

Aprobado: 07/10/2024

Publicado: 31/01/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional



Check for
updates



“Policarpa” de María Ospina Pizano: instrumentalización de los cuerpos en el capitalismo

Policarpa by María Ospina Pizano: Instrumentalization of Bodies in Capitalism
Richard Leonardo-Loayza, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Perú



Resumen:

El artículo analiza la relación entre el cuerpo, el capitalismo y la reificación u objetificación en “Policarpa”, relato que forma parte del volumen *Azares del cuerpo* (2017) de María Ospina Pizano. La hipótesis que se sostiene es que en dicho relato se ponen en escena una serie de mecanismos que usa el capitalismo para instrumentalizar a los individuos dentro de la lógica del capital, entre los que se cuenta la reificación u objetivación, es decir, despojar a la gente de su estatuto de personas y convertirlas en objetos o cosas. Para ello, el capitalismo reduce a los individuos a cuerpos. En “Policarpa”, se narra el caso de una guerrillera reinsertada que es expuesta a este proceso no solo por parte del sistema, sino de una editora que desea publicar el testimonio de su fuga. El relato también narra la resistencia que la protagonista realiza en contra de dichos mecanismos.

Palabras clave: María Ospina Pizano, literatura latinoamericana, cuento, capitalismo, resistencia a la opresión.

Abstract:

The article analyzes the relationship between the body, capitalism and reification or objectification in *Policarpa*, a story that is part of the collection *Azares del cuerpo* [Variations on the body] (2017) by María Ospina Pizano. It argues that the narrative illustrates a series of mechanisms used by capitalism to instrumentalize individuals within the framework of capital, including reification or objectification, that is, stripping people of their personhood and turning them into objects or things. To this end, capitalism reduces individuals to bodies. In *Policarpa*, the story narrates the case of a reinserted female guerrilla who is exposed to this process not only by the system, but also by a publisher who wants to publish the testimony of her escape. The story also highlights the protagonist’s resistance against such mechanisms.

Keywords: María Ospina Pizano, Latin American literature, short stories, capitalism, resistance to oppression.

Introducción

María Ospina Pizano se constituye en una de las voces más interesantes de la narrativa colombiana contemporánea. Nació en Bogotá, en 1977, y estudió Historia en la Universidad de Brown. Se doctoró en Literatura Hispánica por la Universidad de Harvard. En la actualidad, se desempeña como profesora de Cultura Latinoamericana en la Universidad de Wesleyan de Connecticut, Estados Unidos. Ospina Pizano ha publicado el conjunto de relatos *Azares del cuerpo* (2017), el cual fue preseleccionado al Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez (2018). Galardón que recayó finalmente en el argentino Edgardo Cozarinsky, con su libro *En el último trago nos vamos*. En 2023, publicó la novela *Solo un poco aquí*, con la que ganó el prestigioso Premio de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz, otorgado por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. También es autora del libro de ensayos *El rompecabezas de la memoria: Literatura, cine y testimonio de comienzos de siglo en Colombia*.

Si bien el reconocimiento internacional se ha suscitado gracias al premio que ganó el año pasado, lo cierto es que María Ospina Pizano ya gozaba de cierta popularidad gracias a su primer libro de cuentos, lo que puede evidenciarse en el hecho de que dicho volumen no solo se publicó en Colombia, sino también en Chile y España. Asimismo, *Azares del cuerpo* ha sido traducido al italiano y al inglés. Sin embargo, pese a lo anterior, este mismo éxito ante el público no se ha replicado en los abordajes críticos que se dedican a esta obra. Sin temor a exagerar, salvo una serie de reseñas en medios digitales, no existen trabajos que estudien con rigurosidad este primer libro de relatos de María Ospina Pizano.

Azares del cuerpo está conformado por seis cuentos: “Policarpa”, “Ocasión”, “Salvación de señoritas”, “Fauna de las eras”, “Colateral Beauty” y “Azares del cuerpo”. A la manera de *Dublinenses* de James Joyce o *Montevideanos* de Mario Benedetti, los seis relatos tienen como escenario principal la ciudad de Bogotá. Se trata de textos realistas, en los que sus protagonistas son personajes femeninos de distintas edades, de diferentes contextos; mujeres que se relacionan con otras mujeres. Pero, a diferencia de otros textos con características similares (*La casa de los*

espíritus de Isabel Allende, *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel, por citar solo dos muy conocidos), en los que se pone en escena una especie de hermandad o sororidad entre las mujeres, en los textos de Ospina Pizano se presenta algo muy distinto, ya que algunos personajes femeninos, lejos de mostrar empatía hacia otras mujeres, intentan aprovecharse de ellas, sin importarles el grado de vulnerabilidad al que, por ser precisamente mujeres, están expuestas. Una coincidencia más es que en dichos cuentos puede descubrirse una reflexión en torno al cuerpo femenino, pero no en el sentido tradicional abocado al erotismo y la sexualidad, sino que se plantea la idea de que dicho cuerpo funciona como una especie de aparato de conexión con el mundo exterior, un cuerpo que recuerda lo que implica ser mujer en un espacio falocéntrico.

De los seis textos que integran este libro, en “Policarpa” (el más extenso de todos) los rasgos anteriormente anotados pueden reconocerse con mayor nitidez. Un factor determinante en su desarrollo narrativo es la presencia del capitalismo como un sistema que se apropia de todo, incluso del cuerpo y de la palabra de la gente. “Policarpa”, en ese sentido, es un texto que aborda una de las tantas problemáticas que enfrenta la mujer en el sistema capitalista.

En esta línea, el artículo se propone analizar la relación entre el cuerpo, el capitalismo y la reificación u objetificación en “Policarpa”. El artículo sostiene que en dicho relato se pueden visualizar algunos de los mecanismos que emplea el capitalismo para instrumentalizar a los individuos dentro de la lógica del capital. Por ejemplo, se tiene a la reificación u objetivación que, en palabras sencillas, es quitar a la gente su estatuto de persona y convertirla en objeto o cosa. La estrategia que usa el capitalismo es reducir a estos individuos en cuerpos. En “Policarpa” se relata la experiencia de Marcela, una exguerrillera reinsertada que es enfrentada a este proceso. El cuento también presenta la resistencia que la protagonista realiza en contra de dichos mecanismos.

La perspectiva metodológica que se asume en este trabajo puede ser considerada como “crítica de visión sinóptica” (Eagleton, 1999, p. 124; Franco, 2000, p. 20). Se trata de una aproximación que desarrolla un análisis de las articulaciones entre diversos sistemas de signos y prácticas discursivas, literarias o no. El eje elegido es la narrativa (la literatura), pero se busca dialogar con otras series como la histórica, la social o la política. Esta es la razón por la que se emplean algunos de los aportes de diferentes autores como Nancy, Jameson, Honneth o Nussbaum. Aportes que pueden ayudar a entender conceptos clave presentes en el texto de Ospina como cuerpo, capitalismo, reificación, objetificación, cicatriz y tachadura.

Cuerpo, capitalismo e hipermercados

“Policarpa” narra la historia de Marcela, una mujer fugada de la guerrilla marxista y acogida por el Gobierno colombiano bajo un plan de reinserción, quien empieza a trabajar como cajera en Carrefour, un hipermercado perteneciente a una multinacional de origen francés. A la par que se desempeña en este trabajo, Marcela —la antigua camarada Policarpa— se encuentra una vez por semana con una editora que le está ayudando a dar forma a unas notas que escribió después de su permanencia en el grupo armado, afincado en la selva. Estas notas no solo hablan acerca de las vivencias de Marcela en la guerrilla, sino, sobre todo, de su desertión.

Desde el inicio del relato, se muestra que la protagonista no se siente cómoda con su nueva situación. Cada vez que algo le molesta, o le perturba, ella experimenta una comezón:

[...] se rasca los montes de la nuca, allí donde la marquilla del uniforme le tortura el cuello. Se hurga otra vez mientras revienta el aplauso entusiasta de los demás empleados formados alrededor de la entrada del hipermercado. Ella aplaude también hasta que interrumpe para rascarse de nuevo. Vuelve a unirse al ritual diario de reverencia a la clientela cuando la masa de gente empieza a diluirse por los pasillos (p. 9).

El ritual de bienvenida al público de parte de los empleados, típico en los centros comerciales, le produce una desazón que se manifiesta en el picor del cuerpo. La ceremonia la siente impostada, vacía, extraña, pero lo que más le llama la atención es que solo ella pareciera darse cuenta de esto:

Ella estudia los labios de los otros para identificar el momento en que se deshacen sus sonrisas de bienvenida, en que se les agota todo gesto de celebración. Hurga en los ojos de las dos mujeres que acaban de comenzar con ella, pero no encuentra confirmación de su extrañeza. Todos se dispersan hacia los puestos de trabajo (p.10).

A diferencia de Marcela, el resto de los empleados acepta con normalidad la *performance* reiterada del recibimiento a los clientes, sin cuestionarla. Algo que le resulta inquietante a esta mujer es la pasividad de los “nuevos”, como ella, quienes, al parecer, se muestran más que satisfechos

con llevar a cabo dicho ritual. Quizá esto se explique porque, como dice Beatriz Sarlo (2009), “el *shopping* [los centros comerciales, los hipermercados y sus homólogos] es un paraíso de capas medias, donde centenares trabajan y otros consumen pero a todos los une la ilusión de que podrían intercambiar sus puestos en cualquier momento” (p. 33). Con razón, Fredric Jameson (2010) señala que “el sistema ha colonizado el inconsciente de la gente” (p. 89).

Marcela se ha fugado de la guerrilla y quiere insertarse nuevamente en la vida civil. Para ello, debe cambiar de identidad: abandona su nombre de guerrillera —Policarpa o simplemente Poli—, y adopta otra vez su nombre de pila: Marcela. Ella entiende que en este proceso de cambio el nombre es fundamental, no solo porque la reconcilia con el pasado, con la familia que abandonó cuando era apenas una adolescente, sino que la instala otra vez en el mundo social. El nombre es importante, como señala Pierre Bourdieu (1979), ya que es el certificado visible de la identidad de su portador “a través de los tiempos y de los espacios sociales, el fundamento de la unidad de sus manifestaciones sucesivas y de la posibilidad socialmente reconocida de totalizar estas manifestaciones en unos registros oficiales” (p. 79). Marcela sabe que para poder existir socialmente debe asumir su nombre antiguo. Además, “le gusta oír su nombre de nuevo [...]. Pero le ha costado acostumbrarse. Por eso lo practica a diario repitiéndose a sí misma Marcela, Marcela, Marcela” (p. 10). Lo que está intentando este personaje es recuperar su identidad. Quiere dejar de ser la guerrillera, la clandestina, la perseguida, para convertirse en una persona común y corriente, la misma que era antes de enrolarse en la subversión. De esta manera, Marcela considera que la guerrilla fue un episodio negativo en su vida, un error. Por esta razón, desea corregirlo, borrarlo, “exfoliarlo” de manera definitiva:

La primera vez que ve la palabra [exfoliar] sobre los líquidos jabonosos que brillan con su promesa, investiga las etiquetas de los tarros en busca de una definición. Luego compra uno de esos jabones que aseguran raspar impurezas y comienza a echárselo con disciplina todas las mañanas en la cicatriz abultada que le interrumpe el hombro. Quiere irse lijando la huella rosada que allí se teje, a ver si deja de revelar tanto la herida. Cada vez que la psicóloga les habla de sus travesías [su desertión] en las terapias de la Agencia, Marcela invoca esos jabones que raspan impurezas. Se las imagina escamándole poco a poco su única piel (p. 13).

Para Marcela la experiencia de la guerrilla en su vida es una impureza, una mancha que desea limpiar, lijar, desaparecer. El haber sido guerrillera se ha convertido en un estigma que se corporiza visiblemente en la herida que tiene en el hombro y la delata como parte del conflicto armado. Como explica Erving Goffman (2006):

El individuo estigmatizado tiende a sostener las mismas creencias sobre la identidad que nosotros [...]. La sensación de ser una “persona normal”, un ser humano como cualquier otro, un individuo que, por consiguiente, merece una oportunidad justa para iniciarse en alguna actividad, puede ser uno de sus más profundos sentimientos acerca de su identidad (p. 17).

Precisamente, eso es lo que Marcela anhela: una nueva oportunidad. Ahora bien, la cicatriz no solo se trata de un recuerdo, un archivo, sino de la huella de ese pasado que pretende olvidar. Para Marcela remover esa cicatriz, “exfoliarla”, implica borrar la experiencia de la subversión de su vida. Eso explica la obsesión que desarrolla por los productos de limpieza y los artículos cosméticos.

Desde que empezó a trabajar en el hipermercado, compra a diario un producto de higiene y belleza que le parezca novedoso. La crema con tinte bronceador, la depilatoria, el juego de esmalte de uñas fosforescente con removedor, el jabón de avena para la cara. Ya no le caben los frascos en la única estantería que tiene en el cuarto (pp. 13-14).

Broncear, depilar, pintar, remover, exfoliar. No se trata solo de cierta vanidad con el cuerpo, sino que se intenta despercutirlo, depurarlo. Esta operación no nace solo de la propia Marcela, ya que la Agencia (la entidad estatal encargada de la reinserción de guerrilleros) también la ha motivado a que piense de esa manera: “En la primera terapia organizada por la Agencia les sugirieron que se imaginaran su travesía como una transición natural. Algo que tenía que suceder de cualquier forma, como el cambio de piel al que deben someterse las serpientes” (Ospina Pizano, 2019, p. 12). Desde esta organización, se le plantea la idea de que es posible cambiar de identidad, mudar de piel. Sin embargo, esta operación no es tan sencilla de concretar, porque no depende exclusivamente del individuo, sino del entorno social en el que se desenvuelve, es una “cuestión social” (Appiah, 2019, p. 23). Marcela entenderá esta verdad en el transcurso del relato.

En el cuento de Ospina Pizano, el cuerpo asume una serie de aspectos relevantes. Por ejemplo, Marcela considera que la cicatriz en el hombro es una traición de su cuerpo, el cual complota en contra suya, como la comezón que la recorre cada vez que se siente molesta. Sin embargo, esta herida, esta comezón, este cuerpo, también la hacen consciente de sí misma, de quién es, por más que intente olvidarlo. Debe recordarse que el cuerpo, en occidente, sobre todo desde el inicio de la modernidad, ha sido visto como un obstáculo, “un resto” (Le Breton, 2002, p. 61) del cual puede prescindirse. Aparentemente, el cuerpo no es importante. Pero el ser humano es cuerpo, porque este lo define en el mundo y le permite crear un relato con su historia personal, con las experiencias que va acumulando. En el caso de Marcela, la cicatriz que lleva es un recordatorio de que fue, alguna vez, la camarada Policarpa, la que se levantó en armas en contra de un sistema social que consideraba injusto. Eso, por más que quiera, no lo puede olvidar; está inscrito en su cuerpo.

Marcela no pareciera darse cuenta, pero el cuerpo siempre está allí. Por ejemplo, cuando ve nuevamente a Helena, la anciana que estaba secuestrada por la guerrilla y que ella cuidaba, “siente un latigazo en el esófago” (Ospina Pizano, 2019, p. 28); cuando la vuelve a encontrar otro día en el hipermercado: “Un vómito etéreo se le trepa por un tubo más profundo y alejado de su tráquea” (p. 29), o cuando días después cree cruzarse con ella en uno de los corredores de su trabajo: “Se sostiene sobre el lavamanos para vomitar, pero sale una baba ácida que escupe en tres partes” (p. 43). Cuando Diana, una compañera del trabajo, le comenta lo musculoso que es su cuerpo y le dice que seguro se está gastando el sueldo en el gimnasio: “Marcela siente unas ganas viscosas de llorar que le brotan desde la tráquea” (p. 52). También, siente “una urgencia visceral de contarle a la editora sobre el encuentro con la vieja en el hipermercado” (p. 36). Incluso, el cuerpo le manifiesta su insatisfacción con la caída del cabello, pues, por más que se lo cuida, no puede detener dicho proceso:

Después de secarse deja que su pelo baje suelto, como le gustaba llevarlo en la época en que se fue de Teorama, aunque presiente que así se le caerá más. Desnuda barre todas las hebras que ha ido dejando desamparadas durante la semana por el piso de su cuarto. Corre las cajas de cartón en las que guarda la ropa para descubrir el resto de pelos que hacen guarida en las esquinas de las paredes (p. 44).

Marcela quiere volver a su vida pasada, pero su cuerpo le revela aquello que no quiere aceptar: que si bien fue correcto abandonar la guerrilla, la vida en la ciudad no es necesariamente la mejor, o, en todo caso, no es mejor que la que dejó en el monte.

De otra parte, se debe reflexionar acerca de las implicancias que tiene el hecho de que Marcela trabaje en un hipermercado. Marcela, en este contexto, es tratada como un objeto. No importa su condición de persona, es reducida a cuerpo. Jean-Luc Nancy (2012) explica que el cuerpo “siempre es objeto” (p. 26). Y mucho más en el capitalismo, en el que es “mercancía en sí mismo, fuerza de trabajo, capital no acumulable, vendible, que puede agotarse en el mercado del capital acumulado, acumulador” (Nancy, 2012, p. 78). El capitalismo no requiere personas, sino apenas cuerpos, objetos o cosas, que puedan trabajar, producir, “vivir para multiplicar el capital” (Marx y Engels, 2003, p. 70). Para ello, el capitalismo debe preparar ese cuerpo, adiestrarlo para que trabaje y genere ganancias. Nancy (2012) dice:

La *techné* creadora crea los cuerpos de fábrica, de taller, de obras, de oficina, partes extrapartes que componen por medio de figuras y movimientos con todo el sistema [...] cuerpos canalizados únicamente hacia su equivalente monetario, únicamente hacia la plusvalía de capital que se reúne y se concentra ahí (p. 78).

El capitalismo necesita despersonalizar a la gente, convertirla en objetos o cosas para que sean operativos al sistema. Deben ser máquinas, precisas, eficientes, baratas. Como recuerda Georg Lukács (1970), un ente: “que queda incorporado como parte mecanizada a un sistema mecánico que él encuentra ante sí, acabado y funcionando con total independencia, y a cuyas leyes debe someterse” (p. 116). Esto es lo que sucede con Marcela que, si bien llega al hipermercado, es “inducida” en sus futuras labores por Diana:

Desde el palco de la caja registradora, hace el trabajo lentamente, demasiado lento, le dice Diana a cada rato, apurándola. Pero Marcela se fija en cada cosa. Escudriña cada producto, estudia los empaques, repite en su mente los nombres de alimentos que nunca ha visto y se pregunta si algún día podrá comprarlos. Galletas para perros en forma de tocineta, polvos nutricionales con sabor a melocotón, curitas con dibujos de monstruos, verduras desconocidas, quesos con nombres extranjeros, cremas y detergentes gringos. El universo de la mercancía, como dicen las cartillas marxistas. Le sorprende la indiferencia de las demás cajeras sobre lo que cada carrito revela de las ansias más profundas de la gente (Ospina Pizano, 2019, p. 22).

Diana critica la labor de Marcela, porque no la realiza con la velocidad esperada (la máquina aún no es del todo eficiente). Marcela se resiste a ser objeto, y pugna por conservar su espíritu racional y cuestionador. A pesar de que Marcela desea dejar atrás su vida anterior, no puede evitar ejercer una mirada ácida sobre el consumo, al que considera vacío, absurdo y ridículo. En esta línea, también es consciente de que el hipermercado es una especie de fantasía de la cual debe defenderse:

A ratos le queda tiempo para detallar el techo de metal blanco y cemento del hipermercado. Repara en esa desnudez de paneles interrumpida por cilindros metálicos, cables detectores de humo y cámaras. Le gusta mirar hacia arriba todas las mañanas, como para salirse de la ficción de compra y venta. Para recordarse que todo lo que se amontona allí en orden debajo del techo raso —los corredores llenos de productos iluminados estratégicamente, los letreros, los aplausos— es una topografía pasajera de cajas y cálculos. Un artificio de la abundancia. Se maravilla que todas esas mercancías sirvan para disimular, con tanta eficacia, ese cubo burdo que forma el gran galpón. Mirar hacia arriba se le ha convertido en un gran ritual (p. 22).

Marcela entiende que la actividad de compra y venta es una ficción, que el recinto del hipermercado es apenas un artificio, que todo eso es una mentira, una trampa en la que no desea caer. Un aspecto que no debe soslayarse es que Marcela está obligada a integrarse con aquello contra lo que peleó durante mucho tiempo: el capitalismo. No es para nada gratuito e irónico el hecho de que se le haya asignado un trabajo en un hipermercado, un “recinto que representa por antonomasia el consumo mismo” (Leonardo-Loayza, 2021, p. 210), símbolo mayor del capitalismo. Resulta significativo que la Agencia la haya ubicado precisamente en un establecimiento de ese tipo. No está fuera de lugar preguntarse si el plan de reinserción civil que se ejecuta con los exguerrilleros marxistas no es, en realidad, una estrategia para instrumentalizar a los individuos rebeldes en las lógicas del capital, pero a la vez, y aún más perverso, un castigo por haberse levantado en contra del sistema. Un recordatorio de aquello que no debe hacerse. En una línea similar se puede entender cómo otra guerrillera, que combatió en el M19, trabaja ahora en el Ministerio de Defensa (Ospina Pizano, 2019, p. 37). Cuando el gerente de personal le llama la atención a Marcela por las ausencias en su caja registradora le dice: “Me preocupa que ande dejando a los clientes tirados en su mercado, mire aquí le hemos dado una gran bienvenida a los reinsertados. Esto hace parte de la misión social de Carrefour y de nuestro compromiso con la paz del país” (p. 30). El gerente le reprocha a Marcela la labor

que realiza el hipermercado por los reinsertados, según él, en un afán de compromiso con el país, cuando en realidad esta modalidad les permite a estas empresas una serie de ventajas como incentivos directos “que se hacen efectivos por la participación de la empresa en la reintegración de ex-combatientes, como capital de contrapartida, préstamos blandos, exención de impuestos, contratos con el Estado, mano de obra o inversión social en sus esferas de influencia” (Guáqueta y Orsini, 2007, p. 19). Como se advierte, no solo motiva a este tipo de empresas el ánimo de ayudar, sino que acceden a muchos beneficios. Lo cierto es que al capitalismo no le importa a quién contrata, con tal de poder aprovecharse de su trabajo. Así lo señala Stuart Hall (2013):

[al] capital, en su marcha progresiva y racionalizante, no le importaría en última instancia que uno fuera negro, verde o azul. Claro, en tanto y en cuanto pudiera vender su fuerza de trabajo como una mercancía. A aquella lógica no le importaría, en definitiva, que uno fuera varón o mujer, o un poco de cada uno, en tanto pudiera tratar con uno en sus propios términos: los de la mercantilización del trabajo (p. 510).

En efecto, el capital no hace distinciones entre “azules”, “verdes”, “negros”, hombres, mujeres o exguerrilleros, siempre y cuando pueda explotarlos. No en vano, el capitalismo “es una entidad infinitamente plástica, capaz de metabolizar y absorber cualquier objeto con el que tome contacto” (Fisher, 2016, p. 27). Quizá el hecho de que el sistema permita que una excombatiente marxista que abandona la guerrilla termine trabajando en un hipermercado no sea más que una manifestación de la “materialización ideológica” (Žižek, 2007, p. 11) del propio sistema capitalista, una prueba real y obscena de que nadie, ni siquiera los que actuaron en contra suya, pueden librarse de la lógica del capital, porque dicho sistema lo absorbe, lo asimila todo.

Tachaduras, estereotipos y violencias simbólicas

A la par que Marcela enfrenta su nuevo trabajo en el hipermercado, acude a una editorial con la que ha firmado un contrato para testimoniar su experiencia en la guerrilla. Elabora un manuscrito, pero una editora se encarga de darle forma, pulirlo. Marcela escribe este texto porque

~~Al puro comienzo~~, Inicialmente, cuando planeo irme la partida, pensé que escribiría durante todo el camino porque había escuchado que varios habían salido a contar su historia y me imaginé que ~~contarlo~~ serviría para desenredar todo lo que en ese momento le ~~envolata~~ ocupa a uno el pensamiento. Y También quería escribir para dejar un recuerdo en el camino. Si me moría en el intento, por lo menos quedaría un testimonio para que alguien se enterara de quién era yo y por lo que pasé. ~~¿me entiende?~~ (p. 15).

El cuento permite apreciar lo que en un inicio escribió Marcela, pero también las tachaduras y correcciones que realiza la editora. El texto de Marcela constituye un relato testimonial que es pensado por su autora como un mecanismo de identidad. El narrador dice acerca de sus visitas a la editorial: “Podría decirse que trabaja en revelar su identidad verdadera” (p. 13). Para Marcela es importante, ya que este texto permitirá darle un sentido a su experiencia con la guerrilla, como todo relato de ficción autobiográfica, se erige como conocimiento y construcción del propio ser para sí y para los demás. Pero a medida que escribe y le son devueltas las correcciones, constata que la labor de la editora no se reduce solo a corregir, sino a “mejorar” el texto, e incluso a intervenirlo. Así, “La editora le advirtió desde el comienzo que borrarían muchas cosas de la transcripción original y que alteraría muchas otras más. Hasta la hizo firmar una autorización” (p. 20). En efecto, la editora cumplió lo dicho y empezó a modificar lo escrito por Marcela. En la segunda visita que realiza a la oficina de la editora, esta le dice:

—La semana entrante, cuando yo ya tenga la transcripción, tenemos que dejar claros los detalles de su reclutamiento forzado. Eso tiene que ser un capítulo aparte y debe ir antes de todo lo que corregimos hoy.

—Fue voluntario. A mí nadie me forzó a enmontarme. Ahora no me vaya a cambiar eso.

—Bueno, luego me cuenta bien (p. 20).

Lo que en un principio fue concebido como un acto liberador, catártico, revelador, derivará en un producto de mercado, una mercancía fabricada para impactar al lector; de ahí la necesidad de maquillar la verdad, porque esta no es lo suficientemente atractiva.

A medida que Marcela revisa el manuscrito corregido, se percata de que las tachaduras y las correcciones de la editora son más frecuentes, incluso llegando a intervenir o borrar párrafos enteros del texto original. Pero, ¿qué es aquello que la editora considera prescindible de la narración

de Marcela? Principalmente, los sucesos que están relacionados con su subjetividad y sus afectos. Por ejemplo, cuando ella habla acerca del vínculo que estableció con un perro callejero:

~~«Yo por esa época tenía una perrita que se encariñó conmigo en un caserío cerca de Miraflores. Era mi alegría. Pero cuando ya llevaba un año conmigo empezó la corredera por los combates y tuve que dejársela encargada a una gente de Mocuare. Me dio pena moral, me sentí desconsolada cuando la abandoné. En esos días también me dio por escribirle una carta a ella, a varios de perros de mi infancia. Pero eso sí juro por Dios que algún día volveré por mi perrita» (p. 18).~~

O cuando se preocupa por la suerte que corre un felino victimado por una mina que los guerrilleros habían colocado:

~~Cuando pasé por ahí ya en este viaje esta fuga algún animal grande había muerto por una mina. Parecía un jaguar, pero no puedo decirle con seguridad porque ya estaba convertido en pura carroña, me dio tanta lástima, mucha rabia conmigo misma porque él no tuvo la culpa de esta guerra. Hasta pensé quedarme ahí a enterrarlo, pero eso habría sido imprudencia y entonces seguí. La trocha me llevó [...] (pp. 32-33).~~

El texto tachado revela las emociones de Marcela hacia los animales, pero para la editora esta subjetividad no es importante; no genera interés en lo que supuestamente los lectores quieren encontrar en la narración de una excombatiente de la guerrilla: aventura, violencia, drama o morbo. Por ejemplo, la editora quiere que le cuente cómo fue su relación con los secuestrados, o qué enamoramientos tuvo en la guerrilla. En palabras de la editora: “Esto no va a tener suficiente fuerza sin ese componente emocional” (p. 39). Marcela le cuenta sus emociones, pero estas no calzan con aquello que la editora espera leer o escuchar de una exguerrillera.

Agustín Calvo dice que “tachar es volver a escribir” (Citado en Ballester e Higashi, 2017, p. 13), pero, cuando el que tacha es otro distinto al que originalmente escribe, se convierte en un acto de poder y violencia: es sobreponer una segunda escritura sobre la primera, ignorándola y despreciándola. Como puede advertirse, las tachaduras, borraduras y correcciones que realiza la editora evidencian la motivación que guía la publicación del testimonio de Marcela: el dinero. Poco importa la verdad de los hechos, lo mejor es crear un relato que venda, es decir, una mercancía. En el capitalismo no es suficiente apropiarse del trabajo de las personas, también se puede generar riqueza a partir del secuestro de la

experiencia del otro o, incluso, como dice Julieta Piastro Behar (2019), “de sus palabras” (p. 45). Todo puede convertirse en mercancía. Como dice Orlando Greco (2008), esta es un objeto, “una cosa apta para satisfacer necesidades humanas, de cualquier clase que ellas sean. El carácter de estas necesidades, que broten, por ej., del estómago o de la fantasía, no interesa en lo más mínimo para estos efectos” (p. 262).

Asimismo, las intervenciones de la editora muestran la mirada que tiene sobre Marcela, a quien considera una especie de ser salvaje por haber vivido varios años en el monte, en la selva. Lo curioso del caso es que, para efectos del libro que desea publicar la editora, Marcela no es suficientemente salvaje; por eso la debe barbarizar más, exotizarla y, así, convertirla en un objeto de consumo. Marcela narra una anécdota relacionada con conseguir comida:

Esa noche salí como a las tres de la mañana justo después de entregar guardia [...]. Corrí por una trocha varias horas hasta que logré cruzar el caño que daba a la reserva de los nukak. Esa trocha la habíamos pasado días antes cuando nos mandaron a buscar comida serpientes porque había gran escasez de alimentos.

—Doctora, lo de las serpientes es mentira. ¿Usted añadió eso? Nos mandaron a buscar pescado porque llevábamos muchas semanas de puro arroz.

—Precisamente le quería sugerir que me apruebe este cambio porque creo que le impresionaría más al lector. Además, he leído en otras crónicas que cuando había hambre extrema en los campamentos algunos salían a buscar culebras. Igual a usted le tocó ver mucha serpiente peligrosa, ¿no? (Ospina Pizano, 2019, p. 23).

La editora cambia algunos términos del relato original. La operación de reemplazar la lexía “serpiente” por “pescado” equivale a barbarizar a Marcela y a los individuos que conforman la guerrilla. Comer pescado es parte de lo civilizado; comer un ofidio, una serpiente, no lo es. Mary Douglas (1995) explica que “la elección de alimentos es, sin duda, de todas las actividades humanas, la que transita de un modo más desconcertante entre la naturaleza y la cultura” (p. 171). Comer es una necesidad biológica, pero guiada por una cuestión cultural. Según lo que se coma se es clasificado, inscrito en un orden. Así, la máquina antropológica (Agamben, 2016) distingue entre lo civilizado y lo bárbaro. Y Marcela ha quedado inscrita, en este segundo término de la dicotomía, porque eso conviene más al relato, a su “veracidad”. En un pasaje del cuento, la editora le dice a Marcela: “Entre más datos, más veracidad tiene el relato” (Ospina Pizano, 2019, p. 24). Resulta extraño que la editora esté

dispuesta a tergiversar la versión de Marcela y, a la vez, busque veracidad, pero esto se explica porque lo que pretende contar la editora debe estar acorde con lo que el público sabe sobre la guerrilla, el relato de Marcela será la confirmación de dichos contenidos.

Además, la editora no está mirando a Marcela a partir de la experiencia individual que ella narra en su relato, sino que prefiere apelar a lo que ya se ha dicho y establecido sobre los individuos que provienen de la guerrilla (“he leído en otras crónicas que...”). La editora usa los marcos conceptuales, los regímenes de representación que le brinda la enciclopedia cultural que ya se tiene sobre los guerrilleros, que consisten básicamente en estereotipos. Una situación similar ocurre cuando el gerente del hipermercado la regaña por ausentarse de la caja registradora. Le dice: “Pero recuerde que aquí se trabaja con horarios y la disciplina la cumple cada uno como parte de su compromiso con la empresa. Esto no es a la fuerza, esto no es como allá” (pp. 31-32). El gerente cree que la conducta displicente de Marcela se debe a que ella formó parte de la guerrilla, en la que supuestamente no hay horarios o la disciplina se impone por la fuerza, dos características que pueden ser catalogadas como no civilizadas. Lo mismo sucede con los doctores de la Agencia, quienes “usan las palabras selva y monte con cautela y tono grave [...], cuando las oye hablar, Marcela se siente como una guerrera que trepa lianas en una manigua de animales al ataque” (p. 12). En los decirs y acciones de estos personajes se manifiesta la fantasía que la sociedad ha creado sobre los rebeldes que viven en la selva. Este discurso asume que se trata de seres salvajes, desordenados, impuntuales, que no siguen las reglas. Si bien puede decirse que las relaciones intergrupales siempre son estereotipadas, “en la medida en que siempre implican realizar una abstracción colectiva del otro grupo, por más cuidado o respeto que se tenga, o censura que se ejerza” (Jameson, 2016, p. 57), lo cierto es que emplear el estereotipo y actualizarlo obedece a violentar al otro, situarlo en un lugar inferior al propio, lo que ocurre en el caso de la representación que se elabora y se acepta acerca de Marcela y la guerrilla.

Reificación y objetificación

Otra consecuencia que se desprende de la actitud de la editora hacia Marcela es que la primera convierte en un objeto a la segunda, es decir, la somete a una operación de reificación u objetivación (convertir a una persona en objeto). Georg Lukács (1970) fue el primer teórico que revisó el concepto de reificación. Este concepto designa un proceso cognitivo

por el cual algo que en sí no posee propiedades de cosa es considerado como cosa. A diferencia de Marx, una de las fuentes sobre la que desarrolla su aproximación, Lukács considera que la reificación no solo se presenta en las relaciones económicas, sino también en las relaciones individuales de los trabajadores, quienes, de algún modo, se deshumanizan en su vida social. Si bien la propuesta de este autor logró despertar interés sobre este aspecto durante los años previos a la segunda guerra mundial, lo cierto es que recién en las últimas décadas del siglo xx el interés se aviva debido al trabajo de Axel Honneth (2012). Este último retoma el trabajo de Lukács, pero no lo aborda desde un aspecto moral, sino como “un desacierto en una praxis o en una forma de actitud humana” (p. 19). Para Honneth (2012), la reificación se trata de “un olvido de reconocimiento” (p. 96). Explica que, en la relación de la humanidad consigo misma y con el mundo, una postura de reconocimiento precede a todas las actitudes tanto en lo genético como en lo categorial, en la que la postura de reconocimiento es “la expresión de la valoración del significado cualitativo que poseen otras personas o cosas para la ejecución de nuestra existencia” (Honneth, 2012, p. 60). Del mismo modo, señala que “el reconocimiento tiene una preeminencia frente al conocimiento tanto en su génesis como en su concepto” (p. 96). En este sentido, debe entenderse la reificación como “olvido del reconocimiento”, situación en la que se ha olvidado el estatuto previo de lo humano en aquel que es reificado y, por lo tanto, pierde la calidad de lo humano.

La objetificación es un término que desarrollaron Andrea Dworkin y Catharine A. MacKinnon (1988) para enfrentar la pornografía. Ambas señalaron las implicancias que tiene la objetificación en el aspecto moral, político, económico y legal, en los ámbitos de la pornografía, la violación sexual y la dominación de las mujeres. Más adelante, Martha Nussbaum (1995) retoma la propuesta de Dworkin y MacKinnon y amplía el carácter de la objetificación: situación en la que se trata como cosa a lo que realmente no es una cosa (p. 257). Esta filósofa argumenta que bajo ciertas especificaciones la objetificación es siempre moralmente problemática, pero bajo otras tiene características que pueden ser positivas o negativas dependiendo del contexto general. De esta manera, reconoce siete formas en las cuales una persona puede ser tratada como un objeto: instrumentalidad, negación de la autonomía, inercia, canjeabilidad, violabilidad, propiedad, negación de la subjetividad (Nussbaum, 1995).

En “Policarpa”, la editora considera como un objeto a Marcela, porque al reescribir su historia le niega capacidad de agencia. Ahora, no es que la editora ignore que Marcela es una persona, pero olvida que lo

es. Como explica Honneth (2012): “una postura de reconocimiento es expresión de la valoración del significado cualitativo que poseen otras personas o cosas para la ejecución de nuestra existencia” (p. 56). La editora no percibe a Marcela como una igual, sino como un otro no solamente diferente, sino también inferior. Por eso, piensa que puede manipular la versión que Marcela tiene sobre su propia experiencia en la guerrilla. Desde la perspectiva de Nussbaum, se ratifica dicha situación, ya que se pueden distinguir varias de las formas de objetificación en la relación entre la editora y Marcela. La editora trata como instrumento a la exguerrillera: usará su historia para publicar un libro que genere ganancias. Asimismo, le niega autonomía, pues decide por ella qué es lo que debe ir consignado en dicho libro, a pesar de que la experiencia es de Marcela. En ese sentido, la considera como alguien sin agencia, a quien puede manipular de acuerdo con sus intereses. Finalmente, le niega la subjetividad, porque no toma en cuenta sus pensamientos ni sus sentimientos.

Pero la editora fracasa en su intento por reificar, objetificar a Marcela. La excombatiente rechaza esta acción de dos modos. En primer lugar, no relata en el testimonio todo lo que sabe: ha “decidido guardarse algunos secretos” (Ospina Pizano, 2019, p. 20). En segundo lugar, miente acerca de lo vivido en la guerrilla. Por ejemplo, le hace creer a la editora que, en plena fuga y en el extremo del hambre, no pudo hacer otra cosa que alimentarse de unas larvas, las cuales pensó que podían ser venenosas. Marcela termina su relato diciendo: “Pero me arriesgué y me las embutí imaginándome que estaba comiéndome un chicharrón delicioso. Y vea, sobreviví. Hasta ricas me parecieron” (p. 30). La editora queda encantada con esta historia y decide incluirla en el testimonio. Luego,

La editora toma notas en su computador. Marcela se siente victoriosa con la veracidad de la mentira. Se imagina unos gusanos crujientes que nunca ha probado, que nunca probará, crepitando por las páginas de su libro para siempre. Y a la gente arrugada del asco mientras lee (p. 30).

Marcela ha jugado con las categorías con las que se le quiere definir. Se presenta exótica, salvaje, extraña. Precisamente, para que su historia calce perfectamente en el relato de identidad que se tiene sobre la gente de la guerrilla. Con esto, Marcela ha demostrado que no es un objeto, sino un sujeto, que puede también manipular el discurso a su antojo, incluso para burlarse de aquellos que intentan someterla, como la editora, o del público lector que consume este tipo de textos.

Testimonio y relaciones de género desvirtuadas

La relación entre Marcela y la editora puede ser entendida en el marco del testimonio, ya que, si se sigue el esquema comunicativo de este género, Marcela sería la informante y el personaje de la editora, la interlocutora. Teresa Basile (2020) explica:

[...] mientras el informante es el testigo que relata oralmente —ya que suele carecer de escritura e incluso su lengua materna puede no ser el español sino una lengua indígena— su propia experiencia acontecida en el interior de una comunidad marginal, el letrado aporta la posibilidad de convertir ese relato en un texto escrito y publicable ya que conoce los códigos lingüísticos y tiene acceso a los mecanismos editoriales del circuito de la ciudad letrada. En muchos casos su voz se elimina del cuerpo testimonial y se condensa en un prólogo donde expone los procesos de edición de los testimonios (párr. 32).

La guerrilla puede ser considerada una comunidad marginal y Marcela, pese a emplear el idioma castellano y conocer la escritura, no pertenece al mundo letrado e ignora los mecanismos y códigos del mismo. Por eso, acude a la interlocutora o letrada para dar a conocer su testimonio. Esta relación no es horizontal, sino jerárquica, porque no será la versión de Marcela la que aparezca en el libro, sino aquella que elabore la editora, la que le parezca mejor a ella para convertirla en un producto exitoso y, por supuesto, rentable. Nuevamente, el poder está presente. Es la escritura de la mujer letrada, imponiéndose sobre la de la mujer subalterna que, aunque conoce dicha tecnología y es dueña de la historia que se quiere contar, no es lo suficientemente valiosa para ser considerada legible en el mundo letrado.

Una cuestión que debe añadirse es que entre Marcela y la editora no se establece un diálogo real, ya que esta última no entiende a la primera. No es gratuito que, en dos ocasiones en el relato, Marcela haya ensayado una broma, pero la editora no se riera. Ya sea porque no entendió las bromas o porque la situación no le causó gracia, lo cierto es que esto prueba que hay una distancia cultural entre las dos. Como dice Eduardo Jauregui (2008): “el humor se presenta como la última barrera en el conocimiento de una cultura: si entiendes sus chistes, es que ya has llegado al corazón del sistema de símbolos y pensamientos de una sociedad, y ya nada te es desconocido” (p. 47).

El capitalismo sitúa al género femenino “en una indeseable relación de subordinación con el poder masculino” (Navarro Ruiz, 2023, p. 243). Son los hombres los que se aprovechan de las mujeres, pero en el

Es la escritura de
la mujer letrada,
imponiéndose sobre la
de la mujer subalterna
que, aunque conoce
dicha tecnología y es
dueña de la historia
que se quiere contar, no
es lo suficientemente
valiosa para ser
considerada legible en
el mundo letrado.

cuento de Ospina Pizano la peculiaridad es que es una mujer la que intenta sacar ventaja de otra mujer. El capitalismo pervierte cualquier tipo de alianza entre individuos del mismo género; en este contexto, resulta más importante el dinero.

Por otra parte, si bien Marcela no logra conectarse con la editora, sí lo hace con otras mujeres, como Diana, su compañera de trabajo, o Helena, la anciana a la que cuidó cuando estaba en el monte. Precisamente, esta mujer será la que le despierte el interés en desertar. Entre las dos mujeres se produce una especie de sororidad. Marcela dice: “Nosotras desde el comienzo nos acercamos mucho. Hablábamos de muchas cosas, nos contamos de nuestras familias, ella de sus hijos, yo de mis hermanas, hasta hablábamos largos ratos de los pájaros, porque ella era una experta en eso” (Ospina Pizano,

2019, p. 35). Pese a las diferencias de clase, edad y condición —carcelera y rehén—, ambas mujeres se ayudan mutuamente. Incluso puede decirse que hay una especie de *affidamento*, porque Marcela ve a la mujer mayor como una persona de respeto, aunque, cuando la encuentre en la ciudad, no se acerque a ella, tal vez porque representa otra huella de ese pasado que desea olvidar. Algo que no debe soslayarse es el hecho de que, si se lograra publicar el testimonio de Policarpa, este constituiría una prueba tangible de lo que se sabe sobre los rebeldes. El libro formaría parte del archivo, de la enciclopedia de contenidos que se tiene sobre la guerrilla y los individuos que la conforman. Habría contribuido a incrementar esa mirada “orientalista”, en el sentido que le otorga Edward Said (2008) al término que se tiene sobre la guerrilla colombiana.

A manera de conclusión

Paulatinamente, Marcela descubre que no existe una diferencia significativa entre el mundo que dejó en la guerrilla y el que se le ofrece con su re inserción en la sociedad: el mundo capitalista. En el hipermercado, en el que es reinsertada, ella también recibe un entrenamiento, así como lo recibió cuando se integró a la guerrilla. En los dos espacios, porta un uniforme, sigue órdenes, es vigilada. Asimismo, poco o nada importa lo que piense o sienta; lo fundamental es que cumpla su labor. Marcela entiende

Paulatinamente, Marcela descubre que no existe una diferencia significativa entre el mundo que dejó en la guerrilla y el que se le ofrece con su re inserción en la sociedad: el mundo capitalista.

que, en ambos, apenas es una pieza de un engranaje mayor, un objeto que cumple una determinada función, que puede ser aprovechado, explotado.

El texto muestra cómo este personaje se resiste a esta operación de reificación u objetificación. No cede ante las pretensiones de la editora, pero lo curioso es que, sin darse cuenta, se ha ido insertando en el mundo capitalista, ya que se ha convertido en una especie de consumidora compulsiva no solo de cremas o jabones para la piel, sino que también desea comprar un closet, zapatillas, ropa, un nuevo reloj y un televi-

sor. Quizá esto se deba a que el mundo que la rodea está impregnado por el capitalismo y que nadie puede escapar a su influencia. En ese sentido, “Policarpa” es un relato pesimista, pues confirma que no hay una salida posible al sistema.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Appiah, K. A. (2019). *Las mentiras que nos unen. Repensar la identidad*. Madrid: Taurus.
- Agamben, G. (2016). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Basile, T. (2020). Reinstitutionalización del testimonio en América Latina desde la narrativa humanitaria. *Aletheia*. 11 (1). Recuperado de: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12541/pr.12541.pdf [05.08.23]
- Ballester, I. y Higashi, A. (2017). Tachaduras y borraduras en la poesía mexicana contemporánea (Albarán, Herbert y Alcantar). *Signos literarios* 13 (25), pp. 8-43.
- Bourdieu, P. (1979). *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- Douglas, M. (1995). Actitudes de los adolescentes hacia la comida. En J. Contreras (Comp.). *Alimentación y Cultura. Necesidades, gustos y costumbres* (pp. 219-238). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Dworkin, A., y MacKinnon, C. A. (1988). *Pornography and Civil Rights: A New Day for Women's Equality*. Minneapolis: Organizing Against Pornography.
- Eagleton, T. (1999). *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Franco, S. R. (2000). *A favor de la esfinge. La novela de J. E. Eielson*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Goffman, E. (2006). *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Greco, O. (2008). *Diccionario de sociología*. Buenos Aires: Valleta ediciones.
- Guáqueta, A. y Orsini, Y. (2007). *Empresarios y reintegración: casos, experiencias y lecciones*. Bogotá: Fundación Ideas para la Paz.
- Hall, S. (2013). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. E. Restrepo, K. Walsh y V. Vich (Eds.). Lima-Bogotá-Quito: Envión Editores, Universidad Andina Simón Bolívar e Instituto de Estudios Peruanos.
- Honneth, A. (2012). *Reificación. Un estudio en la teoría del reconocimiento*. Zaragoza: Katz.
- Jameson, F. (2010). *Reflexiones sobre la posmodernidad: una conversación de David Sánchez Usanos con Fredric Jameson*. Madrid: Abada Editores.
- Jameson, F. (2016). *Los estudios culturales*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Jauregui, E. (2008). Universalidad y variabilidad del humor y de la risa. *AIBR. Revista Iberoamericana de Antropología* 3 (1), pp. 46-63.
- Leonardo-Loayza, R. (2021). "Desposeídos y perversos. Una relectura de 'El Cobrador' de Rubem Fonseca". *Eixo Roda* 30 (4), pp. 198-219.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Paula Mahler (Trad.). Buenos Aires: Nueva visión.
- Lukács, G. (1970). *Historia y conciencia de clase*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales del Instituto del Libro.
- Marx, K. y Engels, F. (2003). *El manifiesto comunista*. Madrid: Alba.
- Nancy, J. L. (2012). *Corpus*. Madrid: Arena libros.
- Navarro Ruiz, C. (2023). Género y clase. En L. Alegre, E. Pérez y N. Sánchez (Dir.). *Enciclopedia crítica del género* (pp. 243-249). Barcelona: Arpa.
- Nussbaum, M. (1995). Objetification. *Philosophy and Public Affairs* 24 (4), pp. 249-291.

Ospina Pizano, M. (2019). *Los azares del cuerpo*. Santiago de Chile: Edícola Ediciones.

Piastro Behar, J. (2019). *Los lenguajes de la identidad. La subversión como creación*. Barcelona: Herder.

Said, E. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadri.

Sarlo, B. (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Žižek, S. (2007). *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI Editores.

En busca del espacio perdido: Análisis visual de *El día de la mudanza* de Pedro Badrán

In Search of Lost Space: Visual Analysis on *El día de la mudanza* by Pedro Badrán

Sneider Saavedra Rey

Universidad Pedagógica Nacional y Universidad de
San Buenaventura, sede Bogotá, Colombia

sneider201@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-6616-760X>

Liliana Saavedra Rey

Universidad Pedagógica Nacional, Colombia

lilisaves2@yahoo.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0326-2738>

Reconocimientos: Este artículo resume la investigación titulada “Estéticas de la visualidad en la narrativa colombiana” (primera fase), desarrollada en la Universidad Pedagógica Nacional, por parte del grupo interinstitucional TAEPE de la Universidad Pedagógica Nacional y la Universidad de San Buenaventura.

Cómo citar este artículo: Saavedra Rey, S. y Saavedra Rey, L. (2025). En busca del espacio perdido: Análisis visual de *El día de la mudanza* de Pedro Badrán. *Estudios de Literatura Colombiana* 56, pp. 125-145. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.357363>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 14/02/2024

Aprobado: 09/10/2024

Publicado: 31/01/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional



Check for
updates



En busca del espacio perdido: Análisis visual de *El día de la mudanza* de Pedro Badrán

In Search of Lost Space: Visual Analysis on *El día de la mudanza* by Pedro Badrán

Sneider Saavedra Rey, Universidad Pedagógica Nacional y Universidad de San Buenaventura, sede Bogotá, Colombia

Liliana Saavedra Rey, Universidad Pedagógica Nacional, Colombia



Resumen:

En el marco del análisis cultural, este artículo analiza la *visualidad* de la novela *El día de la mudanza* de Pedro Badrán (2001) a través de conceptos como focalización, encuadre, figuración, tiempo trastornado, entre otros, propuestos por Mieke Bal a lo largo de su trayectoria académica y artística dentro de la configuración interdisciplinar del análisis visual. Debido a que la novela se construye en gran medida sobre la ékfrasis del álbum fotográfico de la familia que la protagoniza, el artículo profundiza en la heterocronía y la imagen en la construcción del sujeto dentro de la sociedad contemporánea, y reivindica la incidencia narrativa de la descripción en el arte de la novela.

Palabras clave: Pedro Badrán, análisis visual, análisis literario, fotografía, novela colombiana.

Abstract:

Within the framework of cultural analysis, this article analyzes the *visuality* of the novel *El día de la mudanza* by Pedro Badrán (2001) through concepts such as focalization, framing, figuration, preposterous history, among others proposed by Mieke Bal throughout of her academic and artistic career within the interdisciplinary configuration of visual analysis. Due to the fact that the novel is largely built on the ekphrasis of the photographic album of the lead family, delves into on heterochrony and the image in the construction of the subject in the contemporary society, vindicating the narrative impact of description in the art of the novel.

Keywords: Pedro Badrán, visual analysis, literary research, photography, Colombian novel.

La obra de Pedro Badrán Padauí y su bitácora de la mudanza

La modernidad literaria colombiana, marcada por el paso del “centro mítico-materno-rural de la casa y el patio, hasta el descentramiento voraginoso de la urbe” (Bustos, 2007, p. 117), ha tenido un impulso fundamental de obras del caribe, tales como *Cosme* (1925) de José Félix Fuenmayor, *Todos estábamos a la espera* (1954) de Álvaro Cepeda Samudio, *La hojarasca* (1955) de Gabriel García Márquez, *El hostigante verano de los dioses* (1963) de Fanny Buitrago, *Dos o tres inviernos* (1964) de Alberto Sierra Velásquez; o esa trilogía ejemplar que marca tal recorrido —según Brushwood (1994)— conformada por *Respirando el verano* (1962), *En noviembre llega el arzobispo* (1966) y *Celia se pudre* (1985) de Héctor Rojas Erazo.

En este contexto, la obra de Pedro Badrán Padauí (1960) “se entronca con una de las tendencias de la tradición literaria del caribe colombiano, la cual consiste en evaluar los procesos de modernidad y modernización para interrogar la decadencia del ser y el deterioro del espacio” (Barbosa y Mouthon, 2008, p. 8). Este interés ya recorrido por autores de la generación que lo antecede, como Roberto Burgos Cantor (1948) o Raymundo Gomezcásseres (1950), al retratar al “transeúnte urbano” que entra en conflicto con Cartagena o Bogotá es continuado por Badrán dentro de lo que se ha denominado “escepticismo crítico” (Giraldo, 2001, p. 192) o “realismo crítico” (Barboza, 2007, p. 32). Este, en oposición al realismo mágico del canon literario del país, y como derivación del realismo social, “indaga el pasado nacional, trabaja la ciudad, realza la parodia o ensaya los parámetros de la literatura moderna en búsqueda de una expresión más auténtica que dé cuenta de la manera como la condición popular es subyugada por las nuevas prácticas ilícitas de ascenso económico” (Barboza, 2007, p. 76).

Tal interés por el desarraigo de lo “popular existencial” en la configuración de la ciudad fue uno de los temas recurrentes del grupo literario que este autor conformó junto a Rómulo Bustos, Pantaleón Narváez, Jorge García Usta, Alfonso Múnera y Manuel Burgos, durante la creación de la revista cultural *En tono menor* (que circuló en siete números de 1979 a 1982 con gran impacto en la sociedad cartagenera) y la colección editorial del mismo nombre, bajo la cual Badrán publicó su primer libro (Salazar, 2008). En efecto, buena parte de su literatura se ha enfocado en el provinciano trastocado ante las transformaciones que le exige la vertiginosa y caótica urbanización de su terruño o el lugar al que se muda.

De acuerdo con las circunstancias sociales y políticas del país, en tal abordaje de la configuración de sus ciudades resulta insoslayable la aparición del “crimen como denuncia social” (Caro, 2023, p. 27), debido a la delincuencia, el narcotráfico, la impunidad y la doble moral de la institución policial y la dirigencia política. Por esta vía, y gracias a la buena recepción de sus obras *Un cadáver en la mesa es de mala educación* (2006), *Margarita entre los cerdos* (2017) y *Crímenes de provincia* (2022), se ha considerado como uno de los referentes del género policiaco —y del subgénero, de la novela negra—, cuyo desarrollo es relativo en Colombia debido a “un vacío de autoridad, un estado generalizado y continuo de desorden, de violencia, obstaculizando su desarrollo formal y cerrado”, tal como comenta Martínez (2012, p. 94) sobre la obra de Badrán, basado en los estudios de Pöppel (2001).

Badrán ha transitado la ficción histórica (*La pasión de Policarpa*), la novela fantástica (*Lecciones de vértigo*), estudios históricos (*Crónicas y relatos de la Independencia*), encargos biográficos (*Charles Chaplin: un clásico moderno* y *Marcel Marceau: el cuerpo infinito*), hasta las denominadas literatura juvenil (*Sangre de goleador*, *Todos los futbolistas van al cielo* y *Sócrates y el misterio de la copa robada*) e infantil, en la que ha traducido varias obras de la autora francesa Mymi Doinet; no obstante, el autor se reconoce más en la exploración de “esos lugares en los que no es posible permanecer, de donde sus habitantes serán desplazados”, tal y como ya se lo había planteado hace algunos años a Salazar (2008), y lo ha reafirmado en una conversación de 2024 dentro de la investigación de la que se deriva este artículo.

Barbosa y Mouthon (2008) precisan este aspecto poco advertido: “En los cuentos y novelas de Badrán Padauí el espacio adquiere distintas figuraciones que dan cuenta de la dinámica de los espacios urbanos y los espacios íntimos, los cuales operan en términos de desplazamientos, desalojos, desarraigos, exilios y mudanzas” (p. 65). Esta constante transitoriedad se entrelaza con la propia mudanza del autor de su natal

Magangué a Cartagena, de donde nace el cuento “Los nuevos juegos” con el que gana su primer concurso literario siendo un estudiante de colegio. “En este primer texto se perfilan las latencias fundantes, las obsesiones del escritor. El asunto narrado por el protagonista —un niño— es una mudanza, focalizada interiormente en la desestabilización de su mundo” (Bustos, 2007, p. 126). Este cuento fue el germen de lo que, dos décadas después, se convirtió en *El día de la mudanza*, novela corta con la que el autor obtuvo el Premio Nacional de Novela del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de la Alcaldía de Bogotá en el año 2000. Y la misma idea de mudar reaparece en su primera colección de cuentos *El lugar difícil*, donde sus personajes sufren tales transiciones justamente por no hallar su espacio vital (Bustos, 2007, p. 126). Incluso en *Lecciones de vértigo*, novela fantástica en donde un barrio se levanta por los aires, literalmente desarraigado de la ciudad, en constante desplazamiento.

Más aún, en la actualidad el autor considera que es en sus novelas *El día de la mudanza* (2001) y *El hombre de la cámara mágica* (2015) donde reside uno de sus mayores intereses literarios: la exploración de esas imágenes que buscan captar los lugares por los que transmutan las vidas humanas, de acuerdo con sus declaradas influencias cinematográficas cultivadas por su hermano, el crítico de cine Freddy Badrán.

Así pues, atendiendo al llamado que, desde hace más de una década, realizaba Vega (2007) desde los estudios literarios del Caribe para que se estudiaran estos “nuevos” escritores en los que incluía al maganguense, y dado que, hoy día, tal silencio de la crítica pervive, como lo evidencia el estado del arte de la única investigación doctoral en el país sobre su obra (Cano, 2023), este artículo analiza la *visualidad* en la novela *El día de la mudanza*, aspecto hasta ahora no estudiado en la multifacética obra de Pedro Badrán, más allá de las referencias obligadas a la fotografía para cualquier lector que se acerque a esta novela corta (producto de un proyecto de inventario visual mucho mayor) o a *El hombre de la cámara mágica*, la cual se abordará de manera específica en la siguiente fase de esta investigación.

La mudanza permanente

Desde su primera línea, *El día de la mudanza* advierte sobre la relevancia de la *visualidad* para esta obra, al describir, incluso, la carátula del álbum familiar que está a punto de abrirse para iniciar la historia: “Sobre la pasta dura del álbum hay un paisaje pintado. Una montaña con pico nevado, una llanura con pastos verdes por donde corre un manantial” (p. 7).

En el siguiente párrafo, tal focalizador inicialmente externo (FE) muda a uno interno (FI) mediante un narrador personaje (NP) (alguno de los hijos, aún sin identificar, de la pareja retratada en la primera sección), quien comienza por describir la primera foto de sus padres el día de su matrimonio: la disposición de sus miradas, “el vestido blanco de encajes” de su madre. Luego interpreta ciertos aspectos de la escena y se implica como espectador filial: “Mi padre está detrás, como un ángel detrás de otro ángel, pero apenas aparece su rostro y sus ojos miran hacia otra parte como si no estuviera seguro de lo que está haciendo. Mi padre es un ángel inseguro” (p. 7), hasta encuadrar los espacios captados en la foto a través de una descripción que connota el paso del tiempo y trasciende tal espacialidad mediante objetos aún inexistentes y la corrección misma de la representación visual: “Ya tienen casa pero todavía no están todos los muebles. Las baldosas son verdes y rojas, cuadradas, pero aquí en la foto parecen rombos” (p. 7).

Este sentido de una *visualidad que encuadra el devenir*, sin limitarse a la percepción visual, se ratifica en la descripción de la segunda fotografía, en la cual “ellos dos bailan un vals que en la amarilla quietud de la imagen ha dejado de escucharse” (p. 8). Es más, la primera sección se cierra con otra mención —ahora de lo no visto— que reitera el énfasis en el tiempo transcurrido mediante la focalización: “Hay otra foto que no está aquí. Mi abuelo con el rostro adusto lleva a mi madre hacia el altar” (p. 8).

Estas dos imágenes fundacionales de la familia protagonista (junto al espacio en blanco de la foto extraviada), descritas en apenas dos párrafos, establecen la estructura narrativa de la novela. Así, se instituye el uso de la écfrasis y la alternancia de focalizadores y narradores con el fin de consolidar la figuración de los espacios —incluso los no-vistos— que se desplazan con el tiempo y evidencian la transformación de sus personajes en cada una de sus secciones, como mosaico de fragmentos. La novela es entonces el álbum fotográfico mismo que se *visualiza* en el primero y el último de los tres capítulos sin título, los cuales podrían caracterizarse como: 1) antes de la mudanza: fotografías de la felicidad, 2) la mudanza: el espacio y los objetos perdidos, 3) efectos de la mudanza: vislumbrar la realidad social. Este tríptico representa un engañoso tiempo lineal (el antes y el después de la tragedia familiar) y un espacio físico común (la casa) también artificioso, pues tales coordenadas espaciotemporales se deconstruyen en cada una de las secciones.

De hecho, el título de la novela conjuga una categoría temporal (el día) que ubica un acontecimiento (la mudanza), el cual refiere a una categoría espacial (casa) de gran significación humana (terruño, hogar) pero que, esta vez, se encuentra en movimiento (del verbo “mudar”). Tal

evento, a manera de caída, va volviendo a los protagonistas irreconocibles ante sí mismos mediante los espacios trastocados por el tiempo que ya no pueden habitar(los): melancólicos, exiliados, señalados, vencidos. En suma, una atmósfera que deambula entre la nostalgia y el desasosiego debido a las descripciones que no se conforman con “presentar” tales lugares y objetos, sino que se valen de su indexicalidad para constituir a los personajes y narrar sus mutaciones.

La mudanza, ya sucedida en el lapso temporal de la fábula primordial, se establece de manera permanente en la vida de los miembros de la familia, quienes en sus alternancias como narradores reconocen que esta “sucede todos los días”, cambia “el ritmo” de sus vidas y hace mudar su “ser más íntimo”. En definitiva, “la mudanza no era un simple intercambio de lugares, ni siquiera un desplazamiento. Era algo que ocurría dentro de nosotros” (p. 40). Esta carencia de sentido es el resultado de la pérdida de los espacios (con sus objetos correspondientes), sin los cuales se desvirtúa el tiempo vital.

Análisis visual en el marco del análisis cultural

La trayectoria académica de Mieke Bal, que ha transcurrido de la teoría literaria a su misma formación como artista visual, y ha pasado por los campos de la historia del arte, la literatura comparada, los estudios bíblicos y de género hasta englobarlos en los estudios visuales, ha plasmado su interés por esa “relación paradójica entre las imágenes (fijas) y el tiempo” (2016, p. 15). Desde sus planteamientos sobre estructuras narrativas y focalizadores, hasta la curaduría y la creación de sus propias videoinstalaciones, esta autora ha configurado el “campo” interdisciplinario del análisis cultural y ha resaltado la importancia de trascender los antecedentes de los objetos que estudia (como lo pretendiera la historia del arte sobre un corpus seleccionado) para explorar su significación en la cultura actual.

Las críticas que recibió a esta apuesta materializada en *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition* (1991), por ser considerada un estudio ahistórico, la impulsaron a “dejar suspendido el deseo de reconstruir el pasado y, en su lugar, interactuar con él” (Bal, 2016, p. 366), mediante la contribución del espectador contemporáneo para producir su sentido. Así acuñó el concepto *heterocronía*, que surgió como parte de su exposición *2Move* de 2007, pues el videoarte le permitió ver la

diferenciación interna del tiempo, cuya experiencia rara vez se identifica con la cronología eurocéntrica. De manera más específica, en *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History* (1999) propuso el concepto “tiempo trastornado” para definir cierto anacronismo “cuyo propósito es que los objetos del pasado nos hablen en el presente” (Bal, 2021, p. 19), y los reelabora mediante la “lectura minuciosa” (*close reading*), que permite abordar sus aspectos otrora considerados marginales.

Como la autora reconoce en su más reciente producción bibliográfica (2016, 2021b), este interés por el tiempo es efecto de sus estudios sobre la *visualidad*, subyacentes ya en sus primeras obras, especialmente su célebre *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* (2001), publicada originalmente en 1985. En esta sobresale la categoría *focalización*, heredera de los planteamientos sobre la *perspectiva* de Genette (1972), Perry (1979) y Doležel (1980). Este aspecto del nivel de la *historia* explora la “visión” en el texto, pues “tanto la imagen de un personaje como la de un espacio ofrecido al lector se determinan en última instancia por la forma en que se *ven*” (Bal, 2001, p. 107).

No sorprende, entonces, que el periplo artístico y teórico de esta autora haya decantado en la cultura visual, cuyo análisis, también llamado “estudios de cultura visual” o “estudios visuales”, ha trasladado, respectivamente, la lectura al arte y la visualidad a la literatura, lo que ha permitido expandir sus interpretaciones. Este campo no pretende hallar el significado correcto de determinado objeto, sino que indaga el acto de significación al que convocan las imágenes como parte fundamental de la cultura. Por ello, Bal (2016) lo caracteriza como un estudio interdisciplinario sobre un objeto singular, comprometido con la filosofía cultural, que persigue una comprensión visual de la imagen y, a su vez, hace un balance de las condiciones de visibilidad del espectador para construir significado en atención a su tiempo y espacio (p. 16).

Su enfoque interdisciplinar busca “su fundamento heurístico y metodológico en los conceptos”, esos que ella ha caracterizado como “viajeros”, al insistir que “el viaje se convierte en ese terreno inestable del análisis cultural” (Bal, 2009, p. 11). En consecuencia, así como *Reading Rembrandt* introduce la focalización y el público del presente en un análisis antes reservado a los historiadores de arte y sus referentes institucionalizados, en *The Motled Screen: Reading Proust Visually* (1997) profundiza en la imagen escrita para hacer a la literatura también parte del análisis visual, pues este es “una profunda exploración interdisciplinar de un campo que ni siquiera puede ser delimitado por el sentido de la vista” (Bal, 2016, p. 17). Las figuraciones literarias, nacidas de nuestra mediación originaria a través del lenguaje, también constituyen actos de visión.

Literature, after all, works within the medium of language. If we take into account this self-evident fact, then each visual image is first of all a verbal image and refers only indirectly, at the level of its meaning, to the visual images of other categories. Thus we could say that metaphors are verbal images of mental images, while descriptions are verbal images of perceptual images (Bal, 1997, p. 4).

En este contexto, este análisis visual de la novela *El día de la mudanza* parte de reconocerla como un caso ilustrativo de lo que Alphen (2002) considera textos literarios integrados por imágenes que se constituyen en actos de visión (*acts of seeing*), cuyos encuadres suceden al menos en cuatro niveles: 1) el encuadre de la fotografía ejercido por quien la tomó, algunas veces referenciado; 2) el encuadre de quien ve la fotografía; 3) lo que ve el fotografiado, pues es constante la indagación *en* y *de* su mirada; 4) el encuadre desde el cual se ve al que está viendo la foto. Al analizar este mosaico, junto a sus espacios y tiempos trastornados, es evidente la preeminencia de la écfrasis para *hacer ver* a los personajes y, a su vez, al lector, el poder de las imágenes en la existencia de sus protagonistas.

Écfrasis y visualidad de la mudanza: el tiempo trastornado de la focalización

Uno de estos conceptos cuyo viaje atraviesa, de ida y vuelta, las fronteras disciplinares de las humanidades es la écfrasis, definida desde los estudios del lenguaje como “verbal representation of visual representation” (Heffernan, 1993, p. 2). Sus periplos entre la literatura y las artes comenzaron desde que Plutarco atribuyera a Simónides de Ceos la afirmación de que la pintura es “poesía muda” y la poesía “pintura verbal”, lo que se refleja en la mimesis aristotélica o en la sentencia horaciana *ut pictura poesis*: “Como la pintura, así es la poesía”. Por su parte, en los ejercicios preparatorios de oratoria griega (siglos I y IV d. C.), denominados *progymnasmata*, este concepto hace referencia a la “exposición” o “descripción”, pues su etimología une la preposición *ek* (fuera) con *phrasein* (del verbo

frasso: hablar, declarar, pronunciar). Se trataba, entonces, de re-presentar (hacer presente) ante la audiencia un objeto con *enargeia*, esto es, de manera vívida, para que fuera “visto” a través de las palabras.

Desde que Homero describiera el escudo de Aquiles para el mundo occidental, los caminos trazados por esta forma de visualidad mediante autores como Platón, Lyotard, Lessing, Riffaterre, Heffernan, Rancière o Karastathi han incursionado tanto en la crítica literaria como en los estudios visuales contemporáneos debido a que “*pictura y poesis son hermanas*” (Secomandi, 2023, p. 118). La primera disciplina es entendida como “proceso por medio del cual se describe un objeto plástico” (del texto a la imagen), mientras el segundo campo la considera “un proceso retórico, a través del cual se pasa del acercamiento perceptivo del objeto visual a la descripción, explicación e interpretación del mismo” (de la imagen al texto)” (Agudelo, 2013, p. 98). En ambos casos, “la écfrasis es un despliegue de visibilidad dentro de un discurso lingüístico” (Bal, 2021b, p. 185).

En *El día de la mudanza*, Badrán hace un uso permanente de la écfrasis recreativa (literaria), que no trata de “presentar la cosa *en cuanto* cosa, sino de hablar *a partir* de la cosa” (Agudelo, 2011, p. 90). Así establece en el inicio de la segunda sección (primer capítulo), tanto de modo declarativo como descriptivo, que esta visualidad no solo refiere a espacios, personas y cosas, sino al tiempo que los trastoca, y a la mirada misma que transita entre la retrospectión y la anticipación de los acontecimientos:

En la primera fotografía —pero sobre todo en la *mirada* de la novia— se adivina la promesa de una casa, *no solo un lugar sino también un tiempo*, una colección de objetos, de voces, de seres que estarán en la memoria *para siempre*, unos hijos que *más tarde evocarán* las figuras de la alfombra y los cuadros colgados en las paredes cuando la casa, todavía edificada pero ya abandonada en *un más allá siempre presente, solo exista en el recuerdo, fragmentada* en la colección de fotos amarillas que la familia *mirará* con la certeza del despojo y el lugar común de la nostalgia (Badrán, 2001a, p. 8, énfasis nuestro).

Esto indica que, desde la écfrasis de la primera fotografía, que se extiende en las páginas siguientes, la obra establece sus cimientos en la *visualidad* al poner en juego “el estatuto semiótico del espacio y de lo visual en el vano intento representacional de las palabras de capturarlos dentro de su secuencia temporal” (Alberdi, 2016, p. 24). En adelante, la aparición reiterativa de esta foto deviene *leitmotiv* de la inseguridad paterna y las ilusiones maternas (fragilidad) sobre los que se ha erigido la casa (la familia).

Como se puede apreciar en la siguiente división de enunciados, el hecho de que lo descrito sean fotografías plantea la ilusión de una detención temporal: “En el instante de esa foto”, sobre la cual la focalización (FI1) paradójicamente renueva la transitoriedad, y lleva a que el narrador (NI), en el lapso de tiempo primordial —un supuesto presente—, persiga incluso la focalización de los personajes retratados (FI2 y FI3), con sus esperanzas y miedos ante el porvenir, desde su pasado en apariencia estático:

—la novia sonrío, *mira* el elevado ponqué, y deja que la mano del tenso y ceremonioso novio (vestido con saco de solapas anchas, *los ojos un poco desplazados hacia su destino, tal vez un lugar o un origen que no puede precisarse*) guíe la suya, la una sobre la otra— (Badrán, 2001a, p. 9).

Esto concluye con la visualización del futuro en conciencia de su construcción desde el pasado, lo que trastoca la racionalidad cronológica: “La casa es apenas una página en blanco a la espera de una colección de objetos y de voces que la novia intuye o selecciona; ha pensado ya en las baldosas de la sala” (p. 9).

Heterocronías como estas deconstruyen el aparente tiempo lineal de la novela, lo hacen un *tiempo trastornado* pues “mientras que la fotografía cumple su función memorativa sacando un objeto del tiempo e inmortalizándolo para siempre en una forma particular, toda la memoria tiene que ver con la temporalidad y el cambio” (Silverman, 2000, p. 165). Así, los personajes y los espacios que habitan son caracterizados y, además, se convierten en actantes para hacer fluir los acontecimientos de manera multitemporal, incluso entrecruzando espacios y momentos a través de objetos, tal y como sucede con el álbum familiar, que contiene la narración misma, como *mise en abyme*: dado que “todo lo que imaginaba en la primera foto del álbum está ya aquí, en estas otras imágenes más pequeñas que aquella, pero igualmente reveladoras” (Badrán, 2001a, p. 18). Se anticipa que “el clóset tendría también un espacio casi inalcanzable, un lugar elevado donde se guardarían las grandes y pesadas valijas de cuero, los álbumes de la familia —y este sería el primero—”, para luego relatar que “hasta ese lugar tendrá que empinarse ella, y bajará las valijas y *el mismo álbum que aquí se narra un día* que la sonrisa de esta foto no presiente pero que está tal vez en la insegura mirada del novio” (p. 13). Y cuando “madre e hija observan este mismo álbum donde se habrá de colocar [...] la foto que en aquel instante era inexistente y que apenas unos segundos después comenzará a existir cuando el niño [...] dispere su pequeña máquina de instantáneas” (p. 26). O años más tarde, cuando Camila, la hija,

tome el álbum y se detenga en la particular instantánea captada por su hermano —ella levantó la cabeza pero la foto ya estaba tomada— querrá evocar nuevamente la voz de la madre que recordaba a su vez la voz del abuelo como una imagen en otra imagen o un sueño en otro sueño (p. 27).

Así se constituye una “heterophatic memory” (Silverman, 2000, p. 36) caracterizada como la memoria de los recuerdos de otras personas a través de la alternancia de los focalizadores, también múltiples, según el momento de su vida que la descripción fotográfica *visualice*. Dicha visualidad no permanece estática, sino que toma movimiento gracias al proceso de encuadre (*framing*) desde el cual emerge la narratividad. En el contexto de la écfrasis, este encuadre es, como toda acción, realizada por alguien en un tiempo y lugar. Esto evidencia que tal percepción es una elección del sujeto y no algo dado, lo que relativiza las nociones de tiempo y espacio según la experiencia individual, tal como lo plantea Bergson (2012) en su filosofía de la imagen (p. 46). Asimismo, explica los efectos de secuencia, duración y transformación generados por la novela a partir de la descripción fotográfica.

El espacio perdido

Las imágenes descritas en la extensa écfrasis que es el mosaico fotográfico (capítulos primero y tercero) muestran los sentidos que cada personaje va tejiendo con los espacios de la casa como parte de la vida familiar, paradójicamente, proyectada y añorada: una representación de *topofilia* como el modo en que el ser humano “se hace humano en su espacializar” (Yory, 2007, p. 16). En el segundo capítulo, tales sentidos se entrecruzan de manera conflictiva entre los familiares, movilizados por esos espacios que ya no son habitados por sus objetos, como si en estos residieran sus identidades, ahora trastornadas. En este sentido, la obra ilustra el estilo de vida de la clase media colombiana, con ensoñaciones pequeñoburguesas evidentes en los recurrentes inventarios de cosas.

La casa como terruño fundacional del primer capítulo, cuya “íntima escritura realizada en las páginas de su cultivado espacio” (Badrán, 2001a, p. 44) le había correspondido a la mujer como ama de casa, en el segundo capítulo es borrada cuando llegan a la nueva residencia:

Todos los objetos que había almacenado (no por voluntad propia sino por un instinto doméstico que le hacía pensar que el cuidado destinado a las viejas porcelanas era una forma de prolongar el cariño que sentía por su marido y por sus hijos) eran signos ajenos, verbos y frases imposibles en los nuevos espacios” (p. 45).

Por el contrario, “allí en el nuevo espacio estaban los fragmentos esparcidos de la quiebra” (p. 43). La habitación matrimonial con ese tocador en cuyo “espejo cabría todo” asiste al resquebrajamiento de la pareja como reflejo de la destrucción familiar. La sala y la biblioteca desmontadas amplifican la adolescencia de los hijos, Agustín y Camila, como ritual de paso que se convierte en caída a cuenta de la mudanza. Ellos viven la pobreza como falta de dignidad, pues “una vez roto el hilo que nos une a un pasado de esplendor, todo vestido se rompe y no hay posibilidad de remiendo, no hay posibilidad de comprarse una camisa, un par de zapatos para empezar a pisar el mundo” (p. 40). En suma, si al inicio la mujer pensaba: “Habrá un lugar para cada cosa y cada cosa estará en su lugar”, luego será testigo de que el escándalo de la quiebra “se posesiona de los objetos” (p. 22) y transforma la espacialidad o, lo que es lo mismo, los modos de habitarla. Hasta “los pocillos y los platos que habían sobrevivido presentaban heridas de la batalla que libraban en unos territorios para los cuales no habían sido creados” (p. 43). Tanto así que la madre de familia “pensaba que su familia merecía la suerte de ser expulsada del viejo paraíso pero las cosas no tenían la culpa de esa caída, y tampoco resultaba legítimo someterlas a la humillación de los nuevos contornos” (p. 44).

Estas relaciones entre el paso del tiempo, el espacio perdido y las personas y objetos que otrora lo habitaban evidencian la deixis como “forma de indexicalidad” que, en el análisis visual, “se incorpora (se adapta) al sujeto-en-el-espacio” (Bal, 2021a, p. 32), es decir, modifica y reposiciona los elementos de la narración, llenándolos de nuevos sentidos. En este caso, establece un ambiente hostil para la familia en su nuevo —pero viejo— espacio, a causa del desarraigo que se traslada a las relaciones entre sus miembros. De acuerdo con lo propuesto por Didi-Huberman (2010), este se convierte en el espacio que, en su vacío, en su falta de cuerpo, mira a quien lo visualiza como una obra de la pérdida. Esto explica la manera en que una écfrasis que, por definición, parte de lo visual para ser puesto en palabras, en este caso sea la representación de un vacío, del espacio perdido de la casa, que la familia en vano busca recobrar mediante el álbum familiar. Los seres allí retratados, que resultan extraños a quienes ven sus fotografías porque ni unos ni otros habitan ya dicho lugar, encarnan la mirada que mira a los personajes como “objeto

visual que muestra la pérdida” (p. 17). Esto también lo experimentan los objetos de antaño, los cuales hasta cobran vida para insultar a la mujer, al tiempo que los objetos del nuevo lugar se revelan ante el marido para no ser domesticados.

En el transcurso de los tres capítulos, la casa —bien sea la vieja o la nueva— va abriéndose —movilizándose y movilizándolo a la familia hacia el exterior—, abandonando el hermetismo del hogar del primer capítulo hacia la vergüenza ante la quiebra del segundo, en el que ya se visualizan otros personajes apáticos y ciertos lugares que revisten amenaza. Esta apertura hacia el mundo social permite ver, más allá del machismo, la religiosidad y el tradicionalismo de esta familia colombiana prototipo de las décadas de los setenta y ochenta (ama de casa, hombre proveedor, la pareja de hijos), ciertos aspectos de un país en proceso de modernización, que recuerda tal descubrimiento por parte de Cipriano Algor de *La caverna* de José Saramago, pues modernizarse es sinónimo de consumo ante un catálogo inalcanzable “de centros comerciales, de zapatos importados, de tarjetas de crédito American Express, de jacuzzis y de freezers, de mastines y de mármoles, de gobelinos, de novedosas alfombras, de tejidos artesanales, de mesas rústicas y camionetas Ford Ranger, de tenis Nike” (Badrán, 2001a, p. 51). Con visualizaciones fugaces como esta, se amplía el encuadre hacia una panorámica social que tiene resonancias en los estudios sobre la fragilidad de los vínculos humanos en la modernidad líquida de Bauman (2011), el capitalismo emocional de Illouz (2009) y esa agonía del Eros en la actualidad mercantilista propuesta por Han (2018).

Así entran en escena personajes como la prima Cristina, quien ejerce su poder (adquisitivo) sobre Camila. También su pretendiente Samuel, cuya actuación de adolescente adinerado con pistola, que da paseos en el barrio para exhibir su moto o la camioneta de su padre, deja entrever un telón de fondo antes inadvertido:

Dicen que el padre de Samuel es un mafioso, aunque todavía no sé si ese es un título nobiliario o un reproche. Mi madre dice que en todo caso tiene mucho dinero y que en esta ciudad todo el mundo anda metido en eso. Si por ella fuera, dejaría que Samuel retozara conmigo en la cama matrimonial (Badrán, 2001a, p. 68).

Desde esta mezcla de ingenuidad y doble moral condescendiente, se visualiza de manera sentida la mudanza social del país en ese cierre de siglo con el narcotráfico y la cultura de ostentación derivada de la mafia. Agustín, por ejemplo, quiere trabajar con el papá de Samuel, a pesar del

Desde esta mezcla de
ingenuidad y doble
moral condescendiente,
se visualiza de manera
sentida la mudanza
social del país en ese
cierre de siglo con el
narcotráfico y la cultura
de ostentación derivada
de la mafia.

ambiente enrarecido de la tensa calma. Esto refleja, tal como lo ha estudiado Barboza (2007) en esta novela, “la crisis del sujeto moderno, del hombre latinoamericano que hizo una lectura ‘equivocada’ de los ideales del progreso” (p. 84).

Muy lejos se encuentra ya esa alfombra (objeto y lugar al mismo tiempo) sobre la que los hijos y el padre se recostaban para inventar relatos fantásticos bajo el auspicio de la madre. Su écfrasis en la última sección del primer capítulo, en la que las imágenes tejidas —un tigre de Bengala, una bailarina, un sultán, dos guerreros, tres palmeras, un desierto, una caravana y dos camellos— cobran vida gracias a la imaginación infantil en tiempos yuxtapuestos, contrasta con

el final de la historia cuando, ya adolescentes y víctimas de la mudanza, Camila afirma devolverse en el tiempo junto a Agustín, ahora como una pesadilla: “No era la misma alfombra sino otra con perros, puertas y cerrojos. Abrimos la puerta y descendimos las escaleras que ya nunca podíamos volver a subir [...] solo estaban las paredes grises y siete maniqués que se reían de nosotros” (p. 69). Este hallazgo evoca la caverna encontrada en el centro comercial al final de la novela de Saramago (2000), cuyo poder simbólico plantea el juego entre realidad e irrealidad de esos objetos que simulan ser personas y que pertenecen al mundo del consumo. Como símbolo de su infancia trastocada en este nuevo mundo, Camila ve los labios de los maniqués recién pintados con petróleo fósil —también ellos la *ven*—, mientras su hermano declara: “Se me han caído los dientes” (Badrán, 2001a, p. 70). La casa es *vista* ahora por Agustín como embrujada y, aunque arriba de ellos la madre pisa la alfombra y los llama para desayunar, ni ella ni su padre los podrán encontrar jamás. La novela termina con esta *paralepsis* propia de la disociación que conlleva un suceso traumático: los maniqués se sientan en la alfombra mientras los “adolescentes-niños” quedan enterrados bajo lo que alguna vez fue su hogar.

¿Descripción narrativa?

Como se ha evidenciado, en *El día de la mudanza* la indexicalidad se teje a través de la éfrasis, pero esta no captura lo descrito en un determinado estado, sino que moviliza sus tiempos y espacios. De esta manera, Badrán usa la descripción para narrar o, en sugerente definición de Panofsky (2001), establecer una “descripción de la narración”. Ahora bien, ¿es posible tal descripción narrativa?

Si en su *Teoría de la narrativa* Bal (2001) consideraba a las descripciones como secciones atemporales, en sus últimas propuestas ha cuestionado la manera en que se ha desdibujado su sentido al acusarla de interrumpir el flujo narrativo (Bal, 2021a, p. 30). Por esto, propone una nueva narratología de la novela ligada a la descripción debido a que cumple una función metadéctica: “una descriptología que define la novela como todo lo que crece y se extrae del significado paradójico del ‘de-’ de la de-scripción: ‘escribir sobre’ des-escribir” (Bal, 2021b, p. 90).

En efecto, la éfrasis utilizada por Badrán (2001a) es a la vez narrativa y descriptiva: “la descripción, lejos de detener el flujo del tiempo, lo ralentiza, pero solo para explorar mejor su heterogeneidad fundamental” (Bal, 2021a, p. 31). La heterocronía se manifiesta como tiempos múltiples dentro del instante fotografiado, dictados por los encuadres de la focalización. De esta manera, “la descripción logra simultáneamente crear un mundo para la narración —los eventos— y cuestionar dicho mundo” (Bal, 2021b, p. 188).

Personajes, espacios y narración son generados por esta descripción del álbum fotográfico, gracias al ordenamiento que ejecutan aquellos que perciben —los focalizadores cambiantes— que desde los diversos fragmentos se complementan hasta consolidar la unidad de esta ficción. Como se ha indicado, esto es posible gracias a la deixis: esa “intrincada red de referencias de la descripción que solo funciona dentro del universo claustrofóbico de la novela, que vincula otras unidades narrativas con las unidades descriptivas; de modo que estas llegan a destacarse como núcleos” (Bal, 2021b, p. 90). Así pues, es la narrativa la que es puesta en marcha por medio de la descripción.

En *El día de la mudanza*, la éfrasis constituye la narratividad mediante el mosaico fotográfico puesto que este lenguaje “se sitúa en el espacio ambiguo entre la producción y el registro de una visión”, lo cual plantea que “la fotografía socava cualquier idea de la descripción separada de la narración” (Bal, 2021b, p. 117), pues su distinción es tanto temporal como espacial. Badrán desarrollará en mayores proporciones esta

idea en su novela posterior *El hombre de la cámara mágica* (2015), cuyo protagonista se empeña en fotografiar el universo figurado en un hotel. En sus propias palabras:

Registrar o documentar un universo, es decir, este hotel, a través de *estampas o fragmentos visuales* que no aspiran a ser sucesivos, no podrían serlo, *lejos de mí la intención narrativa*, sino que *contienen pequeñas unidades de tiempo* que, sumadas entre sí, y a la vez por sí solas, configuran la ecuación de ese mismo universo (Badrán, 2015, p. 95, énfasis nuestro).

En esta obra, se diversifican las fotografías entre los huéspedes, los objetos y los espacios que, al igual que en la mudanza, evidencian la transitoriedad y los sentidos que tejen entre sí durante su hospedaje. Allí, el mosaico es tan extenso y tan amplio el desplazamiento de sus historias que incluso se despliega una transficción —que Badrán ha estudiado teóricamente (2002)— con personajes que transitan su libro *Hotel Bellavista y otros cuentos del mar* (2001b), publicado el mismo año que *El día de la mudanza*.

Un mundo de fotografías

Tanto en *El día de la mudanza* (2001) como en *El hombre de la cámara mágica* (2015) la modernización de Cartagena se comienza a *visualizar* tras la demolición: material en el caso del hotel, metafórica con respecto a la casa que se extingue. De esta transición de Colombia a finales de siglo xx también participa el “giro pictorial” con el que Mitchell (2009) refiere a los regímenes del espectáculo a escala global que hoy técnicamente pueden controlar la construcción de realidades mediante la imagen, los cuales ya habían sido vaticinados desde inicios del siglo pasado por Benjamin (2019), y estudiados en su proliferación por Sontag (2006) particularmente en Estados Unidos.

Si bien ninguna de las dos novelas de Badrán publicadas a inicios del xxi aborda este tema —porque sus historias se desarrollan justo antes de tal eclosión mediática—, el carácter intelectual de la visualidad en el análisis cultural permite abordar *El día de la mudanza* como “objeto teórico”, esto es, tomando esta obra en sí misma como análisis cultural de la actualidad. Esto lo materializa el procedimiento de la cita (*quotation*) “en el sentido amplio de atender a lo que el objeto tiene que decir en nombre del presente, y facilitar que lo diga” (Bal, 2021a, p. 19). De este



Álbum de familia. El álbum fotográfico constituye la éfrasis sobre la que se construye la novela *El día de la mudanza* de Pedro Badrán. Fuente: fotografía tomada por los autores.

modo, se trasciende la noción tradicional de los acercamientos críticos obsesionados con establecer la “intención” originaria del autor, y más bien se interroga a la obra, a la luz de la contemporaneidad.

En este contexto, la novela vislumbra el impacto de la fotografía en particular y de la imagen en general dentro de la cultura, que ya tenía efectos en la época en que transcurre la historia, pero que ha ganado una mayor trascendencia con el advenimiento de los medios digitales y la viralización de su uso. Esto resulta de vital importancia para el análisis cultural porque “la visualidad de la vida social supone un acceso significativo a las cuestiones relativas a qué es la subjetividad, cómo puede percibirse y qué nos dice, dicha visualidad, de la existencia humana” (Bal, 2016, p. 28). Fotos de álbum, de publicidad, de perfil, de estado, el surgimiento de las selfis, su proliferación e intercambio en las redes, *Instagram* como ejemplo paradigmático de la aparición omnipresente de las cámaras, hacen parte de esas representaciones que en la actualidad dan forma al mundo. En palabras de Fontcuberta (2019): “Hoy

existimos gracias a las imágenes: ‘imago, ergo sum’. La adaptación de ese corolario a nuestra condición de *homo pictor* deriva en ‘fotografío, luego existo’” o “‘fotografío, luego hago existir’ porque la cámara en efecto ‘certifica la existencia’ y su puesta en pasiva, ‘soy fotografiado, luego existo’” (Fontcuberta, 2019, p. 17). También Benjamin (2009) había fundamentado la manera en que la cámara hace historiable un acontecimiento, que con la popularización fotográfica devino en acto de despersonalización ante lo fotografiado, de acuerdo con Sontag (2006): “Poseer al mundo en forma de imágenes, es, precisamente, volver a vivir la irrealidad y lejanía de lo real” (p. 230).

¿Y si —como se ha visto en los efectos de las redes sociales— las imágenes capturadas se apoderan del espacio y del tiempo, de la vida misma de los seres retratados, hasta dejarlos sin identidad? En términos del ciclo narrativo de *El día de la mudanza*, es como si toda la vida de los personajes se quedara en la *virtualidad* (mera posibilidad) capturada en

las fotografías, y el único acontecimiento o *realización* fuera esa mudanza que cala, día a día, en sus cuerpos. Mediante ella cada miembro de la familia resulta confrontado por los espacios y los objetos en un tiempo trastornado. Como si toda la historia hubiese sido una pareidolia, Camila concluye: “Ahora seremos lo que siempre hemos sido y aquello de lo cual el álbum no habla porque las fotografías mienten” (Badrán, 2001a, p. 68).

La novela es entonces ese paradójico esfuerzo por buscar los espacios perdidos que materializan la identidad de cada miembro de la familia en medio de las fotografías amarillas del álbum. Así como Proust en *En busca del tiempo perdido* desplegó su preocupación filosófica por el devenir, valiéndose también de la función descriptiva de la narración, con la que entrelaza presente y pasado como memoria; en *El día de la mudanza* el lenguaje fotográfico suplanta el lugar de la memoria, por lo cual la realidad que busca recuperar solo puede existir en los objetos, espacios y personas que retrata. De manera ilustrativa, esa madre que ha sufrido lo indecible por la quiebra durante toda la obra al final “cree que la mudanza no ha sucedido porque no hay una sola foto que la recuerde” (p. 68) y su hija se niega a iniciar un nuevo álbum porque no quiere tener recuerdos. Bal (2021b), estudiosa de Proust, lo plantea en estos términos:

Tanto la fotografía como la memoria funcionan en relación con el pasado, ese tiempo perdido que *La recherche* declara ser su proyecto de búsqueda. Pero si la memoria tiene una temporalidad inestable y rápida que inscribe la pérdida (*perdu*) dentro de la búsqueda, la fotografía la estabiliza, aunque a costa de la vida que por sí misma hace deseable el pasado (p. 83).

Así pues, mediante el análisis visual, esta obra habla al presente y evidencia que lo fotografiado puede tomar el lugar de lo real o ser, por antonomasia, la realidad misma. Para cada uno de los miembros de la familia, las fotos constituyen su identidad, pues en ellas se erige la idealización del pasado que ellos consideran su tiempo y su espacio, su vida auténtica, antes de la mudanza. Ante esto, la lectora o el lector actual, según su propia interpretación, podría asimilar la realidad que son las imágenes como obviedad de esta época de inteligencia artificial y narraciones transmedia, así como analizar los rasgos antropológicos de la ficcionalidad latente en el lenguaje fotográfico para reflexionar sobre la ética de su uso, o iniciar la búsqueda utópica de eso que denominaría “realidad” perdida, más allá de los lugares, personas, objetos y tiempos —ella o él incluidos— que ya han sido capturados por las cámaras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alphen, E. (2002). Caught by Images. *Visual Culture* 1(1), pp. 205-221.
- Agudelo, P. (2011). Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de éfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria. *Lingüística y literatura* 60, pp. 75-92. Recuperado de: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/12548>
- Agudelo, P. (2013). Las imágenes en el texto. Aportes de la crítica literaria colombiana a la teoría de la éfrasis. *Revista de Humanidades* 28, pp. 95-119. Recuperado de: <http://repositorio.unab.cl/xmlui/handle/ria/7135>
- Alberdi, B. (2016). Escribir la imagen: la literatura a través de la éfrasis. *Literatura y Lingüística* 33, pp. 17-37. DOI: <https://doi.org/10.29344/0717621X.33.1474>
- Badrán, P. (2001a). *El día de la mudanza*. Bogotá: Babel.
- Badrán, P. (2001b). *Hotel Bellavista y otros cuentos*. Bogotá: Norma.
- Badrán, P. (2002). Intertextualidad y transfiguración en el cuento colombiano. *Folios* 15, pp. 63-69. DOI: <https://revistas.upn.edu.co/index.php/RF/article/view/5887>
- Badrán, P. (2015). *El hombre de la cámara mágica*. Bogotá: Penguin Random House.
- Bal, M. (1991). *Reading Rembrandt: Beyond the Image-World Opposition*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Bal, M. (1997). *The Motled Screen: Reading Proust Visually*. Stanford: Stanford University Press.
- Bal, M. (2001). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las Humanidades: una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC.
- Bal, M. (2021a). *Lexicón para el análisis cultural*. Madrid: Akal.
- Bal, M. (2021b). *Figuraciones. Cómo la literatura crea imágenes*. Murcia: Universidad de Murcia
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Barbosa, J. y Mouthon, J. (2008). Pedro Badrán Padaui: una poética de la fragilidad del espacio existencial del ser. [tesis de pregrado, Universidad de Cartagena]. Recuperado de <https://repositorio.unicartagena.edu.co/server/api/core/bitstreams/654f5e8d-3ff5-4849-bd28-e1144899dd18/content>
- Barboza, J. (2007). Pedro Badrán Padauí. Génesis, éxodo y apocalipsis de la condición humana. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* 5, pp. 74-92. Recuperado de https://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/455
- Bauman, Z. (2011). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: FCE.
- Benjamin, W. (2019). *Sobre la fotografía*. Bogotá: Luna libros.
- Bergson, H. (2012). *Matière et mémoire*. París: Flammarion.
- Brushwood, J. (1994) En diciembre llegó Celia: tres novelas de Héctor Rojas Herazo. En J. García Usta (Comp.). *Visitas al patio de Celia*. (pp. 146-157) Medellín: Lealón.
- Bustos, R. (2007). Miradas provisionarias sobre tres novelas urbanas: Días así (Raymundo Gomezcásseres), Tres informes (Efraim Medina Reyes), Lecciones de vértigo (Pedro Badrán). *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* 5, pp. 116-130.

- Caro, N. (2023). *El crimen como dispositivo de poder en la narrativa de Pedro Badrán* [tesis doctoral]. Universidad de los Andes.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Doležel, L. (1980). *Narrative modes in Czech literature*. Toronto: University of Toronto.
- Fontcuberta, J. (2019). *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Genette, G. (1972). *Figures II*. Paris: Seuil.
- Giraldo, L. (2001). *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Convenio Andrés Bello.
- Han, B. (2018). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder.
- Heffernan, J. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbeby*. Chicago: University of Chicago Press.
- Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica*. Buenos Aires: Katz.
- Martínez, M. (2012). Pedro Badrán: la novela policíaca en la narrativa colombiana. *Unicarta*.
- Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Panofsky, E. (2001). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Perry, M. (1979). *Literary Dynamics: How The Order of a Text Creates its meaning*. Tel-Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Pöppel, H. (2001). *La novela policíaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Salazar, N. (2008). La fotografía de una mudanza hacia la decadencia. Análisis axiológico de *El día de la mudanza* de Pedro Badrán [tesis de pregrado, Universidad de Cartagena]. Recuperado de <https://repositorio.unicartagena.edu.co/entities/publication/dabaa053-f191-4820-8a20-c4484d94d199>
- Saramago, J. (2000). *La caverna*. Bogotá: Alfaguara.
- Secomandi, A. (2023). Entre enigmas y testimonios. La écfrasis en *Tríptico de la infamia*. *Estudios de Literatura Colombiana* 53, pp. 117-133. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.352621>
- Silverman, K. (2000). *World Spectators*. Stanford: Stanford University Press.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Bogotá: Alfaguara.
- Vega, W. (2007). Raymundo Gomezcásseres. Metástasis y Días así. La utopía eviscerada. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* 5, pp. 53-64.
- Yory, C. (2007). *Topofilia o la dimensión poética del habitar*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Análisis de la integración de los cuatro cuentos base de la novela *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo

Integration Analysis of the Four Foundational Stories of the Novel *El Día Señalado* [The appointed day] by Manuel Mejía Vallejo

Karen Jaramillo Parra

Universidad de Antioquia, Colombia

karen.jaramillo@udea.edu.co
 <https://orcid.org/0009-0006-9055-2141>

Víctor Julián Vallejo Zapata

Universidad de Antioquia, Colombia

victor.vallejo@udea.edu.co
 <https://orcid.org/0000-0002-5965-4880>

Diana María Barrios González

Universidad de Antioquia, Colombia

diana.barrios@udea.edu.co
 <https://orcid.org/0000-0002-3397-9046>

Reconocimientos: Artículo derivado de la investigación “Análisis de la integración de los cuatro cuentos bases de la novela *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo. Un estudio desde la sociología de la literatura y la pragmática”, para el pregrado en Filología Hispánica, inscrito en el Grupo de Estudios Sociolingüísticos y el Grupo de Estudios Literarios de la Universidad de Antioquia.

Cómo citar este artículo: Jaramillo Parra, K., Vallejo Zapata, V. J y Barrios González, D. M. (2025). Análisis de la integración de los cuatro cuentos base de la novela *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo. *Estudios de Literatura Colombiana* 56, pp. 146-169. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356206>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 07/02/2024
Aprobado: 16/10/2024
Publicado: 31/01/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional



Check for updates



Análisis de la integración de los cuatro cuentos base de la novela *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo

Integration Analysis of the Four Foundational Stories of the Novel
El Día Señalado [The appointed day] by Manuel Mejía Vallejo

Karen Jaramillo Parra, Universidad de Antioquia, Colombia

Víctor Julián Vallejo Zapata, Universidad de Antioquia, Colombia

Diana María Barrios González, Universidad de Antioquia, Colombia



Resumen:

La novela *El día señalado*, de Manuel Mejía Vallejo (1964), se estructura alrededor de cuatro cuentos publicados previamente: “Aquí yace alguien”, “Las manos en el rostro”, “Miedo” y “La venganza”. El presente trabajo analiza la relación entre los cuentos y la novela, a partir de las modificaciones que permiten integrarlos en la obra mayor. Para ello, se propone una articulación novedosa entre la sociología de la literatura (Sartre, 1950; Bourdieu, 1990) y la pragmática (Anscombe y Ducrot, 1983; Sperber y Wilson, 2004), identificando las estrategias argumentativas y los mecanismos de relevancia en el contexto del compromiso social del autor y el “habitus”. Dentro de los hallazgos se encuentra que, desde el punto de vista pragmático, predominan mecanismos de enriquecimiento y estructura informativa; y, desde el punto de vista de la sociología de la literatura, aparecen como predominantes las líneas de sentido relacionadas con las estructuras ámbito social y violencia bipartidista.

Palabras clave: Manuel Mejía Vallejo, *El día señalado*, literatura de La Violencia, sociología de la literatura, pragmática.

Abstract:

The novel *El día señalado* by Manuel Mejía Vallejo (1964) is structured around four previously published short stories: *Aquí yace alguien* [Here Lies Someone], *Las manos en el rostro* [Hands on the Face], *Miedo* [Fear] and *La venganza* [Revenge]. This paper analyzes the relationship between the short stories and the novel, based on the modifications that allow them to be integrated into the larger work. To this end, a novel articulation between the sociology of literature (Sartre, 1950; Bourdieu, 1990) and pragmatics (Anscombe y Ducrot, 1983; Sperber y Wilson, 2004) is proposed, identifying the argumentative strategies and relevant mechanisms in the context of the author’s social commitment and habitus. Among the findings, it is shown that, from the pragmatic point of view, mechanisms of enrichment and informative structure predominate; while, from the sociology of literature point of view, the lines of meaning related to the social structure sphere and bipartisan violence appear as predominant.

Keywords: Manuel Mejía Vallejo, *El día señalado*, *La Violencia* literature, sociology of literature, pragmatics

Introducción

Manuel Mejía Vallejo (1923-1998) fue un destacado escritor colombiano conocido por su contribución a la narrativa contemporánea. A lo largo de su carrera, exploró temas relevantes para la sociedad de su época, lo que contribuyó a una buena recepción tanto por parte de la crítica como del público lector (Escobar, 2000; López, 2016). Su obra exploró temas como la relación con el territorio y la violencia, a lo largo de distintas etapas. Comenzó con ficciones tradicionales, luego innovó en su técnica narrativa y finalmente integró elementos tanto tradicionales como modernos. Además de destacarse en la narrativa, incursionó en ensayos, crítica literaria y poesía, demostrando así su versatilidad como autor.

Manuel Mejía Vallejo recibió diferentes premios por su obra; una clara muestra es el Premio Nadal con la novela *El día señalado* en 1963, un año antes de ser publicada. La novela es un cruce de relatos donde convergen distintas formas de violencia que, además, están unidas por la tradición de las riñas galleras. Integra la historia principal y cuentos escritos previamente en tres prólogos. El primer cuento, “Aquí yace alguien” (1959), se convierte en el primer prólogo que narra la historia de un joven que es asesinado por los soldados, creyéndolo guerrillero. El segundo cuento, “Miedo” (1956), presenta la violencia hacia al pueblo por abuso de autoridad de los soldados. El tercer cuento, “Las manos en el rostro” (1959), que se convierte en el tercer prólogo, relata la historia de una familia desplazada y desintegrada, víctima de la violencia armada. Finalmente, aparece el cuarto cuento, “La venganza” (1960), que se convierte en la historia principal de la novela y se refiere a un hombre que crece con el recuerdo de un padre ausente y emprende una búsqueda para matarlo, sin darse cuenta de que es actor de la misma historia que se expone como la repetición de un ciclo. La novela presenta dos narraciones que se alternan: una corresponde a la historia del pueblo de Tambo con la llegada de un nuevo cura, padre Barrios, hasta el día de la toma guerrillera que sufre la localidad; la segunda parte consiste en la narración de la venganza personal.

En la exploración de investigaciones sobre la novela, se hallaron estudios literarios, en especial sociológicos, como “El día señalado, de Manuel Mejía Vallejo: cuentos-base y funcionamiento de dos ejes narrativos de Benigno Ávila” (1976) y “El íncipit como encrucijada de sentidos en *El día*

señalado de Manuel Mejía Vallejo de Augusto Escobar" (2013). También sociocríticos, como "Lectura sociocrítica de *El día señalado*" (2000) de Augusto Escobar, desde los cuales se ha abordado la intención comunicativa del autor, su interpretación del medio sociohistórico y los acontecimientos que se vinculan con el periodo histórico de La Violencia (ver § contexto histórico), lo que muestra su enquistamiento en la sociedad colombiana. Además de esto, se ha estudiado la composición de la obra y los ejes narrativos que la preceden. Si bien se localizaron estudios tanto nacionales como internacionales que analizan la cuestión de La Violencia y la obra, poco se ha descrito sobre el fenómeno de la integración de los cuatro cuentos en la novela. Cabe resaltar el trabajo de Ávila (1976) y "La función de los prólogos en 'El día señalado' de Manuel Mejía Vallejo" de Lucila Mena (1980); sin embargo, no encontramos investigaciones sobre los mecanismos textuales y los aspectos pragmáticos en dicha integración. A nuestro criterio, relacionar la pragmática con los conceptos sociales establecidos es de suma importancia para evidenciar de forma más precisa la intención comunicativa del autor, su relación con el medio sociohistórico en el que estaba inmerso y su proceso de escritura. Esta articulación es explorada, para otras obras y autores, en investigaciones como "Lectura pragmática de Vallejo" (Huamán, 2003) y "La atenuación lingüística en el texto dramático: el guion de Confesión a Laura" (Vallejo y Zuluaga, 2019) que integran las dimensiones de intención, significado, contexto y escritura, lo cual amplía las posibilidades del análisis filológico de las obras literarias.

Aspectos teóricos

La presente investigación integra modelos lingüísticos y literarios, y analiza los aspectos sociales y lingüísticos encontrados en la incorporación de los cuatro cuentos de *El día señalado*. Para ello, además de ubicar a Manuel Mejía Vallejo en relación con la literatura de La Violencia, abordamos la figura del autor en función del contexto, como despliegue de interacción y diálogo entre el autor y el contenido, tomando como base el fundamento de la sociología de la literatura, que considera a esta como una actividad social que depende de las condiciones de producción y de circulación, y está asociada a una "visión del mundo" (Sapiro, 2016, p. 20). La literatura, en este sentido, no solo se considera un reflejo de la sociedad, sino también un medio a través del cual se pueden promover cambios sociales.

De este modo, el compromiso social fue una de las categorías que encaminó el estudio, entendido como el uso de la escritura para influir en la realidad social, criticar injusticias, promover el cambio, participar en el debate público con autenticidad y claridad, abogando siempre por la libertad y la justicia. Sartre (2009) afirma que “el hombre es responsable de sí mismo, no queremos decir que el hombre es responsable de su estricta individualidad, sino que es responsable de todos los hombres” (p. 33). En consecuencia, se genera la concepción de la literatura como función social, lo que conlleva a que se produzcan cambios en la sociedad que rodea a la obra (Sartre, 1950). Así, bajo nuestra concepción, el compromiso social es la responsabilidad que tienen los intelectuales y artistas hacia la sociedad en la que viven.

Adicionalmente, exploramos el concepto de “habitus” de Bourdieu (1990), entendido como el conjunto de disposiciones adquiridas a través de la experiencia y el entorno social. Es decir, se trata de una estructura mental y corporal, incorporada a través de las experiencias sociales, que guía nuestras acciones, percepciones y decisiones de manera habitual, y no siempre consciente. Estas disposiciones afectan nuestras decisiones y comportamientos, ya que forman parte de nuestra identidad y comportamiento, además, están moldeadas por el entorno que nos rodea y las interacciones sociales con este. A partir de este punto, se nos ofrece una perspectiva desde la cual el autor puede ser visto como un agente social con cualidades particulares, lo cual añade un análisis acerca de la reinterpretación de la realidad que genera el texto literario y, del mismo modo, evidencia cómo a partir de esto el autor tiene un lugar en el sistema literario. A través de este enfoque, buscamos comprender cómo las experiencias personales y el contexto social influyen en la creación literaria, y cómo, a su vez, esta refleja y afecta la sociedad.

Asimismo, analizamos la obra literaria como corpus lingüístico desde la perspectiva de la pragmática, a partir de dos teorías principales. La primera, la teoría de la argumentación de Anscombe y Ducrot (1983), postula que la esencia de los actos comunicativos radica en la formulación de argumentos sólidos para fundamentar nuestras ideas, al recurrir a la evidencia y la lógica para legitimar nuestras perspectivas. Esta aproximación pone de relieve que la comunicación, ya sea escrita o verbal, trasciende la simple transmisión de intenciones comunicativas (tales como la expresión de emociones o la promesa de acciones futuras) para incluir la intención de influir en el receptor, mediante el uso de estrategias lingüísticas diseñadas para convencer. En otras palabras, cualquier acto comunicativo presupone la posibilidad de ser aceptado por el interlocutor, a partir de distintos recursos lingüísticos. Esta perspectiva

amplía significativamente nuestra comprensión de la interacción comunicativa, al enfatizar el papel activo de la argumentación en la construcción y recepción del discurso.

En segundo lugar, retomamos la teoría de la relevancia, la cual propone que la comunicación humana opera sobre la base de inferir los contenidos relevantes en el intercambio de información, al apoyarse en mecanismos psicológicos y producir efectos cognitivos como la adquisición de nueva información, la confirmación o la modificación de creencias preexistentes (Sperber y Wilson, 2004). Esta teoría destaca la flexibilidad interpretativa de la comunicación, y evidencia que no siempre existe una correspondencia directa entre las representaciones semánticas de las oraciones y sus interpretaciones prácticas, lo que abre espacio a la interpretación y subjetividad en los enunciados (Escandell, 1996).

La función del texto literario gira en torno al modo de existencia, circulación y funcionamiento de los discursos en el interior de la sociedad. Así pues, para comprender una obra, es necesario comprender los elementos externos en los que se produce, como el campo de producción, el lugar, la relación entre el autor y el lector en sus campos respectivos (Bourdieu, 2000). Esto implica que, en el ámbito literario, los agentes sociales, los actos y los discursos políticos, así como las manifestaciones o polémicas circundantes, jueguen un papel crucial. Para esto, adoptamos una metodología que promueve tanto una lectura interna como externa de la obra, y busque explicaciones en las condiciones sociales de su producción y recepción. Así, relacionamos directamente al escritor y la obra, puesto que la literatura comprometida no solo está comprometida con el presente, sino que también va dirigida a las personas que comparten el tipo de preocupaciones que en la obra residen. Esto supone que la literatura en su función social apunta a que se produzcan cambios en la sociedad que la rodea.

De igual forma, al estudiar el corpus bajo los aspectos pragmáticos, encontramos que se emiten mensajes para convencer y persuadir a los interlocutores, incluso en los mensajes más concretos de descripciones o expresiones de emociones (Fuentes y Alcaide, 2007). Es decir, para el caso del texto literario, el escritor construye su mensaje con el objeto de guiar al lector hacia conclusiones concretas y expresa así su compromiso hacia la sociedad. Además, desde la teoría de la relevancia, es posible interpretar las intenciones del autor examinando las estrategias lingüísticas empleadas, las cuales generan expectativas que guían al receptor hacia el significado pretendido por el emisor (Sperber y Wilson, 2004).

Este enfoque permite explicar, desde una perspectiva cognitiva, qué representan estas expectativas y cómo contribuyen a una comprensión empíricamente fundamentada del proceso interpretativo.

Si bien es un nivel descriptivo lingüístico, la pragmática se ha empleado para el análisis del texto literario a partir de dos líneas: como acto de habla del autor y como corpus de habla de los personajes (Vallejo, 2021). Para el presente trabajo nos ubicamos en la primera perspectiva, pues consideramos que el autor presenta los modos de vida de la sociedad que refleja (Sapiro, 2016), lo que justifica las decisiones estilísticas en el texto tanto en la descripción de los eventos como en los diálogos de los personajes.

De esta manera, al considerar el texto literario como acto de habla del autor no solo se enfocan las decisiones estilísticas del texto, sino también las estrategias lingüísticas empleadas para guiar al lector hacia conclusiones concretas y expresar el compromiso del autor hacia la sociedad. Así, desde la teoría de la relevancia, es posible interpretar las intenciones del autor examinando las estrategias lingüísticas empleadas, las cuales generan expectativas que guían al receptor hacia el significado pretendido por el emisor (Sperber y Wilson, 2004). Esta integración permite explicar, entonces, cómo el autor emplea, desde su conocimiento metapragmático, las expectativas pragmáticas en la construcción de su texto (Vallejo, 2021).

Metodología

Para el análisis de la integración de los cuatro cuentos base proponemos una articulación metodológica entre la pragmática y la sociología de la literatura. Así, el análisis inicial lo realizamos desde una perspectiva lingüística, seguida de un segundo análisis enfocado en la dimensión literaria.

La sociología de la literatura se plantea como metodología que no solo incluye lo literal, sino que, además, incluye el valor social que se hace presente en la obra. Además, permite el diálogo con otras disciplinas, en este caso la pragmática, que desde el lenguaje se interesa por los hablantes y su contexto. A partir de Bourdieu y Sartre, desde una perspectiva literaria, así como Anscombe y Ducrot, y Sperber y Wilson, desde una perspectiva lingüística, abordamos la relación existente entre la época de La Violencia como realidad referencial, el objeto de estudio y la voz del autor. De esta forma, parte de la línea metodológica abarca los procesos totales, puesto que

hacer un análisis sociológico de un discurso limitándose a la obra misma es impedirse a sí mismo el movimiento que conduce en un vaivén incesante de los rasgos temáticos a estilísticos de la obra donde se revela la posición social de productor (sus intereses, sus fantasmas sociales, etcétera) a las características de la posición social del productor donde se anuncian sus “partidos” estilísticos e inversamente. En suma, sólo si se logra superar la oposición entre el análisis (lingüístico y otro) interno y el análisis externo se podrán comprender de manera completa las propiedades que son más propiamente “internas” de la obra (Bourdieu, 1980, p. 166).

Así, un enfoque holístico que se pregunte por la composición formal de la obra y por los procesos que sigue la realidad social en la que se encuentra permite una exploración completa que da cuenta de ideas complejas del autor que, necesariamente, pasan por ambas disciplinas: lingüística y literatura.

Implementamos el análisis en dos fases. En primer lugar, delimitamos los enunciados que conforman el corpus, revisando y comparando diferentes ediciones tanto de la novela como de los cuentos para evidenciar posibles transformaciones. Además, examinamos línea por línea cada una de las ediciones para notar las diferencias que existían entre la novela y los cuentos, lo que reveló numerosos cambios relevantes para nuestra investigación. En el Anexo 1 presentamos en detalle todas las modificaciones identificadas. Luego, seleccionamos las ocurrencias más representativas y las analizamos inicialmente desde las teorías lingüísticas. Priorizamos aquellas con una clara especificidad de contenido; esta selección estuvo motivada por consideraciones logísticas, y elegimos ejemplos donde las modificaciones identificadas fueran particularmente evidentes para el análisis. El segundo acercamiento tuvo lugar en la observación literaria, que proporcionó el soporte y la justificación de los hallazgos de la primera parte. Finalmente, unificamos los rastreos detectados desde ambas disciplinas, los cuales dieron lugar al desarrollo y conclusión de la presente investigación.

Agrupamos los cuatro cuentos en dos categorías generales, a saber:

— **Cuentos repetidos:** aquellos que aparecen en la novela con pocas modificaciones respecto de su publicación original. Incluye “Aquí yace alguien” y “Las manos en el rostro”.

— **Cuentos incorporados:** aquellos que se modifican de manera sustancial en la novela. En estos se distingue una primera coordenada narrativa que alude a la violencia como eje central y una segunda que se refiere a la venganza como tema principal en la narración (Ávila, 1976). Incluye “Miedo” y “La venganza”.

Es importante resaltar que rastreamos entre las primeras ediciones del corpus (1963-1996), publicadas en vida del autor, y las ediciones posteriores (2004), incluidas las ediciones póstumas, para dar cuenta del proceso de integración. Este ejercicio lo hicimos bajo la premisa de hallar datos que podrían ser relevantes principalmente desde el análisis pragmático, pero no encontramos cambios. Debido a que la unidad de análisis es la interacción entre los cuentos y la novela, el corpus constó de tres obras literarias, de las cuales tomamos la primera edición de la novela *El día señalado*, publicada por Ediciones Destino (Barcelona) en febrero de 1964, un año después de recibir el Premio Nadal. También consideramos la antología *Cuentos de una zona tórrida*, publicada en 1996 por el Grupo Editorial Norma (Medellín), donde aparecen dos de los cuentos. Optamos por la segunda edición de *Cielo cerrado*, volumen n.º 4 de la revista *La Tertulia*, publicada en 1963 en los talleres de la Imprenta Departamental de Antioquia, puesto que ahí aparece integrado por primera vez el cuento “Las manos en el rostro”.

Cabe resaltar que, por cuestiones logísticas, llevamos a cabo el estudio con la primera versión donde aparecen los cuentos en formato de libro. Esto con el fin de estar más cerca del pensamiento inicial del autor. Además, se debe tener presente que, con el paso del tiempo, las diferentes ediciones pueden tener modificaciones y algunas incluso pueden no ser cuestión del autor, sino de la editorial, por lo que se vería interrumpido o alterado el proceso de análisis.

Dado que este estudio tiene un enfoque cualitativo, investigamos las marcas lingüísticas localizadas en la obra a través del análisis de los enunciados relevantes desde una perspectiva pragmática. Complementamos este análisis con la interpretación proporcionada por la sociología de la literatura. La investigación tuvo un alcance exploratorio/descriptivo, pues la integración de los cuentos es un tema poco estudiado que se aborda desde la perspectiva novedosa de la articulación entre la sociología de la literatura y la pragmática (Dottori, 2018; Hernández et al., 2014).

Contexto histórico

La memoria de los pueblos colombianos ha sufrido distintos procesos de encubrimiento y alteración, según las intenciones de grupos e ideologías políticas. La literatura, por su parte, ha servido como ejercicio de contrapoder y visibilización, pues muchos textos son fruto de la experiencia real que viven o presencian de cerca los autores en su determinado tiempo

histórico (Escobar, 1997). Las narrativas literarias ofrecen descripciones detalladas de los lugares, las tradiciones y las cotidianidades que en ellas ocurren. Además, se convierten en discursos sociales que buscan enseñar y contextualizar al lector de una realidad que, aunque pueda parecer ficticia, contiene elementos reales sobre lo que ha acontecido en Colombia. Aunque la novela o los cuentos no poseen el mismo valor documental que los relatos históricos, sí ofrecen una descripción más minuciosa sobre los detalles que son de gran valor para esta investigación, como los aspectos psicológicos o las trivialidades que constituyen la vida diaria. La obra literaria no dibuja las líneas generales de la situación que vive una comunidad en específico, pero sí centra su atención en la vida de las gentes comunes y corrientes de forma más típica que las figuras históricas (Zuluaga, 1967).

Para el análisis de la relación entre los cuentos base y la novela, fue necesario entablar un diálogo con el autor y su contexto, pues de allí nace la obra. En primer lugar, tenemos en consideración a La Violencia, con mayúscula, entendida como el periodo comprendido entre 1946 y 1965: escenario de confrontaciones armadas, políticas y económicas que afectaban el agro y promovían la industrialización, así como la discriminación religiosa y social, entre otras; producto de los conflictos de los Gobiernos de la época, de corte liberal y conservador (Arrubla, 1997; López, 2016; Rodríguez, 2018).

Cabe resaltar que La Violencia afectó principalmente a los campesinos, lo que propició el surgimiento de grupos que actuaron físicamente en el conflicto, como las guerrillas, las cuadrillas de bandoleros, la organización de los pájaros, entre otros (Sánchez y Meertens, 2002). Los resultados más inmediatos de estos conflictos fueron el desplazamiento forzado y la urbanización informal, lo que derivó en el incremento de la densidad urbana y la consolidación de movimientos políticos (Castro, 2009).

Respecto del autor, Manuel Mejía Vallejo nació en Jericó, Antioquia, en el año 1923, en un momento en el que ya se estaban presentando disputas bipartidistas en Colombia. El autor vivió su niñez en una zona rural, lo que lo acercó a la vida cotidiana campesina. Luego, se trasladó hacia Bogotá, donde empezó a relacionarse con diferentes artistas que influenciaron su pensamiento. Posteriormente, se trasladó a Medellín en 1947, un año después del inicio de La Violencia (según la cronología de Guzmán Campos, Fals Borda y Umaña, 1962, y Oquist, 1980). El autor ejerció un cargo público como secretario de auditoría de la Contraloría Departamental de Antioquia, del que fue destituido por participar en las protestas que surgieron a raíz del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, por

lo que empezó a trabajar como docente en el Liceo de la Universidad de Antioquia, pero se vio obligado a abandonar el país en 1950 debido al agudizamiento de la violencia política.

Posteriormente, se radicó en Venezuela donde publicó varios de sus cuentos; luego, se trasladó a Guatemala. Mientras estuvo fuera del país, Manuel Mejía Vallejo se dedicó al periodismo, profesión que lo llevó a convivir con sucesos similares a los ocurridos en su tierra natal, que podrían haberle permitido comprender y profundizar en los efectos de la violencia sobre la vida humana. Finalmente, regresó a Colombia y escribió los cuentos seleccionados para el análisis de este artículo. Manuel Mejía Vallejo logró tener una gran trayectoria como escritor, donde representó la vertiente andina de la narrativa colombiana contemporánea. Ganó el primer premio en el Concurso Nacional de Cuento Folclórico con “Riña para gallos” y también obtuvo el Premio Nadal con la novela *El día señalado*. Además, fue reconocido como un cuentista esencial de la época. Es de destacar también que esta gran trayectoria literaria lo llevó incluso a ser uno de los autores colombianos que más obras ha llevado a la pantalla televisiva: *El día señalado*, *Las muertes ajenas* y *La Casa de las dos Palmas*.

Aunque su obra no es de carácter testimonial, se presupone a sí misma como un legado personalmente asimilado y refigurado, lo que aporta muchos rasgos de la tradición oral antioqueña (Escobar, 1997). Esto se debe a que el contexto histórico en el que nació y creció ya era violento, con antecedentes como las guerras civiles de siglo XIX, la guerra de los Mil Días (1899-1902), la separación de Panamá, el problema histórico de tierras (relacionado con el despojo y la falta de una reforma agraria efectiva), la intolerancia política entre liberales y conservadores, la pérdida de legitimidad del Estado entre la población y el uso de altos grados de represión. Además de esto, en esa época se vivía una persecución religiosa (López, 2016; Pineda, 1988).

Manuel Mejía Vallejo examina en su obra las variadas manifestaciones de violencia que pueden experimentar y ejercer tanto comunidades como individuos. En *El día señalado*, se revelan facetas de violencia física, económica, psicológica y social. El autor destaca cómo los elementos políticos e históricos han impactado profundamente en el ser humano, y aborda además los conflictos sociales, las deficiencias materiales, las obsoletas normas morales y religiosas, las adversidades naturales, el clima, la marcada desigualdad social y la injerencia extranjera, entre otros factores. Explora, entonces, las múltiples formas de violencia que han incidido en la población colombiana y que gestan una historia nacional marcada por la estigmatización (Escobar, 1997; López, 2016).

La literatura colombiana ha capturado las significativas transformaciones sociales, ideológicas y culturales experimentadas por el país a lo largo de su historia. Manuel Mejía Vallejo es uno de los autores que, a través de su obra, ha narrado diversos temas que han impactado a la nación (López, 2016). Así, la literatura ofrece una visión más profunda de los aspectos más crudos de la acumulación capitalista y el deterioro socioeconómico de las familias trabajadoras, de este modo, proporciona un entendimiento más rico y matizado que el que podrían ofrecer las meras estadísticas (Zuluaga, 1967).

Análisis lingüístico sociológico

Presentamos a continuación el análisis de la relación entre los cuatro cuentos y la novela, a partir de cinco tipos de modificaciones textuales registrados en la comparación del corpus tanto por separado como en su integración. En principio, encontramos 738 modificaciones en los cuatro cuentos respecto a la novela. Las modificaciones que aparecen se catalogaron en cinco categorías: agregación, sustitución, elisión, desplazamiento y cambios ortográficos. Los cuentos incorporados expusieron una mayor cantidad de modificaciones (696) que los cuentos repetidos (42), en una proporción de casi 20 a 1. La Tabla 1 ofrece el detalle de los tipos de modificación para cada cuento.

Tabla 1. Frecuencias de las modificaciones en los cuentos incorporados y en los cuentos repetidos

Categoría	Cuentos repetidos		Cuentos incorporados	
	“Aquí yace alguien”	“Las manos en el rostro”	“Miedo”	“La venganza”
Agregación	10	3	81	154
Elisión	4	1	122	40
Sustitución	11	4	149	64
Desplazamiento	0	0	15	30
Ortográficos	6	3	21	19
Subtotal	31	11	389	307
Total	42		696	

Fuente: elaboración propia

De entrada, resulta evidente la diferencia en el proceso de integración de los cuentos a la novela. “La venganza” se integra predominantemente con agregación, mientras que “Miedo” con elisión. Para los cuentos repetidos, “Aquí yace alguien” se incorpora igualmente con agregación, pero “Las manos en el rostro” no presenta mayores modificaciones. Realizamos el análisis mediante los mecanismos pragmáticos de asignación de referente (identificación de un significado específico en una expresión verbal) y enriquecimiento (ampliación o modificación del significado) desde la teoría de la relevancia, y desde la teoría de la argumentación empleamos los mecanismos argumentativo léxico y argumentativo de estructura informativa. Estos se desarrollan mediante la identificación de las unidades de significado argumentativo, la identificación del núcleo argumentativo y las restricciones argumentativas, para evidenciar cómo se construyen y presentan los argumentos en el lenguaje utilizado en el corpus. Estas estrategias se contextualizan a través del compromiso social y el “habitus” (desde la sociología de la literatura), en los referentes de violencia bipartidista, ámbito social y religión.

Debido a la cantidad de modificaciones encontradas, resaltamos los ejemplos más relevantes respecto de la violencia en cada una de las categorías seleccionadas. En los ejemplos que presentamos a continuación, señalamos las categorías con cursiva. El Anexo 1¹ presenta todas las modificaciones identificadas para los cuatro cuentos.

Agregación

Esta modificación consiste en la inclusión de capítulos enteros, párrafos, parlamentos, oraciones subordinadas, unidades léxicas, verbos auxiliares y adjetivos para contextualizar un suceso, ampliar una descripción o un estado subjetivo de un personaje. Se trata de un texto que aparece en la novela, mas no en la edición del cuento consultada.

Para los cuentos repetidos, encontramos algunos parlamentos, por ejemplo:²

- (1) — Él solo fue a buscar su caballo.
 - Era un chusmero peligroso.
 - Estaba con las guerrillas.
 - Estaba contra Dios.

¹ Anexo 1: <https://docs.google.com/spreadsheets/d/15-V2ZrBXxn8rAvG8RE-PZ7x8S6otOJ-N/edit#gid=145531008>

² Recuérdese que, para todos los ejemplos, se indica en cursiva la modificación en cuestión.

- Para nada malo se metió con Dios.
- *Luchaba contra el gobierno.*
- *Iba contra la ley.*
- Iba con los chusmeros.
- Era un buen muchacho... (de “Aquí yace alguien”, 1964, p. 12).

(2) *Sabía que la tierra era suya y que los sacaban contra todo derecho; sabía que esos pajonales eran él mismo, días antes, al caminar por las orillas del arroyo, sembradas de rastrojo y de maíz, tuvo la sensación de ser un árbol que de pronto se desligaba de la tierra y empezaba a secarse mientras caminaba. Arrancó una varija y empezó a librarla de las hojas. Se dio con ella en las zamarras de cuero de cuzumbo y se dirigió a un montículo para ordenar sus bravos silencios* (de “Las manos en el rostro”, 1964, p. 183).

En ambos casos, el texto agregado especifica información nueva que complementa a la descripción previa y posterior. Para (1) alude directamente a las características de la lucha armada guerrillera y presenta los dos actores dominantes en una sociedad (el Gobierno y la Iglesia). El autor expone al personaje fallecido, por medio de la voz del alcalde, como un criminal y le adjudica el pecado por el solo hecho de caer muerto en el enfrentamiento entre guerrilla y Ejército; mientras que en (2) el párrafo completo se introduce en medio de la narración del desplazamiento forzado de una familia y su búsqueda de un nuevo lugar para construir un hogar, junto con el recuerdo de la pérdida violenta de una madre y esposa.

Para los cuentos incorporados encontramos una cantidad mayor y más variada de agregaciones:

- (3) [...] *El hijo luchaba en los montes al margen de la ley. Querían sus restos. “Como si matando a un hombre se matara el miedo* (de “Miedo”, 1964, p. 233).
- (4) *Debí de tener un aire sonámbulo, porque sólo vagamente recuerdo el cuerpo de un sargento tendido sobre la acera de El Gallo Rojo, y el instante en que el gordo de vestido blanco se doblaba sobre sí mismo, herido por una bala. Y mientras arreciaban los disparos, el tambor y los cueros de res, yo seguía por media calle sin esquivar las carreras ni los estrujones* (de “La venganza”, 1964, pp. 258-259).

Dada la presentación de nueva información relacionada con otra que ya está mencionada previamente, encontramos que a través de la agregación el autor aplica los mecanismos pragmáticos de enriquecimiento y de estructura informativa, en tanto ofrece información que es nueva, pero depende de otra ya establecida. A través del referente religioso, el autor exhibe un momento histórico en el que la Iglesia es indiferente al

dolor de la sociedad: lo muestra por medio del primer sacerdote que estaba en Tambo (Azuaje). En esta parte no hay una Iglesia comprometida que se preocupa por las necesidades básicas de su comunidad, sino, al contrario, se percibe el abandono total, lo que incrementa la violencia desde un punto psicológico. En cuanto al ítem ámbito social se percibe la distribución que se hace de la tierra y las consecuencias que recaen sobre las personas que son desplazadas; además, denota las implicaciones a la sociedad y refleja la violencia frente al despojo. No solo se habla de algo tangible, como el hecho de desplazarse, sino de los traumas y sentimientos que se generan en las víctimas. También, por medio de la línea de sentido que ofrece la violencia bipartidista, se puede apreciar el odio que se vivía entre los diferentes bandos, la incompreensión de pensamientos diferentes que buscaban un bien común y la postura de un pueblo cansado de la guerra y del olvido por parte del Estado. El autor logró conglomerar todos estos sucesos dando cuenta de las persecuciones, los odios, las agresiones y la destrucción de la propiedad privada que se vivió en la época de La Violencia.

Elisión

En esta modificación se suprimen párrafos, oraciones subordinadas, complementos directos y complementos predicativos, adjetivos, adverbios de lugar y preposiciones que dan mayor detalle sobre un sentimiento, pensamiento o descripción de un personaje o suceso específico. Se trata de texto que aparece en la edición del cuento consultada, mas no en la novela.

Para los cuentos repetidos, encontramos que en la novela se elimina el complemento predicativo en la mayoría de sus casos, por ejemplo:

- (5) José Miguel tuvo ganas de seguirlo, pero se quedó solo, viendo *en silencio* el polvo que levantaban los pasos vagabundos (de “Aquí yace alguien”, 1964, p. 9).
- (6) Ahora lo aturdían el silencio y los clavos al hundirse en la madera tosca para clausurar definitivamente aquella voz. El viento desfleca la paja chorreada del techo a los bordes carcomidos. Lejos vio otro fogonazo, y el eco de un disparo que se congeló en el aire (de “Las manos en el rostro”, 1964, p. 183).

Para (5), se suprime la información que hace referencia al complemento predicativo. Menciona rasgos del desasosiego que viven las personas que habitan en un lugar donde no hay más que violencia, mientras

que en (6) pluralizar el verbo en la edición seleccionada del cuento y ponerlo en singular en la novela puede deberse a una cuestión editorial, puesto que no plantea un cambio de significado.

Para los cuentos incorporados se presentan más variaciones en las elisiones:

(7) *Sargento Mataya. Hombre peligroso cuando lucha por una causa que merece una virtud acorde con el crimen, que autorice el daño sin afectar la conciencia. El fanático, el seguidor de órdenes en las cuales el delito aparezca como cauterio indispensable, verse autorizado para que la conciencia no intervenga en el balance final. Y las órdenes son terminantes: acabar con los guerrilleros. Está gozoso de que el cumplimiento del deber vaya ligado íntimamente al delito. Ya no es el frío acatar órdenes militares sino el apasionamiento en la destrucción* (de “Miedo”, 1996, pp. 202-203).

(8) —Eran famosas las ferias de Tambo. La gente no volvió *por miedo del Cojo*. Esto se llena sólo de tahúres y galleros y matones. La sentía cansada de sus horas, del calor, del oficio de tanta gente (de “La venganza”, 1964, p. 313).

En vista de la omisión de información relacionada con la descripción de un personaje como en el caso de (7) o características y sentimientos que se atribuyen a otro como en (8) encontramos que, a través de la elisión, el autor aplica mecanismos pragmáticos de relevancia y de estructura informativa, en tanto alude a cómo el autor presenta la información para evitar la redundancia. La información que se elide resulta ser innecesaria puesto que en la novela se ha hecho anteriormente una descripción sobre los personajes y sus cualidades. Pero, además, a través del análisis sociológico, el autor se desenvuelve en la línea de sentido que ofrece el ámbito social, dado que se presenta por medio de la ideología, a través de dos posturas diferentes. La primera se relaciona con la incertidumbre sobre hacia dónde proseguir o avanzar, pues no se muestran muchas opciones para que las personas puedan salir adelante, lo que hace que se caiga en un círculo repetitivo de emociones y pensamientos que terminan por moldear a los personajes. La segunda postura que ofrece el autor pone al descubierto el papel que representan para Tambo la existencia del Cojo Chútez y el Sargento Mataya, personajes que tienen autoridad sobre el pueblo. El autor exhibe, entonces, el abuso de autoridad de estos personajes, quienes la utilizan como medio para violentar e infundir terror entre los habitantes y hacer su voluntad.

Sustitución

La sustitución que aparece en el corpus es de carácter léxico, en ocasiones, se produce el cambio de pronombre personal a pronombre de objeto directo e indirecto. También, se sustituyen nombres comunes por nombres propios y cambios de tiempos verbales.

Para los cuentos repetidos la sustitución que se presenta es diversa, por ejemplo:

(9) —Ser *alguien* es más importante que un caballo (de “Aquí yace alguien”, 1963, p. 48).

Por:

—Ser *alguna cosa* es más importante que un caballo (de “Aquí yace alguien”, 1964, p. 8).

(10) —*Hijo*, traiga la leña para este fogón. —*Hijo*, no salga lejos del rancho, han matado mucha gente (de “Las manos en el rostro”, 1964, p. 16).

Por:

—*Daniel*, traiga la leña para este fogón.

—*Daniel*, no salga lejos del rancho, han matado mucha gente (de “Las manos en el rostro”, 1964, p. 183).

En ambos casos, el texto sustituido hace un cambio en el referente. Mientras que en (9) se cambia el sujeto persona por un sujeto objeto, lo que conlleva a pérdida de especificidad en el referente. En el caso de (10), sucede lo contrario: sustituir un sustantivo por un nombre propio incrementa el valor semántico de la oración, porque demuestra más apropiación en el personaje. Este se debe a que, si se tienen en cuenta las elecciones léxicas que el autor utilizó, se puede llegar a una conclusión determinada de esa elección (Fuentes y Alcaide, 2007).

Para los cuentos incorporados la sustitución es más variada, principalmente, en cuanto al léxico seleccionado por el autor, por ejemplo:

(11) —*Los nuevos vendrán mañana*. No sé cómo *hemos podido aguantar*.

—*Tal vez no sean peores*, Jacinto.

No son mala gente los soldados. *Hay órdenes*.

Pero *órdenes y soldados forman* ya una misma cosa para *los habitantes*. *Soldado es* algo que lleva pistola y fusil y bayoneta, que *ensangrienta* las botas en la carne abierta de los guerrilleros (de “Miedo”, 1996, p. 197).

Por:

—*Reemplazarán a los muertos*. No sé cómo *hemos aguantado*. Entre los gritos que llegaban de la gallera, Marta entrevió unos ojos de bravo sufrimiento.

—*Ojalá no sean peores*.

No creían mala gente a los soldados. Había órdenes. Pero órdenes y soldados representaban ya una misma cosa para Tambo. Soldado era algo que llevaba pistola y fusil y bayoneta, que ensangrentaba las botas en la carne abierta de los guerrilleros (de “Miedo”, 1964, pp. 230-231).

(12) —El Cojo. Hace lo que le da la gana en la fonda, en la gallera, en las ferias, en toda parte. Ya lo conocerá (de “La venganza”, 1996, p. 131).

Por:

—El Cojo. Hace su voluntad en la fonda, en la gallera, en las ferias, en la comarca (de “La venganza”, 1964, p. 51).

En ambos casos, el texto reemplazado marca información específica donde el autor ayuda a contextualizar al lector. A partir de esto, se encuentra que, a través de la sustitución, el autor aplica mecanismos pragmáticos de enriquecimiento y estructura informativa, en tanto que especifica la información que presenta y el peso que puede tener para el lector el hecho de hacer una determinada elección léxica. A nivel sociológico, el autor identifica, por medio del ítem ámbito social, el reflejo de la violencia que se vive cada día en Tambo, así como el miedo generalizado por la llegada de más soldados. El autor logra percibir cómo se normaliza el miedo y cómo los habitantes aprenden a vivir con él, puesto que la violencia ya es algo recurrente en Tambo. Se aprecia también, gracias a la violencia bipartidista, cómo uno de los actantes del poder manipula y mueve todo a su voluntad por el hecho de ser representante de uno de los dos bandos, pues el personaje del Cojo Chútez tiene más autoridad que el propio alcalde.

Desplazamiento

Esta modificación se realiza cuando se trasladan parlamentos, oraciones y palabras a diferentes momentos en la novela con respecto a las ediciones de cuentos seleccionadas. Es decir, no desaparecen, sino que cambian de lugar.

En los cuentos repetidos (“Aquí yace alguien” y “Las manos en el rostro”) no se presentan ocurrencias de desplazamiento.

Para los cuentos incorporados el desplazamiento se evidencia, por lo general, entre párrafos, pero, también, nótese que se presenta en una misma frase, por ejemplo:

(13) *La puerta se abre cuando el sargento Mataya cae contra ella con dolor rabioso. Los pasos de los guerrilleros se aproximan a la puerta. De la mano tendida contra el empedrado se zafa la pistola del sargento Mataya* (de “Miedo”, 1996, p. 206).

Por:

[...] *Al abrir con el hombro la otra puerta, el Sargento cayó, rabioso. Los pasos de los guerrilleros se aproximaban, y los vivos en las calles.*

[...] *De la mano tendida contra el empedrado se zafó su pistola. En la otra se inmovilizó el latiguillo* (de “Miedo”, 1964, p. 240).

(14) —De Tambo, del volcán, *del Cojo*. Matan, hacen pesada la vida (de “La venganza”, 1996, p. 132).

Por:

—De Tambo, del volcán, del Sargento Mataya... Matan, hacen pesada la vida. *El Cojo*... (de “La venganza”, 1964, p. 52).

En ambos casos, el texto que se desplaza da paso a la introducción de información nueva que complementa descripciones previas a un acontecimiento. Para (13), se divide un fragmento en dos: la primera parte introduce un párrafo para dar más detalles al lector sobre la muerte de uno de los personajes principales, y la segunda se divide en dos párrafos para dar entrada a la llegada de los guerrilleros y darle voz al personaje antes de morir. En (14), el desplazamiento permite que haya atención permanente no solo en uno de los personajes de la violencia, sino que vincula a los dos actores que la propagan.

Con base en la presentación de nueva información relacionada con otra que ya está mencionada previamente, se encuentra que, a través del desplazamiento, el autor aplica los mecanismos pragmáticos de enriquecimiento y de estructura informativa, en tanto ofrece información nueva que busca contextualizar un fragmento específico de la novela o dar más peso a una determinada expresión en la que sobresale la violencia. Es importante resaltar que, además, la posición que se presenta sobre la violencia bipartidista es imprescindible, pues nuevamente se ve cómo los personajes que tienen el poder lo ejercen sin un debido control o moral que delimite lo que es prudente en determinada situación. Además, el autor presenta los dos bandos bajo el juicio del resto de los personajes que habitan Tambo, lo que ofrece una mirada más amplia de la representación de la violencia desde diferentes enfoques: el pueblo, los sacerdotes, los soldados y la guerrilla.

Ortográficos

Encontramos modificaciones de tipo estilístico, faltas de tildes, cambios en la puntuación, sustitución de un signo por otro, y el uso inadecuado de mayúsculas y minúsculas en nombres propios. Por ejemplo:

(15) —*El* no entendía eso. Alguna cosa era cada uno de los que pasaba el río, que recorrían las calles del pueblo, *qué* morían bajo los techos o al aire libre. *El* deseaba tener un caballo alazán y galopar en los caminos (de “Aquí yace alguien”, 1963, p. 42).

Por:

—*Él* no entendía eso. Alguna cosa era cada uno de los que pasaba el río, que recorrían las calles del pueblo, *que* morían bajo los techos o al aire libre. *Él* deseaba tener un caballo alazán y galopar en los caminos (de “Aquí yace alguien”, 1964, p. 8).

Así llegaron al páramo y construyeron casa de barro y cañas cruzadas y encauzaron el agua para la poceta y organizaron su vivir entre los matorrales de viento y chamizas. Hoy bajarían de regreso (de “Las manos en el rostro”, 1963, p. 15).

Por:

(16) Así llegaron al Páramo y construyeron casa de barro y cañas cruzadas y encauzaron el agua para la poceta y organizaron su vivir entre los matorrales de viento y chamizas. Hoy bajarían de regreso a Tambo (de “Las manos en el rostro”, 1964, p. 182).

(17) —Yo estaba contra todo eso: contra los guerrilleros. Contra la violencia. Contra mi hijo. Vuelve a pronunciar su nombre como una rectificación (de “Miedo”, 1996, p. 203).

Por cambios de puntuación:

—Yo estaba contra los guerrilleros, contra la violencia, contra Antonio. Volvió a pronunciar el nombre como una rectificación (de “Miedo”, 1964, p. 237).

(18) El camino de lava se volvió calle, en la calle había sol y frases de personas invisibles: “¿Lloverá esta semana?” ;Qué va a llover!” “Tal vez ceniza del volcán.” “Tal vez candela (de “La venganza”, 1996, p. 128).

Por cambios de puntuación:

El camino se volvió calle, en la calle había sol y frases de personas invisibles:

—¿Lloverá esta semana?

—Qué ha de llover.

—Tal vez ceniza del volcán.

—Tal vez candela (de “La venganza”, 1964, pp. 258-259).

Este análisis filológico permitió observar cómo la decodificación lingüística es importante para la comprensión de la perspectiva del escritor. Como se observó, la unión de las categorías de análisis establecidas permitió dar cuenta de la importancia que abarca el problema del lenguaje bajo la constitución de una teoría de la sociedad. Según Dottori (2018), para comprender el modo en que funciona la sociedad, es necesario comprender primero cómo funciona el lenguaje.

En la novela *El día señalado* y los cuentos base, encontramos que desde el punto de vista pragmático predominan mecanismos de enriquecimiento y estructura informativa. Desde el punto de vista de la sociología de la literatura, aparecen como predominantes las líneas de sentido relacionadas con las estructuras de ámbito social y la violencia bipartidista.

Conclusiones

La presente investigación permite apreciar cómo la selección léxica empleada por el autor (i. e., los cambios evidentes entre los cuentos y la novela para referirse a determinadas situaciones o personajes, y la selección de información) expresa el compromiso social del autor al enfatizar en temas presentes dentro de la obra, como la religión, al focalizar ciertos aspectos de las situaciones o personas. Así, como usuario competente de la lengua, Manuel Mejía Vallejo aplica estrategias pragmáticas que explotan las relaciones de relevancia y sirven como anclas argumentativas al ofrecer su postura ideológica frente a los temas, definiendo así su estilo distintivo como autor en el contexto de la creación y difusión de su trabajo.

A partir de la articulación de los modelos, las categorías y las unidades de análisis de la sociología de la literatura (compromiso social del autor y “habitus”) y la pragmática (teoría de la relevancia y la teoría de la argumentación), se pueden apreciar los procesos mentales involucrados en los procesos comunicativos que dan forma a la obra, y se relacionan directamente con el contexto derivado de su interacción con la sociedad, las instituciones sociales de la familia y su educación como refuerzo de su identidad. El conocimiento del contexto y la decisión de reflejarlo en su obra llevaron a Manuel Mejía Vallejo a hacer uso de los mecanismos de cambio, es decir, al especificar, suprimir, sustituir o desplazar información de los cuentos para su integración en la novela, lo cual le permitió generar efectos de sentido que propiciaron una mejor comprensión y recepción de la obra.

Tanto en los cuentos repetidos como en los cuentos incorporados, el autor muestra una gran variedad de cambios ortográficos. En la presente investigación los ilustramos, pero no profundizamos en ellos, puesto que su análisis podría implicar asuntos editoriales, lo cual requiere una ulterior indagación. Estos, junto con la exploración de las demás modificaciones identificadas en el corpus, quedan como tarea para posteriores investigaciones.

Esta investigación muestra la pertinencia del análisis filológico como integración de las tradiciones literarias y lingüísticas. Además, ofrece a la comunidad académica una estrategia de análisis replicable y sistemática, que esperamos se pueda aplicar en otras obras y autores.

Al integrar el concepto de “habitus” de Bourdieu, se reconoce cómo las experiencias y contextos sociales de Mejía Vallejo influyen profundamente en su práctica literaria. El “habitus”, como mencionamos anteriormente, refiere a las disposiciones adquiridas que guían las decisiones y acciones de un individuo dentro de un campo específico como el literario. En el caso de Mejía Vallejo, su formación familiar, educativa y social moldea tanto los temas que aborda en su obra como las técnicas narrativas que emplea. Esto no solo revela su posición y rol dentro del campo literario, sino también cómo sus experiencias personales y sociales modelan su producción literaria, en la que se destacan temas como la religión y las dinámicas sociales.

Por otro lado, el compromiso social de Sartre subraya la responsabilidad ética y activa del autor para abordar y cuestionar las injusticias sociales a través de su obra. Para Sartre, los intelectuales y artistas no pueden permanecer indiferentes ante las realidades injustas de su tiempo; tienen la obligación de utilizar su voz y su arte para provocar reflexión y cambio. En este sentido, la obra de Mejía Vallejo no solo responde a sus contextos y experiencias individuales, sino que también actúa como un vehículo para la crítica social y la concienciación pública.

Estos enfoques teóricos complementan la comprensión de cómo la obra de Mejía Vallejo trasciende lo meramente estético para convertirse en una herramienta de análisis y crítica social. Su literatura no solo captura las complejidades de la vida y la cultura en su tiempo, sino que también invita al lector a reflexionar sobre las estructuras de poder, las normas sociales y las inequidades que caracterizan su entorno. Así, el análisis desde el “habitus” de Bourdieu y el compromiso social de Sartre enriquece nuestra percepción de la literatura como un espacio de resistencia y transformación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anscombe, J. y Ducrot, O. (1983). *La argumentación en la lengua*. Madrid: Gredos.
- Arrubla, M. (1997). *Síntesis de historia política contemporánea*. USA: I.A. Editor.
- Ávila, B. (1976). «El día señalado», de Manuel Mejía Vallejo: Cuentos-base y funcionamiento de dos ejes narrativos. *THESAURVS XXXI* (2), pp. 358-366 <https://thesaurus.caroycuervo.gov.co/index.php/rth/article/view/1538>
- Bourdieu, P. (1980). ¿Quién creó a los creadores? Conferencia pronunciada en la École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Abril de 1980.
- Bourdieu, P. (1990). El campo literario: Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios* 25 (28), pp. 20-42.
- Bourdieu, P. (2000). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Castro, S. (2009). *Tejidos Oníricos*. Medellín: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Dottori, A. O. (2018). La teoría de los actos de habla y su relevancia sociológica. *Revista Mexicana de ciencias políticas y sociales* 64 (235), pp. 165-187. DOI: 10.22201/fcyps.2448492xe.2019.235.63020
- Escandell, V. (1996). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.
- Escobar, A. (1997). *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Bogotá: Ediciones Fundación Universidad Central de Santafé de Bogotá.
- Escobar, A. (2000). Lectura sociocrítica de *El día señalado*. *Estudios de Literatura Colombiana* 7, pp. 20-48. DOI: 10.17533/udea.elc.10344
- Escobar, A. (2013). El incipit como encrucijada de sentidos en *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo. *Estudios de Literatura Colombiana* 33, pp. 49-73. DOI: 10.17533/udea.elc.18168
- Guzmán Campos, G., Fals Borda, O. y Umaña, E. (1962). *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social. Tomo I*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Hernández, R., Fernández, C., y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. México D.F: McGraw-Hill.
- Huamán, M. (2003). Lectura pragmática de Vallejo. *Lecturas de teoría literarias II* 1 (6), pp. 181-198.
- López, J. (2016). La literatura de Manuel Mejía Vallejo como narrativa de la literatura de la violencia en Colombia. *Nuevo derecho* 12(19), pp. 27-50.
- Mejía Vallejo, M. (1963). Cielo cerrado. *Revista La tertulia* (4), pp. 81-85.
- Mejía Vallejo, M. (1964). *El día señalado*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Mejía Vallejo, M. (1996). *Cuentos de una zona tórrida*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Mena, L. (1980). La función de los prólogos en *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo. *Hispanoamérica* 25 (26), pp. 137-146.
- Oquist, P. (1980). *Violence, Conflicts and Politics in Colombia*. New York: Academic Press.
- Rodríguez, M. (2018). *Los “pájaros” y la violencia en Colombia. Un análisis desde la historia y la literatura*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Sánchez, G. y Meertens, D. (2002). *Bandoleros, gamonales y campesinos*. Bogotá: Punto de Lectura.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Sartre, J. (1950). ¿Qué es la literatura? Buenos Aires: Losada.

Sartre, J. (2009). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa.

Sperber, D y Wilson, D. (2004). La teoría de la relevancia. *Revista de investigación lingüística* VII, pp. 237-286.

Vallejo, V. (2021). Caracterización de la fuerza ilocucionaria múltiple en el marco de la teoría de los actos de habla [tesis doctoral, Universidad de Antioquia]. Repositorio Institucional Universidad de Antioquia. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/handle/10495/19283?mode=full>

Vallejo, V. y Zuluaga, F. (2019). La atenuación lingüística en el texto dramático: el guion de Confesión a Laura. *Cuadernos de Lingüística Hispánica* 33, pp. 127-149. DOI: 10.19053/0121053X.n33.2019.7788

Zuluaga, A. (1967). Notas sobre la novelística de la violencia en Colombia (I). *Cuadernos hispanoamericanos* 216, pp. 597-610.


Civilización y educación de las mujeres neogranadinas en *Una holandesa en América* (1888) de Soledad Acosta de Samper

Civilization and Education of Neo-Granadian Women in *Una Holandesa en América* [A Dutchwoman in America] (1888) by Soledad Acosta de Samper

Juan Esteban Ibarra Atehortúa

Universidad de Antioquia, Colombia

esteban.ibarra@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0009-0000-7946-7145>

Reconocimientos: Artículo derivado del proyecto final del Seminario de Historia y Cultura Colombiana, realizado en el pregrado en Filología Hispánica de la Universidad de Antioquia, Colombia.

Cómo citar este artículo: Ibarra Atehortúa, J. E. (2025). Civilización y educación de las mujeres neogranadinas en *Una holandesa en América* (1888) de Soledad Acosta de Samper. *Estudios de Literatura Colombiana* 56, pp. 170-190. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354661>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 17/08/2023
Aprobado: 07/10/2024
Publicado: 30/01/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional



Check for updates



Civilización y educación de las mujeres neogranadinas en *Una holandesa en América* (1888) de Soledad Acosta de Samper

Civilization and Education of Neo-Granadian Women in *Una Holandesa en América* [A Dutchwoman in America] (1888) by Soledad Acosta de Samper

Juan Esteban Ibarra Atehortúa, Universidad de Antioquia, Colombia



Resumen:

Este artículo ofrece una propuesta de análisis de *Una holandesa en América* (1888), de Soledad Acosta de Samper. A fin de determinar el modo en el cual se impusieron las condiciones de enseñanza para las mujeres de la Nueva Granada, se parte del concepto de interseccionalidad (Lugones, 2014). Se concluye que Lucía, personaje que representa el pensamiento de la autora frente a la situación social de la mujer neogranadina del siglo XIX, aún se encuentra lejos de proponer la emancipación femenina al educar a sus hermanas desde su posición privilegiada.

Palabras clave: *Una holandesa en América*, Soledad Acosta de Samper, teoría de la interseccionalidad, literatura colombiana del siglo XIX.

Abstract:

This article offers a proposal for analysis of *Una holandesa en América* (1888), by Soledad Acosta de Samper. To determine how the conditions of education were imposed on women in New Granada, we use the concept of intersectionality (Lugones, 2014). It is concluded that Lucía, a character who represents the author's thought in the face of the social situation of the 19th century New Granada woman, is still far from proposing female emancipation by educating her sisters from their privileged position.

Keywords: *Una holandesa en América*, Soledad Acosta de Samper, intersectionality theory, 19th-century Colombian literature.

A modo de introducción

A pesar de haber sido apartada de los anaqueles de la historia oficial por mucho tiempo, la obra de Soledad Acosta de Samper (1833-1913) ha logrado recobrar su importancia dentro de los estudios literarios en la actualidad. En todos sus escritos se encuentran visiones sobre el rol social de la mujer decimonónica neogranadina. En *Una holandesa en América* (1888), novela que será el objeto de estudio de esta investigación, aún queda por definir bajo qué circunstancias planteó dichas posiciones a través de la novela y cuál fue el alcance que tuvieron sus ideas en medio de un ambiente político tenso, donde el destino de la nación se encontraba en disputa. A partir de lo anterior, se plantea la necesidad de resignificar el legado intelectual de Soledad Acosta de Samper como una de las primeras mujeres de letras de la sociedad neogranadina y de la *intelligentsia* latinoamericana, mediante una mirada crítica a las circunstancias socioculturales e históricas en las cuales se encontraban las mujeres de mediados del siglo XIX en la Nueva Granada, así como a las propuestas de participación e inclusión de la población femenina en la construcción de la nación.

En lo que respecta al estudio concreto de *Una holandesa en América* (1888), se destaca, en primer lugar, la producción académica de Carolina Alzate, dedicada al análisis de las obras de Soledad Acosta de Samper. En una entrevista con el diario *El País*, afirma que la novela en mención “entra en debate con la manera en que el romanticismo se imaginaba a las mujeres y el lugar que les asignaba solamente como amadas” (Torrado, 2021, párr. 5), lo cual representa un punto de inflexión en su carrera literaria. Además, la investigadora resalta el hecho de que, en las novelas anteriores, la escritora retrata a un tipo de mujer “que quiere escribir y contribuir a la construcción de la nación, que era el proyecto de toda su generación, pero era eminentemente masculino” (Torrado, 2021, párr. 5). De igual modo, pueden citarse entre los análisis más recientes los

realizados por la misma Alzate (2019, 2018), quien reconstruye la composición estética de la novela y su elaboración a modo de *scrapbook* a partir de los recortes de imágenes de periódicos realizados por Acosta de Samper. En otro estudio (Alzate, 2012), se hace un contraste entre el rol de los personajes femeninos que aparecen tanto en dicha novela como en *María* (1867) y en *Manuela* (1858). En este caso, es de particular atención la semejanza en el propósito de Eugenio Díaz Castro y de Soledad Acosta de Samper por atraer a un público que buscaba personajes con “nuevas formas de ser” (p. 134), por lo que “tematizaron un acto de lectura que no fuera el de la identificación y aceptación sumisa, sino que se atreviera a intentar el acto de escritura” (Alzate, 2012, p. 134). De modo similar, López (2017) hace un recuento exhaustivo de la obra y centra su atención en los diversos papeles que desempeñan las mujeres en la novela de Acosta de Samper, especialmente en Lucía y Mercedes, de quienes concluye que son personajes complejos con sus propias voces, demostrado a través de sus diarios y cartas. Luego, en la revisión hecha por Rodríguez (2016), se hace una comparación entre las percepciones de la vida femenina de Lucía y de Emma Woodhouse, protagonista de *Emma* (1816), de Jane Austen. La similitud entre ambas redefine al rol femenino desde un “abstracto único” (p. 178) hacia un “compuesto múltiple que invalida tanto el discurso que espera clasificarlas a todas por igual, como la existencia misma de un ideal femenino de conducta” (p. 178). Desde un punto de indagación antropológica y pedagógica, Arango Rodríguez (2010) reflexiona sobre el moldeamiento de la conducta femenina en el siglo XIX a través de la educación en la Nueva Granada, aspecto que se refleja en la obra y frente al cual sugiere la realización de otras indagaciones críticas.

En referencia a estudios de mayor amplitud, Renjifo López (2006) dedica su tesis de grado a la novela al abordarla en torno a las visiones de América, la identidad femenina y el papel de la mujer como ciudadana de la Nueva Granada. A partir de estos tres ejes, llega a la conclusión de que la educación y los viajes de Acosta de Samper le permitieron tener una visión despoetizada de la realidad europea y americana que se refleja en la novela. Por eso, sostiene que Acosta de Samper creó a Lucía y a Mercedes no para privilegiar la visión europea, sino para mostrar una visión extrañada de lo que en realidad era América. Finalmente, se encuentran dos ponencias de Vallejo (2005), en las que plantea asuntos relacionados con la legitimación del relato. Mientras que en una de ellas expone las causas de la exclusión de *Una holandesa en América* (1888) del canon de la literatura colombiana del siglo XIX, en otra revela la importancia de la traducción y de las lenguas usadas en la obra para realzar el discurso feminista de los personajes.

Planteamiento del problema

A partir de las conclusiones obtenidas de los antecedentes investigativos más recientes en relación con *Una holandesa en América* (1888), resulta pertinente encontrar explicaciones válidas en términos teóricos e historiográficos que den cuenta de la posición social de las mujeres neogranadinas dentro del sistema de poder establecido en la recién fundada República de la Nueva Granada luego de su independencia del imperio español. Si bien se ha propendido por analizar la situación de las protagonistas de la novela en su aspecto narratológico, editorial y de recepción, resulta también necesario ofrecer una mirada problematizadora a las propuestas educativas y de liberación femenina, propuestas por Soledad Acosta de Samper en la obra a través de los personajes femeninos, así como a su acogida en el contexto histórico donde se desenvuelven. En términos concretos, lo que se busca es exponer las condiciones de sometimiento de la población femenina neogranadina ante la dominación masculina, a través de las políticas educativas del Estado y el control moral de la Iglesia, debido a que el discurso de la autora sobre la reivindicación del género femenino tomó como referente la imitación de la mujer burguesa europea, lo que dejó de lado el aporte cultural de las demás identidades étnicas precolombinas y republicanas.

Para plantear dicha hipótesis, se toma como punto de partida la idea de que Acosta de Samper, entre los diversos tipos de modelos femeninos que presenta en *Una holandesa en América* (1888), no propone un nuevo modelo radical de feminidad y, en su lugar, se basa en el rol femenino establecido de su tiempo para demostrar que algunas mujeres, incluso si no se casan, pueden llevar vidas virtuosas y cristianas, sirviendo a quienes las rodean (López, 2017, p. 14).¹

A partir de estas consideraciones, es posible contemplar la posibilidad de que Soledad Acosta de Samper, representada en Lucía, haya abogado por la igualdad de género encontrándose ella misma inserta dentro de un sistema moderno/colonial de género (Lugones, 2014), en el cual, a pesar de contar con los privilegios y los derechos propios de las clases dominantes, tiene cierta desventaja —en su posición dentro de la interseccionalidad— por ser mujer (Lugones, 2014). También es posible

¹ “[...] is, therefore, not proposing a radical new model. Rather, she works from the established feminine role of her time to show that some women, even if they do not marry, can lead moral and Christian lives, useful to those around them.” (López, 2017, p. 14).

determinar, frente a la cuestión educativa, que la autora se encuentra en una frontera del conocimiento educativo para la población femenina, al defender ampliamente el concepto de libertad tan promulgado en el siglo XIX, y por eso el modelo de educación femenina por ella defendido se concibe como una contribución significativa para la teoría decolonial, más que para una educación decolonial (Santana Lima, 2019).² Frente a la frontera donde se ubica la obra de Acosta de Samper, Santana Lima (2019) la define como la posibilidad de un nuevo comienzo, y no un fin o un obstáculo en sí mismo (p. 11).³

Marco teórico

Es importante tener en cuenta que Lucía, Clarissa, Johanna y Mercedes representan la ubicación real de las mujeres de élite en una frontera (Santana Lima, 2019) entre la dominación y la opresión. Ahora, haciendo una relación de ello con el esquema de la interseccionalidad (Lugones, 2014), se procederá a explicar con más detenimiento dos conceptos: primero, la colonialidad del género, o la necesidad de “entablar una crítica de la opresión de género racializada, colonial y capitalista, heterossexualista, como una transformación vivida de lo social” (Lugones, 2011, p. 110); y luego, el feminismo descolonial, entendido como “la posibilidad de vencer la colonialidad del género” (p. 110). Frente a estos conceptos, Lugones (2011) se plantea como propósito “enfocar los resortes subjetivos-intersubjetivos de la agencia de las mujeres colonizadas” (p. 110).

En primer término, Lugones (2014) cuestiona y reformula la teoría del sistema capitalista eurocentrado global planteada por Aníbal Quijano a partir de sus dos ejes principales: la colonialidad del poder y la modernidad. Por una parte, la autora afirma que el primero no puede concebirse como una forma de control únicamente desde el aspecto racial, sino que también abarca “todo control del acceso sexual, la autoridad colectiva, el trabajo, la subjetividad/intersubjetividad y la producción de conocimiento desde el interior mismo de estas relaciones intersubjetivas” (p. 18). Luego, frente a la modernidad, Lugones (2014) toma como referencia la mítica concepción de la superioridad europea del progreso planteada por

² “[...] que as escritoras se localizam na fronteira do conhecimento educacional para as mulheres, defendendo com maior amplitude o conceito de liberdade tão clamado no século XIX. É por isso que a educação de mulheres por elas defendida é compreendida como uma contribuição significativa para a teoria decolonial, bem como para uma educação decolonial” (Santana Lima, 2019, p. 10).

³ “Entendemos o conceito de fronteira como um início, possibilidade de um novo começo, e não um fim ou como obstáculo em si mesmo” (Santana Lima, 2019, p. 11).

Quijano para determinar que otras culturas diferentes no fueron consideradas primitivas ni por ser conquistadas ni por tener menos riquezas o poder político, sino por encontrarse en una “etapa anterior en la historia de las especies en este camino unidireccional” (p. 20).

Otro aspecto importante en la construcción teórica de Lugones (2014) es la interseccionalidad, entendida por ella como “lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan como separadas unas de otras” (p. 20). Por eso, la autora también afirma que las categorías se han concebido como homogéneas y tienden, por norma, a seleccionar a la dominante dentro de un grupo social; por ejemplo, “mujer” elige como su norma a las “hembras burguesas blancas heterosexuales” (p. 20); “hombre”, por su parte, a los “machos burgueses blancos heterosexuales” (p. 20), y así sucesivamente. Esta separación, dice Lugones (2014), tiene como consecuencia “la distorsión de los seres y fenómenos sociales que existen en la intersección” (p. 20). De este modo, la autora considera que en la interrelación de género y raza puede verse la violencia contra las mujeres de color, entendidas a su vez por Lugones (2014) como el conjunto de la diversidad de mujeres oprimidas no pertenecientes a la categoría normativa de “mujer” definida antes (p. 20).

A partir de lo anterior, Lugones (2014) asegura que el colonialismo de género inició con los proyectos de colonización de España y Portugal, y se consolidó en la modernidad tardía. Luego, el sistema de género colonial tiene un lado “visible/claro” (p. 41) y otro “oculto/oscurο” (p. 41). El primero construye de forma jerárquica al género y a las relaciones de género, normalizando solamente las vidas de mujeres y hombres blancos burgueses, y desde ese mismo orden se define el significado de “hombre” y “mujer” en su connotación de moderno/colonial. En ese sentido, las mujeres se limitan a cumplir una función reproductora y “son excluidas de la esfera de autoridad colectiva, de la producción del conocimiento, y de casi toda posibilidad de control sobre los medios de producción” (p. 41). Por otra parte, el lado oculto/oscurο del sistema de género se caracteriza por ser completamente violento, donde aquellos que no cumplían con las características de los hombres y mujeres pertenecientes al lado visible/claro pasaron de cumplir funciones de importancia económica, política y religiosa a ser “reducidos a la animalidad, al sexo forzado con los colonizadores blancos, y a una explotación laboral tan profunda que, a menudo, los llevó a trabajar hasta la muerte” (p. 41).

Ante este sistema, Lugones (2011) propone el feminismo descolonial como una salida al colonialismo, donde la tarea de la feminista “comienza por ver la diferencia colonial, enfáticamente resistiendo su propio hábito epistemológico de borrarla” (p. 115). Luego, cuando cambia

su perspectiva, deja de lado “su encantamiento como ‘mujer’” (p. 115) y “comienza a aprender acerca de otros y otras que también se resisten ante la diferencia colonial” (p. 115).

Si se relacionan los conceptos anteriores con la hipótesis planteada, se piensa que Soledad Acosta de Samper oscila entre la colonialidad de género y el feminismo descolonial. Esto quiere decir que en la autora

En la autora se detecta un sesgo hacia la defensa de los privilegios para las mujeres de su propia clase social y la imposibilidad de incluir a las mujeres excluidas y oprimidas por el poder en la lucha por superar la colonialidad de género.

se detecta un sesgo hacia la defensa de los privilegios para las mujeres de su propia clase social y la imposibilidad de incluir a las mujeres excluidas y oprimidas por el poder en la lucha por superar la colonialidad de género a través del feminismo descolonial. Esto se refleja en la labor de Lucía por educar a Clorinda, Virginia y Herminia tras su llegada a la Nueva Granada, quienes son instruidas en las labores del hogar y en la práctica del catolicismo, aspectos característicos de la educación colonial europea. Lucía, como mujer blanca burguesa heterosexual, se halla en el lado visible del sistema de género colonial. Sus hermanas, en su condición de mujeres distintas al prototipo de mujer blanca europea, se ubican en el lado oculto

del sistema de género colonial. En otros términos, lo que se busca demostrar más adelante es la perpetuación de la condición social desfavorable para las mujeres neogranadinas dentro del sistema de género colonial a través de la educación en la observación de la fe religiosa y en el cumplimiento de las labores domésticas.

Metodología

Antes de proponer el procedimiento de análisis de *Una holandesa en América* (1888), como punto de partida, es importante ratificar o refutar la hipótesis planteada inicialmente. En ella, se considera que la población femenina neogranadina no fue capaz de superar la dominación masculina. Esto se debe, por una parte, a las políticas educativas del Estado y el control moral de la Iglesia. Por otra parte, a que el discurso de Soledad Acosta de Samper sobre la reivindicación del género femenino en la obra tomó como referente la imitación de la mujer burguesa

européa. Esto trajo como consecuencia el abandono del legado sociocultural de las demás identidades étnicas precolombinas y republicanas, a las cuales se les negó la posibilidad de aportar a la configuración de un nuevo modelo identitario femenino decolonial, y así superar las limitaciones impuestas por la colonialidad del género y las categorizaciones de la interseccionalidad.

Principalmente, se busca identificar las diferencias de clase social y las ideas sobre la civilización y la enseñanza para las mujeres neogranadinas planteadas por Lucía y Mercedes en *Una holandesa en América* (1888). Desde este punto, también se tiene la intención de explicar las condiciones sociohistóricas de las mujeres dentro de la sociedad neogranadina de mediados del siglo XIX desde la mirada de Lucía y Mercedes en la novela, así como determinar, en términos historiográficos, las características de la enseñanza impartida a las mujeres de la Nueva Granada en dicha época a partir del papel de Lucía en la obra. Para tal efecto, se contrastará el contenido de la novela en mención con los aportes del feminismo descolonial (Lugones, 2014) y de la historiografía colombiana (Loaiza, 2014).

Análisis

Antes de examinar la obra en cuestión, es necesario tener en cuenta que se está ante una novela histórica y de viajes, donde abundan las descripciones de paisajes y personas, así como la expresión de pensamientos y emociones, aspectos propios del romanticismo, realismo y naturalismo imperantes en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX. En ese sentido, también es importante mencionar que el contexto histórico de la narración se sitúa en medio de la guerra civil de 1854 en la Nueva Granada. Teniendo en cuenta esto, se decidió segmentar este apartado en las cinco partes que conforman el relato, con el fin de tener un panorama más claro del rol de los personajes femeninos dentro de la novela, especialmente el de Lucía. De este modo, con base en el feminismo descolonial (Lugones, 2014) y en la historiografía colombiana (Loaiza, 2014), se procederá a problematizar las nociones de género, raza (civilización) y educación planteadas en *Una holandesa en América* (1888), considerando la posición de las mujeres de la época en la jerarquía social neogranadina y la enseñanza que recibían desde la mirada de Lucía, protagonista de la novela, y, en menor medida, de Mercedes, su compañera de viaje a la Nueva Granada desde Francia.

Lucía en Holanda

La novela inicia con un recuento de la genealogía familiar de Lucía. Su madre Johanna Zest, cansada de esperar el regreso de su prometido Andrés von Roken, se casa con Jorge Harris, un comerciante irlandés que se gana sus afectos con galanteos. Una vez casados, Johanna se decepciona del mal comportamiento de Harris para con ella. A pesar de ello y en busca de un futuro mejor, Harris decide partir hacia Sudamérica con Johanna y tres de sus cuatro hijas, mientras que la menor, llamada Lucía, se queda en Holanda a cargo de su tía Rieken Zest, quien ya tiene una hija del mismo nombre con un agricultor.

En medio de estas circunstancias, se describen las condiciones de vida en la provincia de Holanda Septentrional, lugar donde se desarrollan los hechos en mención. Luego, en un punto determinado, la narradora aprovecha para exponer su perspectiva del carácter de los holandeses, quienes según ella “[...] viven dedicados al trabajo y llevan a cabo empresas colosales con una paciencia ejemplar” (p. 20), y que, a pesar de las dificultades causadas por las inundaciones en sus vidas, suelen “meditar a toda hora con inconsciente solemnidad” (p. 20).

Tras la llegada de los Harris a la Nueva Granada, las noticias sobre ellos se conocen, en un primer momento, por medio del intercambio de correspondencia entre Harris, Johanna y la tía Rieken. A partir de esas cartas, se sabe de la muerte de dos de las tres hijas en el viaje, de la negligencia de Johanna por el cuidado de la familia, de sus dolencias físicas y de su fallecimiento. Lucía, por su parte, crece tranquilamente al lado de su tía Rieken y su prima del mismo nombre. Al vivir en un entorno privilegiado dentro del sistema de género y a pesar de recibir pocas muestras de afecto en las cartas enviadas por Johanna a Harris y la tía Rieken, Lucía se entrega por completo a la lectura de viajes sobre América y al aprendizaje del español, por lo que termina idealizando no solo a la figura de su padre, sino también las condiciones de vida en la Nueva Granada. Por eso:

[...] llegó a formarse una idea enteramente poética e inverosímil de aqueste mundo nuevo, en que creía que todo era dicha, perfumes, belleza, fiestas constantes, paseos por en medio de campos ideales; y por consiguiente, despertóse en ella un deseo ardiente de conocer país tan privilegiado (p. 37).

Partiendo del hecho de que Lucía y su prima Rieken reciben instrucción privada en su casa en Holanda Septentrional para cumplir los roles domésticos propios de la mujer en aquella época y que la primera se interesó por la lectura prácticamente por su propia voluntad, las circunstancias

de la enseñanza para las mujeres de élite en la primera mitad del siglo XIX en la Nueva Granada no distan mucho de las vividas por la protagonista con su prima. De acuerdo con Loaiza (2014), las mujeres neogranadinas eran educadas exclusivamente para las tareas domésticas. Frente a ello, expone el caso de las madres de los jóvenes liberales radicales, quienes eran analfabetas y se iniciaron en la lectura gracias a su propio esfuerzo y a cursos particulares, mas no por la voluntad del establecimiento para promover la educación femenina. Esto muestra una de las oscilaciones entre la colonialidad de género y el feminismo descolonial planteados en la novela, ya que Lucía, a pesar de su condición privilegiada, recibe una educación que la obliga a reproducir los roles tradicionalmente transmitidos a la mujer y, a la vez, opta por ampliar su bagaje cultural a través de sus lecturas y la adquisición del español.

En consonancia con los hechos de la novela, después de la muerte de Johanna, Harris pide desesperadamente en sus cartas que su hija Lucía viaje a la Nueva Granada para acompañarlo. La tía Rieken y su hija, sin embargo, se resisten a aceptar la petición de Harris, que acceden posteriormente con resignación. En cuanto Lucía se entera de la súplica de su padre, se encuentra ante el dilema de dejar a la familia que tanto quiere en Holanda Septentrional o atender al llamado de su padre y cumplir su sueño de conocer América.

El viaje

Varios días después de la petición de su padre, Lucía parte hacia América desde el puerto de Le Havre, en compañía de Carlos Almeida. Este había viajado a Francia por cuatro meses para encontrar tratamiento a la enfermedad de su esposa Francisca y educación para su hija Mercedes y sus dos hermanos varones, inscritos en un colegio francés. Alrededor de un mes más tarde, el barco pasa cerca de la isla de Martinica. A partir de ese momento, surge una relación amistosa entre Lucía y Mercedes mientras contemplan la exuberancia del paisaje americano. Pero al acercarse a la Nueva Granada, la embarcación queda en medio de una tormenta, situación que retrasa la llegada al puerto de Santa Marta. Tras el desembarco, Lucía empieza a dudar de su decisión de realizar la travesía a América, pues las condiciones en que llega y el entorno que la rodea producen en ella un choque cultural:

¡Oh!, ¿por qué os abandoné, queridas mías [Rieken y Rieken]? ¿Por qué dejé mi tranquila vida a vuestro lado? ¿Por qué dejé esa casa en que era amada para venir a buscar una existencia nueva, costumbres distintas y afectos que no conozco y que no sé si llenarán mi corazón como lo espero? (p. 81).

Este tipo de preocupaciones, que aparecen en la bitácora de Lucía, son muy comunes en su llegada a la Nueva Granada y estancia en la hacienda Los Cocos. Allí expresa su malestar por dejar a su tierra natal para radicarse en un país que no cumple con sus expectativas. Además, son una de las tantas muestras del cosmopolitismo cultural⁴ frecuentes en la obra de Soledad Acosta de Samper (Loaiza, 2014). En este punto, se nota en Lucía un posicionamiento dentro del esquema visible de la interseccionalidad. Desde la mirada de la colonialidad de género, la protagonista expresa una idea eurocéntrica en su lamento.

Prosiguiendo con el argumento de la narración, Lucía expresa cada vez más su desagrado ante las gentes del nuevo país al dejar Santa Marta y a medida que se adentra en el río Magdalena. En este punto, se nota un fuerte contraste con la percepción positiva de los holandeses que inicialmente ofrece la narradora, donde queda patente una percepción de la superioridad y ventaja histórica de la cultura europea sobre la americana. Aquí se evidencia otro cambio de posición de la protagonista dentro del esquema de la interseccionalidad desde la perspectiva de la colonialidad de género, pues al referirse negativamente a los negros y a las mujeres que encuentra a su paso da a entender la existencia de una civilización “superior” y otra “inferior”. El racismo es, pues, una posición colonial que toma la protagonista dentro del sistema de género:

[...] la vista de los negros ordinarios y hoscos que miraba por las calles; los niños desnudos; las mujeres desaliñadas y poco vestidas; las calles y plazas abandonadas y solas [...] idioma y costumbres tan diferentes de los que le eran habituales [...] (p. 83).

Algunos días después, tras llegar a la hacienda Los Cocos, Lucía se decepciona ante el descuido en el que se encuentra el lugar, así como por el aspecto de su padre y el de sus hermanos. Este panorama se aleja bastante de su concepción inicial sobre su familia y del estilo de vida en América que se había forjado a partir de sus lecturas previas, por lo que manifiesta su angustia frente a todos sus infortunios desde su llegada a la Nueva

⁴ “Acosta viajó extensamente; la protagonista de su novela representa a esas viajeras europeas que (re)-descubrieron a Hispanoamérica. *Una holandesa en América*, por tanto, se constituye como excepcionalmente paneuropea, y promueve una conceptualización cosmopolita de la vida colombiana, dentro de un ambiente —colombiano e hispanoamericano— esencialmente hispánico y de una insularidad asfixiante” (Vallejo, 2005b, p. 484).

Granada. Por esto, las percepciones de Lucía sobre el nuevo país revelan una profunda dicotomía entre la concepción de civilización y barbarie, la cual se explicará mejor en el siguiente apartado, cuando la protagonista empieza a entablar relaciones más estrechas con su familia en Los Cocos.

La hacienda

En esta parte de la novela se da, en primera instancia, un intercambio de correspondencia entre Lucía y Mercedes, donde no solo se confían sus vivencias personales, sino que se convierten en una muestra de la consolidación de su relación amistosa. En la carta de Lucía a Mercedes, fechada en diciembre de 1853, se relata la tensión entre Harris y Clarisa, su hija mayor, sobreviviente al viaje a América y que creció en condiciones desfavorables. Sumado a esto, Clarisa se mantiene en su actitud de desafiar la autoridad de su padre ante la negación de este a que se case con Patricio, un humilde carpintero de la región.

En cuanto a Lucía se refiere, se evidencia un cambio en su actitud ante el estado deplorable en el que encuentra la hacienda, la negligencia de Harris por cuidar de su propiedad y el descuido total de sus hermanos. Por eso, la protagonista desiste de su idea de vivir con las comodidades propias de su clase social y cambiar su rol al de una institutriz para Clorinda, Virginia y Herminia. En este punto, la percepción de Lucía sobre sus hermanas es una clara muestra de elitismo que expresa una posición colonial desde el sistema de género. Al definir las como “poco educadas” y de carácter “salvaje”, la protagonista las cataloga dentro del lado oculto del esquema de la interseccionalidad:

Clorinda [...] tiene un carácter excelente en el fondo, a pesar de su salvajismo y completa ignorancia: las otras dos [Virginia y Herminia] son niñas mal criadas, temo que mal inclinadas tal vez, y de genio fuerte y violento, las cuales me proporcionan diarios disgustos, bien que bajo mi dirección empiezan a domarse un poco y a obedecerme bastante (p. 116).⁵

Dicho cambio en Lucía se debe, en gran parte, a la influencia de su amiga Mercedes, quien desde el viaje en barco muestra un carácter profundamente espiritual, lo que lleva a la protagonista a determinar que a través

⁵ En uno de sus ensayos, Soledad Acosta de Samper plantea que, con el fin de evitar el pervertimiento de las sociedades y la aniquilación de las naciones, la mujer tiene por delante una inaplazable tarea: “inspirar y conservar en el corazón humano el sentimiento de la virtud y de la más delicada moral” (Ramírez Jaramillo, 2020, p. 137).

de la práctica del catolicismo podría no solo aliviar su constante malestar emocional, sino también conducir el destino de sus hermanas. Sumado a esto, los vastos conocimientos culturales e intelectuales de Lucía adquiridos por su educación privilegiada en Holanda Septentrional despiertan la envidia y desconfianza de Clarisa, preocupada más por sus propios intereses, así como de sus hermanos varones: Byron, Burns y Moore. Harris, por el contrario, ve con buenos ojos la llegada de su hija de Europa, pues, aunque le cuesta aprobar algunas de las iniciativas de Lucía, expresa que su calidad de vida mejora gracias a ellas. Lo anterior explica cómo, a través de la carta de Lucía a Mercedes, fechada en enero de 1854, la enseñanza de la religión católica a las niñas por parte de Lucía sirve como medio para definir un camino religioso único para la familia Harris, que se encuentra en conflicto por determinar si seguir la fe u optar por el laicismo.

No obstante, las palabras de Lucía⁶ también son muestra de la legitimación de las diferencias de clase y de la desigualdad social por las obras de caridad católica. De acuerdo con Loaiza (2014), los ideólogos del catolicismo colombiano se esforzaron por demostrar que la caridad era un medio para generar la unión de ricos y pobres, ya que la caridad consolaba al pobre y, a la vez, salvaba al rico. Además, aducían que la tarea de juzgar a los ricos que no ayudaban a los pobres le correspondía a Dios, por lo que la única preocupación del pobre debía ser por su propia fe. A partir de estas razones, la Iglesia católica defendió un orden social injusto y justificó la práctica de un “comunismo cristiano” (p. 150), en respuesta al avance del “comunismo de los rojos” (p. 150). Así, en el caso de Lucía y sus hermanas, se reproduce una jerarquía heredada de la educación colonial, que impide a Clorinda, Virginia y Herminia tener una conciencia propia de su condición de oprimidas y de descubrir que, detrás de la labor educativa de Lucía, subyace el propósito de inculcarles la fiel obediencia a los preceptos de una religión mayoritaria y a los roles de género impuestos por el patriarcado en el poder.

Sin embargo, después de que Lucía consigue cierta estabilidad en Los Cocos, la llegada de una carta de su prima Rieken cambia el curso de la historia de la protagonista. La noticia del casamiento de Rieken con su prometido Carlos van Verpoen la entristece profundamente, pues se desvanecen sus ilusiones de formalizar un compromiso con quien inicialmente despertó en ella sentimientos amorosos —desde su relación como

⁶ Aquí también se aprecia la dicotomía entre civilización y barbarie. Por eso, “Lucía [...] llega a Hispanoamérica, aprende español, se integra en la vida colombiana, y entonces logra civilizar a su familia y así intervenir en los asuntos colombianos. Al llegar a Hispanoamérica y paulatinamente conquistar el español, Lucía también llega a gerenciar su vida en la cultura nueva, efectivamente apropiándose de las dos, cultura y lengua, y hacerse colombiana” (Vallejo, 2005b, p. 491).

vecinos en Holanda Septentrional—. A causa de esto, la faceta amorosa de Lucía se desdibuja, mientras que su rol de institutriz se reafirma en la sucesión de hechos que se describirán a continuación.

En Bogotá

Al haberse enterado del casamiento de su prima Rieken con Carlos van Verpoon y luego de varios meses de incansable esfuerzo por recomponer el orden en Los Cocos, Lucía cae enferma, por lo que le recomiendan pasar un tiempo en Bogotá. Mientras tanto, en esa ciudad ocurre el asedio final de las tropas constitucionalistas al mando de José María Obando para contener a los liberales draconianos y al contingente liderado por José María Melo. En medio de estas circunstancias y por miedo a represalias en su contra, los Almeida deciden ingresar a Lucía y a Mercedes en un convento durante un tiempo.

Una vez Lucía se recupera, regresa a Los Cocos a petición de Harris. Mercedes, por su parte, mantiene su correspondencia con su amiga a través de la transcripción de su diario que escribe durante su periodo de aislamiento. En esas cartas, Mercedes relata los hechos finales de la guerra civil de 1854 en la sabana de Bogotá. Además, cuenta varias historias de monjas que viven con ella en el convento, entre las cuales se destaca la de una monja resignada por la oposición de su hermano mayor a contraer matrimonio con un primo, quien muere asesinado por causas desconocidas. Este hecho la marca de una manera tan profunda que prefiere quedarse en el claustro y, al hallar su consuelo en el piano y el canto, Mercedes reproduce la percepción de aquella sobre el lugar donde reside:

[...] ¿qué mejor lugar para un corazón sin esperanzas terrestres que la existencia en este tranquilo refugio, estos vastos y silenciosos jardines, estos patios espaciosos, estos claustros tan llenos de misteriosa luz, en los cuales puede la monja meditar con libertad durante las horas en que se lo permiten sus diarias y tranquilas ocupaciones? (p. 197).

A partir de este caso, se explica no solo la decisión de algunas mujeres de seguir la vida religiosa, costumbre proveniente de la colonia, sino la necesidad de algunas matronas de élite de consolidar una educación femenina confesional, que permitió el acceso a las hijas y esposas de los hombres que participaron en las guerras de Independencia a formas de sociabilidad en las que se practicaban los buenos modales y las bellas

artes (Loaiza, 2014). Esto explica cómo Lucía y Mercedes, en medio de las circunstancias desfavorables en las cuales se encuentran, tienen la posibilidad de recibir educación religiosa femenina, una de las condiciones reservadas para las mujeres de élite dentro del sistema de género.

La lucha es la vida

A partir de su regreso a Los Cocos, el reto de Lucía consiste en seguir educando a sus hermanas y mantener el orden en la hacienda. Para continuar con su propósito, cuenta con el consuelo de las cartas de su amiga Mercedes y de su familia en Holanda Septentrional. Además, empieza a tener certeza de que la fe católica es “la única religión que produce aquella dulce resignación que tanto facilita la virtud” (p. 242). Por ende, Lucía “enseñaba a sus hermanitas el catecismo católico y les explicaba los misterios de la Religión, obligándolas a cumplir con sus deberes, así como a los sirvientes y arrendatarios de la hacienda” (pp. 242-243).

Ante esta actitud, hay que señalar que Lucía no es la típica mujer que busca la protección masculina para su realización, estereotipo muy común en otras novelas de la época. Esto queda demostrado cuando la protagonista rechaza un ofrecimiento de la señora Cox —a quien conoce desde su primera estancia en Honda— para casarse con un inmigrante inglés residente en la zona, por no considerarlo una persona de compañía agradable. Sin embargo, su misión educativa en la Nueva Granada con sus hermanas está destinada a mantenerlas en la pobreza y el analfabetismo. Esto conlleva a que las hermanas de Lucía se alejen de cualquier posibilidad de empoderarse como mujeres y emanciparse de la opresión patriarcal dentro del sistema de género, de modo que permanezcan así dentro del lado oculto del esquema de la interseccionalidad.

Pero el modo de enseñanza de la religión católica que se describió antes, sumado al acceso de Lucía a textos de discusiones religiosas concedidos por su amiga Mercedes para resolver sus dudas teológicas, también hacen posible remitirse a la difusión de la biblioteca católica en el país entre 1848 y 1880 (Loaiza, 2014). Libros⁷ como la catequesis o los de polémica religiosa fueron de gran utilidad para los intereses proselitistas de la Iglesia católica y su biblioteca en aquel entonces, lo que explica

⁷ En un estudio adelantado por Loaiza (2014) sobre los tipos de materiales que conformaban la biblioteca católica, se indica que “el 56,2 % de las 233 obras religiosas estaba constituido por catecismos, libros de misa, novenarios, oraciones e instrucciones para recibir los sacramentos” (p. 145). Estas obras se dirigían a mujeres, niños y sacerdotes. Por su parte, los libros relacionados con “la polémica religiosa, los libros de teología católica y de historia de la Iglesia —dirigidos seguramente a un público más cultivado— constituyeron un porcentaje relativamente elevado de 25,2 %” (p. 145).

la poca presencia en sus listados de libros sobre pedagogía y de cartillas de lectura para niños. Esto indica que el propósito primordial de la Iglesia era, pues, enseñar su doctrina, lo que dejaba en un segundo plano la iniciación en la lectura (Loaiza, 2014). Así, en el caso de la novela, se evidencia una clara ventaja intelectual de Lucía sobre sus hermanas menores, pues por su nivel educativo cuenta con conocimientos que las niñas difícilmente podrían adquirir en las condiciones de desventaja en las que se encuentran.

Luego de finalizada la guerra civil, Byron y Moore, dos de los tres hermanos de Lucía que participaron como combatientes, regresan convertidos en ciudadanos de bien por influencia de sus compañeros de milicia durante su periodo de servicio. Entretanto, Clarisa, tras ser despreciada por la caravana de cómicos que decide acompañar para disgustar a Harris y a su esposo Patricio, regresa a Los Cocos y le pide ayuda a Lucía, quien realiza gestiones para que la familia Almeida le dé acogida en Bogotá. Ante estos hechos, se nota una influencia importante de la instrucción militar⁸ para los hermanos de Lucía, a diferencia de la suerte que corren las hermanas, la cual se sabrá en el siguiente apartado.

Epílogo

Cinco años después de la llegada de Lucía a Los Cocos, sus hermanos reciben educación diferenciada según su género y condición social, aspecto que restringe las oportunidades a las que tienen derecho de acuerdo con la época en la que se encuentran y a la influencia del poder económico, político y eclesiástico. Por una parte, Burns, luego de acceder a la educación formal por la influencia de Lucía en los círculos de poder, se destaca por ser uno de los mejores pedagogos de Bogotá. Byron y Moore desempeñan labores agrícolas en la hacienda, cuidando de su propiedad por el influjo de la protagonista. Las mujeres, entretanto, toman caminos muy distintos. Clorinda se casa con un comerciante extranjero y se radica en el Estado de Antioquia. Clarisa, por su lado, se gana la vida en Bogotá como costurera, lo que le permite obtener la admiración y el respeto de los Almeida. Las dos menores, Virginia y Herminia, continúan en Los Cocos y, gracias a la instrucción recibida por Lucía,

⁸ Paradójicamente, la guerra civil “contribuye a civilizar a los hermanos de Lucía, quienes aprenden a vivir bajo la disciplina y la dura labor de las campañas militares” (Vallejo, 2005a, p. 295).

[...] eran la Providencia de aquellos contornos: ellas visitaban y protegían a los campesinos y arrendatarios de la hacienda; los amparaban en sus tribulaciones y todos los días enseñaban a leer, coser y doctrina a los niños y niñas de las cercanías, produciendo con aquello un bien inmenso en las generaciones que se levantaban (p. 277).

En concreto, la misión de Virginia y Herminia retrata la incorporación de mujeres por la Iglesia católica para la realización de sus obras de caridad. En ese sentido, Loaiza (2014) asegura que la jerarquía eclesiástica y los ideólogos laicos conservadores aprovecharon la capacidad de cohesión que generaba la práctica de la caridad católica en las capas de la sociedad para incorporar a las mujeres de las élites. De acuerdo con Loaiza (2014), la superioridad del catolicismo implicó el “despliegue asociativo del paternalismo de una élite que encontró en la práctica de la caridad un instrumento de acción colectiva a favor del dogma católico” (p. 150). Esto explica la continuación del *statu quo* sexista colonial impuesto por el sistema de género que cierra cualquier posibilidad de dar el paso hacia una nueva posición descolonial con un enfoque feminista. De este modo, tanto Lucía como Clorinda, Virginia y Herminia aún se hallan inmersas en un orden que se ven obligadas a reproducir y no les permite plantear un modelo social en el que no existan jerarquías ni desigualdades de género.

Consideraciones finales

Ante los acontecimientos relatados en *Una holandesa en América* (1888) y el rol desempeñado por los personajes femeninos, resulta improbable que las mujeres neogranadinas pudiesen superar las condiciones de dominación a las cuales se encontraban sometidas dentro del sistema de género. Esto queda demostrado en que Lucía, al considerar a sus hermanas Clorinda, Virginia y Herminia como inferiores, les inculca valores e ideas que, en lugar de permitirles trascender dentro del esquema de la interseccionalidad, las mantiene en una posición desfavorable. En su intento por civilizar y buscar la autodeterminación de sus hermanas menores y de Clarisa, termina ingenuamente adoptando una jerarquía de poder que, a pesar de la Independencia y de los primeros años de la vida republicana, mantuvo su posición histórica de dominación. La colonialidad del género se puede evidenciar claramente en la reproducción del sexismo, eurocentrismo, elitismo, racismo, clasismo y opresión religiosa por parte de Lucía en su labor como institutriz de sus hermanas menores. Todo ello, sumado

a la enseñanza de la doctrina católica, conlleva a buscar la imitación de la mujer burguesa blanca europea y, por lo tanto, a mantener la norma de opresión estructural (hombres, blancos, burgueses, europeos, educados) sobre aquellos que no cumplan con el parámetro de civilización (mujeres, no blancos, proletarios, no europeos, analfabetos).

Por otro lado, la labor de Lucía en la Nueva Granada es una muestra de la consolidación de un proyecto cultural religioso que distingue a hombres y mujeres en las oportunidades de instrucción y ascenso social. Mientras que los hombres de la familia Harris tienen más posibilidades de recibir educación formal, bien sea académica o militar, las mujeres, solo si pertenecen a la élite, deben conformarse con recibir instrucción privada, como Lucía y su prima Rieken, o retirarse a la vida conventual. Este contraste, al igual que el sostenimiento de la opresión estructural, son dos circunstancias que sufrieron pocos cambios desde la época colonial y que, al normalizarse, continuaron excluyendo a las mujeres neogranadinas, reduciéndolas a ser simples herederas de la tradición religiosa y social al cumplir las tareas asignadas por el patriarcado. Por eso, el dilema de Acosta de Samper por defender los intereses de las mujeres pertenecientes a su misma clase y buscar el empoderamiento de las mujeres de clases bajas en la Nueva Granada se mantiene, pues las hermanas menores de Lucía, a pesar de recibir instrucción con base en la doctrina católica y de retransmitir lo aprendido, no trasciende los límites del entorno donde viven, por lo que no pueden tener aspiraciones mayores de ascenso social en comparación con Burns.

A pesar de que la novela esté lejos de plantear la posibilidad de superar la colonialidad del género, donde se considere la diversidad de identidades femeninas existentes en el país y se deje de pensar en un prototipo único para la mujer neogranadina, es indudable que el papel de Lucía como heroína en la obra retrata la ardua labor intelectual de Soledad Acosta de Samper. En su carrera literaria, la autora dejó un precedente histórico trascendental para los inicios del feminismo en Colombia. De este modo, puede plantearse, desde el feminismo descolonial, la posibilidad de repensar los roles de género y discutir en futuros estudios la superación de las injusticias estructurales sobre las mujeres al abordar otros textos escritos por la autora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta de Samper, S. (2015). *Una holandesa en América*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia. https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/107047/1
- Alzate, C. (2012). Otra amada y otro paisaje para nuestro siglo XIX. Soledad Acosta de Samper y Eugenio Díaz Castro frente a *María*. *Lingüística y Literatura* (59), pp. 117-135. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/12537> [26.05.2024].
- Alzate, C. (2018). El panorama como simulacro. Tecnologías de la mirada colonial en *Una holandesa en América* (ca.1880), novela ilustrada. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte* 3, pp. 141-166. DOI: 10.25025/hart03.2018.06
- Alzate, C. (2019). Periodismo, novela e imagen en torno a 1880. Soledad Acosta de Samper y su narrativa visual de cortar y pegar. *Cuadernos de Literatura* 23 (45), pp. 330-351. DOI: 10.11144/Javeriana.cl23-45.pnit
- Arango Rodríguez, S. (2010). De la poesía a la prosa, o imágenes de la formación femenina en el proyecto de nación colombiano del siglo XIX. *Historia Caribe* 17, pp. 67-88. Recuperado de https://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/Historia_Caribe/article/view/30/17 [26.05.2024]
- Loaiza, G. (2014). La expansión católica. En *Poder letrado. Ensayos sobre historia intelectual de Colombia, siglos XIX y XX* (pp. 121-164). Cali: Universidad del Valle.
- López, L. (2017). The feminine characters in Soledad Acosta's *Una holandesa en América* and the construction of a new national mode. *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos* 5. DOI: 10.13023/naeh.2017.02
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia* 6 (2), pp. 105-119. Recuperado de <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/53791> [26.05.2024]
- Lugones, M. (2014). Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial. En W. Mignolo (Ed.). *Género y descolonialidad* (pp. 13-42). Buenos Aires: Del Signo. http://www.lrmcidii.org/wp-content/uploads/2015/05/Genero_y_Descolonialidad.pdf
- Ramírez Jaramillo, J. F. (2020). La mujer en el contexto de la civilización moderna. En Ángel Cuervo: perfiles de un intelectual moderno (pp. 127-146). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Renjifo López, L. (2006). *Una holandesa en América (1876) de Soledad Acosta de Samper: novela fundacional, género y ciudadanía* [Tesis de grado, Universidad de los Andes]. Recuperado de <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/25577/u271910.pdf?sequence=1&isAllowed=> [26.05.2024]
- Rodríguez Rodríguez, C. (2016). Las protagonistas de Jane Austen y Soledad Acosta de Samper. Reescribiendo el ideal femenino. *Estudios de Literatura Colombiana* 38, pp. 163-180. DOI: 10.17533/udea.elc.n38a08
- Santana Lima, A. (2019). Educação das Mulheres na América Latina: um olhar decolonial. *Educação & Realidade* 44 (3), e83134. DOI: 10.1590/2175-623683134
- Torrado, S. (7 de marzo de 2021). Las olvidadas de América. Soledad Acosta de Samper. *El País*. <https://elpais.com/internacional/2021-03-07/soledad-acosta-de-samper-una-corresponsal-adelantada-a-su-tiempo.html>

Vallejo, C. (2005a). Dicotomía y dialéctica: Una holandesa en América y el canon. En C. Alzate & M. Ordóñez (Eds.). *Soledad Acosta de Samper: Escritura, género y nación en el siglo XIX* (pp. 289-300). Madrid/Fráncfort del Meno: Vervuert Verlagsgesellschaft.

Vallejo, C. (2005b). Legitimación de la expresión femenina y apropiación de la lengua en *Una holandesa en América* (1876) de Soledad Acosta de Samper: dialéctica de cultura y traducción. En C. Alzate & M. Ordóñez (Eds.). *Soledad Acosta de Samper: Escritura, género y nación en el siglo XIX* (pp. 483-492). Madrid/Fráncfort del Meno: Vervuert Verlagsgesellschaft.


Palabras para Sergio Ramírez

Words for Sergio Ramírez

Pablo Montoya

Universidad de Antioquia, Colombia

pablo.montoya@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0001-8028-5365>

Reconocimientos: Palabras de bienvenida a Sergio Ramírez al ingresar como miembro correspondiente extranjero de la Academia Colombiana de la Lengua (Bogotá, 22 de agosto de 2024).

Cómo citar esta conferencia: Montoya, P. (2025). Palabras para Sergio Ramírez. *Estudios de Literatura Colombiana* 56, pp. 192-195. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.358305>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 27/08/2024
Aprobado: 04/10/2024
Publicado: 31/01/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional



Check for updates



Heredera de grandes escritores latinoamericanos del siglo xx, como Miguel Asturias, Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez, la obra de Sergio Ramírez llega hasta nosotros impregnada de una fuerza narrativa en la que la imaginación literaria se alimenta de la historia de América y de su prodigiosa capacidad fabuladora. Ella lo muestra, además, como uno de los últimos exponentes, en el contexto hispanoamericano, del necesario compromiso que el escritor debe mantener con la defensa de la libertad. Esa libertad de expresión, opinión y creación sin la cual toda literatura, y por supuesto la de Sergio Ramírez, carecería de prestigio.

La vida de quien es el narrador mayor de Nicaragua —sabemos que el poeta es Rubén Darío— ha estado atravesada por dos pasiones: la literatura, por un lado, y la política, por el otro. Ahora bien, desdeñar la segunda para ocuparse solo de la primera sería desequilibrar la balanza y solo quedarse con una imagen incompleta. Porque él ha sido un escritor nutrido no solo de sus avatares políticos —aquellos que lo vincularon directamente a la revolución sandinista y a su posterior deriva autoritaria—, sino que también ha sabido insertarlos en una escritura que sobresale por su pujanza verbal, por la recreación de una cultura popular variopinta y por la presencia insoslayable de la imaginación literaria.

La fusión de estos elementos puede observarse en una de sus novelas más aclamadas: *Margarita, está linda la mar*. Como un trepidante y riquísimo contrapunto, aquellas dos pasiones confluyen en ella. La literaria encarnada en la figura de Rubén Darío. Y la política representada por Anastasio Somoza. El primero asciende de León, una localidad rústica de Nicaragua, a las esferas cosmopolitas de la poesía en París para volver a morir a sus terruño natal, enfermo y desolado. Y el segundo cuyo ascenso, o más bien descenso, va del estatuto de limpiador de letrinas hasta convertirse en uno de los dictadores más sanguinarios de un continente que ha sido copioso en personajes de esta índole.

Dueño de la utilería verbal propio de los barrocos latinoamericanos, el narrador de *Margarita, está linda la mar* despliega su talento para mostrar al lector cómo se confabulan la literatura y la política, tanto en la vitalidad desbordada ofrecida por una cultura nacional como en la

desgracia social provocada por los excesos del poder militar. Y digo barroco porque leer a Sergio Ramírez es remitirse a esa tradición en la que Alejo Carpentier, Carlos Fuentes y José Lezama Lima son los referentes más notables. Aunque Ramírez se distancia de la gravedad erudita de Carpentier, del experimentalismo a veces desmesurado de Fuentes y del hermetismo también en ocasiones impenetrable de Lezama. En él lo que prima, al contrario, es la descripción detallada de un entorno que se apoya con frecuencia en el esperpento y el trazo del humor. Humor que impide que el universo descrito no se hunda aparatosamente en la tragedia. Como sucede en García Márquez, la obra de Sergio Ramírez indaga en los infortunios de un grupo humano sin ser ajena a la risa y al jolgorio. Y es que él sabe que, sin ellos, el destino de avasallamiento y de tiranía, en el caso de Nicaragua y América Latina, sería la más asfixiante de las condenas.

En *Adiós muchachos*, por su parte, se hace un recuento de lo que fue la historia de los triunfos y las derrotas del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). Este es un libro paradójico porque muestra el triunfo de una revolución esperada para después confrontarla con su posterior derrota. Acaso me equivoque, pero tengo la impresión de que *Adiós muchachos* es uno de los libros más amargos de Sergio Ramírez. No solo por la gran cantidad de sacrificios humanos que tuvo este proceso de cambio, sino porque todo lo que esperanzó a una Nicaragua en busca de la liberación de sus opresores, ha terminado en ese fracaso rotundo que es todo proyecto nacional cuando se ve sometido a la ambición totalitaria de un partido o de un caudillo. Pero a pesar de este horizonte aciago, *Adiós muchachos* es también la intensa aventura de un hombre comprometido con esa transformación que él mismo entendió como una “utopía compartida”. Y, sobre todo, como una travesía sustentada en un presupuesto ético alimentado de la ideología de Sandino. Presupuesto que el mismo Ramírez explica, arraigado en Ortega y Gasset, como un vivir la vida a la manera de una “perpetua y solidaria emigración del yo hacia el otro”.

No pretendo, por supuesto, con estas palabras revisar una obra vasta y compleja conformada por catorce novelas, ocho libros de cuentos y otros tantos libros de ensayo y artículos periodísticos. Una obra que ha sido, por lo demás, coronada con los premios y distinciones más notables de la literatura en lengua española, como lo son el premio Alfaguara, el premio José María Arguedas, el premio José Donoso, el premio Carlos Fuentes y el premio Cervantes. Con todo, no quiero pasar por alto la que, a mi juicio, es la obra más lograda de Sergio Ramírez: *El caballo dorado*. Novela que posee tantos aciertos que sería difícil enumerarlos en esta sucinta presentación. Pero, con el permiso de ustedes, aventuro a decir algunos.

El caballo dorado no es el feliz fruto de una vejez, sino el de la madurez de un magisterio. El mismo Sergio Ramírez ha dicho que una de las virtudes del oficio de la escritura es que en él no hay tercera edad. Y esta novela, teniendo en cuenta que quien la ha escrito y publicado es un hombre que ha pasado la frontera de los ochenta años, lo corrobora en cada palabra, en cada párrafo, en cada una de sus partes. Deliciosa en su trama, inquieta en la movilidad de los espacios, espléndida en la creación de los personajes, elástica en la selección de sus formatos, encantadora en el uso del léxico, *El caballo dorado* pareciera ser la condensación de la poética de un escritor que, sin desconocer la investigación minuciosa de los archivos de la historia, le apuesta todo a poner en su sitio más alto el poder fabulador de la literatura. Y fabular no es más que dejarse llevar por el cauce dichoso y mentiroso de la invención imaginativa. Al leerla, y sabiendo que en su itinerario se cruzan los espacios de Europa y de América de la mano de un carrusel de madera pigmentado de oro, he evocado las trashumancias de aquel mago de Lublin de Isaac Bashevis Singer, el trasegar del diminuto tocador del tambor de hojalata de Günter Grass, del ir y venir de Chiquita, la enana espectacular de Antonio Orlando Rodríguez. Pero sobre todo, he constatado que Sergio Ramírez es un artesano, fulgurante y siempre revelador, de la palabra.

Termino diciendo que en varias ocasiones he tenido la posibilidad de compartir con Sergio Ramírez en eventos literarios a lo largo y ancho de América Latina. Conversamos en Medellín, en Bucaramanga, en Panamá, en Buenos Aires y en esa Managua suya donde fue por muchos años el anfitrión de “Centroamérica cuenta”. Festival literario que organizó hasta que el Gobierno represivo de Daniel Ortega lo expulsó y le quitó su nacionalidad bajo acusaciones insensatas y falaces. Y siempre hallé a un hombre sereno y humilde, tolerante y respetuoso, curioso y sonriente ante el trato con los demás. Tales cualidades, arduas de encontrar en escritores reconocidos internacionalmente, unidas al valor indiscutible de su obra, me llena de honor y regocijo al darle la bienvenida a la Academia Colombiana de la Lengua. En nombre de cada uno de sus miembros quiero decirle, apreciado Sergio, que esta es su casa. Una casa que todos nosotros, los que ya han muerto y los que seguimos todavía vivos, hemos construido a lo largo de sus 153 años de existencia. Y que, bajo la guía de escritores e intelectuales como usted, tratamos de preservar, apoyada en la tradición pero abierta a los nuevos vientos, con las palabras de nuestra lengua.

Entrevistas

Interviews



"PANIDA"
DE LITERATURA Y ARTE
EDICION:

Libardo Parra
Ricardo Rendon
J. Restrepo Oyarce
Eduardo Vasco G.
Jorge Villa C.

(trimestre)
\$ 0.50
\$ 0.10

PANIDA
LEON DE GREIFF
DIRECTOR

EN EL CAFE



SUM.

José Enrique
bum de un poe
Historia.—C.
Jean Génier
Machado.Gr.
Anatole Fr
das.—Leo
los Buhos
berg, De
Fernand
de Am

Milagros de la vida: Entrevista a Triunfo Arciniegas

Life's Miracles: Interview with Triunfo Arciniegas

Margarita Valencia

Instituto Caro y Cuervo, Colombia

margarita.valencia@caroycuervo.gov.co

 <https://orcid.org/0009-0006-2637-3333>

Cómo citar esta entrevista: Valencia, M. (2025).
Milagros de la vida: Entrevista a Triunfo Arciniegas.
Estudios de Literatura Colombiana 56, pp. 197-216.
<https://doi.org/10.17533/udea.elc.358561>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 01/10/2024
Aprobado: 09/10/2024
Publicado: 31/01/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional



Check for
updates





Figura 1. Triunfo Arciniegas firmando libros para niños. Archivo personal del autor.

Hicimos esta entrevista en abril de 2023, en el hotel de Corferias, con un ruido infernal alrededor. Estuvimos hablando largo rato como comadres chismosas, cabeza con cabeza, muertos de la risa. Triunfo venía al lanzamiento de Muertas de amor y se veía realmente feliz. Nos conocemos desde hace muchos años, y aunque nos vemos poco, nunca hemos dejado de estar en contacto. Triunfo me manda mensajitos de vez en cuando diciéndome que me quiere mucho, y yo le contesto diciéndole que lo quiero más. Todavía recuerdo el júbilo de leer el manuscrito de lo que después sería La silla que se le perdió una pata. Leer a Triunfo, en sus múltiples registros, sigue siendo una iluminación.

El primer amor

El primer gran amor de mi vida fue mi abuela, Emperatriz Ojeda, y fue una relación literaria. Me aprendía coplas en el transcurso de la semana y se las recitaba el domingo para hacerla reír. Ella, que lavaba y planchaba ropa ajena, me despedía con un traje para entregar. El dueño me pagaba un peso, que me servía para entrar al cine. Es decir, llevaba poesía a casa de la abuela y recibía poesía.

Iba a misa de nueve y a matinal de diez. A las muchachas que entraban al cine se les olvidaba quitarse el velo.

La biblioteca de Málaga

Mi otro espacio de felicidad era la lectura.

En mi casa no había libros, pero salía de la escuela directo a la biblioteca pública. La bibliotecaria, la típica bibliotecaria pequeña, de falda a media pierna, tacones gruesos y anteojos, con demasiados años, quedó grabada en mi mente. Nunca se aprendió mi nombre, me decía Trino, Trinidad, Príncipe.



Figura 2. “Nunca se aprendió mi nombre”. Ilustración de Triunfo Arciniegas. Archivo personal del autor.

Antes de entregarme un libro, me mandaba a lavarme las manos en un platoncito, como un lavatorio de iglesia. Una ceremonia. Los libros son sagrados, al fin y al cabo. Me leí *El tesoro de la juventud*, cuentos europeos, todo lo que ella me daba. Había un estante pequeño a un lado de la pared con libros de lomo dorado, muy especiales, preciosos. Ella tenía una llavecita y, cuando llegaba un caballero, le daba uno de esos libros. Me preguntaba cuándo alcanzaría semejante nivel, cuándo me consagrara como lector.

Nos fuimos a vivir a Pamplona y en unas vacaciones en Málaga le pedí a la bibliotecaria que me permitiera uno de los libros dorados. Cuando me senté a leer supe que había logrado un deseo. Me había graduado de lector.

El circo

Málaga era mi niñez, mi paraíso. Pamplona fue la desolación. Le escribía cartas a la abuela con ilustraciones, y mi tía Graciela se las leía porque ella nunca aprendió a leer ni a escribir. Me inventaba muchas cosas, pero a uno se le olvidan las mentiras y cuando llegaba a Málaga me preguntaban:

—¿Qué pasó con el circo?

—¿Cuál circo?

—Pues ese en el que estuvo trabajando.

Me tocaba empezar a remendar.

El circo, el león, el payaso, el malabarista, el domador, desde entonces, todos aparecen en mi obra. Yo era un niño sin televisión y el circo era mi espectáculo. Tenía esta idea romántica de irme con el circo. Me imaginaba robando gatos en el vecindario para darle de comer a los leones. Me gustaba la idea de irme, pero me asustaba la vida cotidiana del circo. Uno piensa en la aventura, pero no en el hambre que se pasa.

Pamplona

Llegamos a Pamplona un 19 de junio. Ya era casi un adolescente. Al día siguiente salí a recorrer las calles. Me perdí, pero pude volver porque sabía que mi casa estaba detrás del cementerio. Me compré una libreta sin rayas en la tipografía Duarte y en esa libreta empecé a escribir. Todo pasó ese primer día. Después encontré una nueva biblioteca municipal.

Pamplona es una ciudad de colegios, grande, fría, muy desolada, y con montañas peladas, sin la vegetación de Málaga, sin su calor. Éramos tan pobres que nos divertíamos viendo enterrar a la gente. Nos cubríamos con una cobija y nos sentábamos a ver.

Pasamos hambre. Venimos del hambre y la necesidad. Yo tuve catorce hermanos. Dos murieron al nacer, doce seguimos vivos y mi papá hizo dos más (aunque se habla de otros). Hubo años en los que nacieron dos hijos el mismo año. Mi papá herraba de día, de noche no. Era un papá borracho, y muy generoso en las cantinas. Quién sabe cuánto gastaba en las cantinas. Allá era adorable, pero un demonio en la casa. Debajo de las cobijas escuché a mi papá amenazando con irse. Lo oí anunciarle a mamá que lloraría lágrimas de sangre. Mi mamá no podía ocuparse de otra cosa aparte de criar y llevar la casa, oficios inacabables. Las mujeres como ella, esclavizadas y sin dinero, vivían resignadas. Tal vez por eso, por contraste, las mujeres de mis textos son tan desatadas.



Figura 3. “Tal vez por eso las mujeres de mis textos son tan desatadas”.
Ilustración de Triunfo Arciniegas. Archivo personal del autor.

El incendio

Yo creo que en el amor hay una sumisión y una entrega absolutas, eso es la pasión: un deslumbramiento que dura y devora tanto como un incendio. Después todo se va al carajo, pero mientras dura es una maravilla porque en ese incendio se consumen dos personas. Las personas más fuertes e independientes, decididas, afortunadas, pueden ser absolutamente sometidas en la cama. Es el único momento en el que se le concede a otro que sea nuestro dueño.

Es la dicha absoluta. Lo dice Rihanna en una entrevista. La vemos tan libre, tan liberada, pero en la intimidad es otro cuento.

Soy apasionado de las entrevistas. Aprendí más de García Márquez en sus entrevistas que en sus libros. Él era muy cuidadoso con sus declaraciones. Ahí están los secretos. Con Woody Allen pasa lo mismo.

La Normal

Mi mamá se empeñó en que hiciera la Normal. Me sostuvo en los momentos de debilidad. Me gradué con la ropa que le regalaron. Tan pronto como empecé a trabajar en el magisterio pude costearme la universidad. Fui el primero de mi casa en conseguir una licenciatura. Vengo de abuelos analfabetos y de padres que apenas hicieron los primeros años de primaria. Algunas de mis hermanas asistieron a la universidad, pero la mayoría no. Tengo una hermana que, como yo, coronó una maestría. Los hijos nuestros llegarán, sin duda alguna, a la universidad y quizás a un doctorado.



Triunfo Arciniegas

Hace un momento · 🌐

SOBRE EL OFICIO

En mi adolescencia era capaz de escribir toda la noche y amanecía con la mano inflamada y los tendones trabados. Mi madre me sobaba con Yodosilato. Ya no puedo hacerlo. Tampoco tengo a mi madre. Hoy tuve una intensa jornada de catorce horas, pero no escribiendo sino ilustrando. He estado puliendo unas ilustraciones con Photoshop y tengo la mano derecha inflamada y adolorida. Me duele hasta el hombro. Estamos sobre el tiempo. Bendigo los días así. Nunca he renegado de una larga e intensa jornada. Ojalá siempre fuera así.

El dolor me ha hecho recordar a mi madre y su bella complicidad. Debido a su insistencia logré terminar la Escuela Normal. Me sostuvo en las horas de debilidad. Alcanzó a ver mis primeros libros y supo de mis primeros premios.

Esta noche quisiera decirle que sigo en la pelea. Que no me ha ido mal. Ojalá hubiera una manera de hacerle saber que ya son setenta libros. Que sigue dando vueltas en mi corazón y que su tenacidad me acompaña en las horas oscuras. Que gracias por todo.

3 de octubre de 2024

(Las batallas de Rosalino)

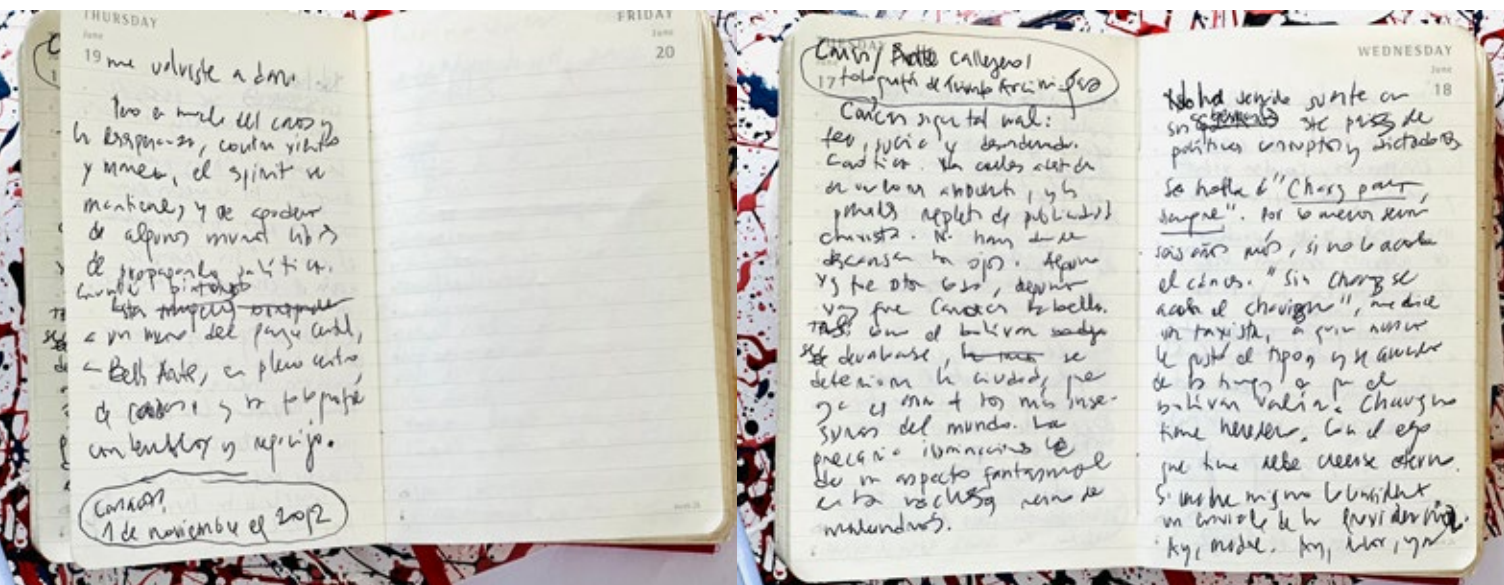
Figura 4. “Sobre el oficio”. Archivo personal de Triunfo Arciniegas.

Indocumentado

Recién salí de la Normal me fui a buscar a mi abuelo Domingo a Ureña. Le pedí plata prestada y me dio quinientos pesos. Volví a Cúcuta, entré a una librería y salí sin un peso. Tocó llamar a casa para que me mandaran el dinero del pasaje. Fue lo más sabio que pude hacer. Compré *Mi vida con Picasso* de Françoise Gilot y la biografía de Hemingway del periodista Edward Hotchner. Esos dos libros marcaron mi vida, aprendí de esos libros un montón. Gilot tiene cien años y vive en Nueva York, tuvo dos hijos con Picasso. Ese libro es hermoso, lo disfruto mucho, y la biografía de Hemingway, mi adoración. Tiene uno que otro recurso tramposo, como transformar una carta en una conversación, pero en esencia cuenta lo que dijo Hemingway. Después de haberme gastado la plata me sentí como una bestia, pero viéndolo desde ahora, ¡qué bendición! Lo que yo hice fue un negociazo porque esos libros me formaron, me iluminaron. Seguí haciendo lo mismo durante mucho tiempo; dos almuerzos eran un libro, y más o menos esa sigue siendo la proporción: dos corrientazos son un libro de segunda. Así fue, con puro sacrificio y tenacidad. Soy resultado de mi propia terquedad, así fue la vida. Ahora como lo que quiera y compro los libros que quiera.

Hice un semestre en la universidad pero tuve que salir a buscar trabajo. Estuve de zapatero en Bucaramanga, trabajé en una licorería en Piedecuesta. Estuve otras veces en Venezuela, indocumentado. Nunca me arrestaron. Allá fui herrero y portero de discoteca, cosas así. Conocía la ruta hasta Herrán, cerca de Rangonvalia, y en mi primer viaje por suerte encontré un muchacho que me guió el resto del camino. Llegamos juntos a San Cristóbal. Allá viví meses. Una vez iba subiendo a pie hacia Rubio, y al final del camino me encontré con un guardia de frente. Ahí me dije: “De aquí a la cárcel”. Pero llevaba una pintura para alguien en San Cristóbal y con eso me salvé. El guardia solo me dijo: “Váyase”.

Uno pasaba la noche en Rubio y madrugaba a irse a San Cristóbal. Había que bajarse antes de llegar a la alcabala, pero me quedé dormido y me desperté cuando se subió el guardia a pedir cédulas. Antes de mí había un señor con unas empanadas, el policía se provocó, pidió una y no siguió revisando. Me salvaron las empanadas. Tenía un pasaporte, pero no la visa. Un día iba por la calle y me paró la policía, le mostré mi pasaporte y él miró sin revisar si había visa y me lo devolvió. Esto fue después del setenta y cinco.



Figuras 5 y 6. “Notas de un viaje a Caracas”.

Archivo personal de Triunfo Arciniegas.

Nunca estuve en la cárcel. Mi papá sí, por andar indocumentado. Una vez cerraron la frontera, Chávez cerraba Venezuela como si fuera una finca. Entonces tenía una novia en San Cristóbal y nos veíamos en San Antonio. No tuve otro remedio: pasé al otro lado por el río, pero tropecé con un guardia estratégicamente escondido detrás de una curva. Le hablé tanto que terminó acompañándome para que no me pusieran problema y me vi con la novia. Ella fue más tarde la protagonista de “Altagracia”, un cuento que escribí en Caracas. “El perfume del viento” pertenece a la misma cosecha.

El correo

Mi manera de salir de Pamplona fue enviando textos y cartas a todas partes. También la manera de hacerme conocer. La publicación en revistas y periódicos, los premios. Entre esas revistas estaba *Puesto de Combate*, de Milcíades Arévalo. Yo a él no lo conocía y le escribí una carta. Él le ha escrito miles y miles de cartas a muchos escritores colombianos. La revista tiene más de cincuenta años, un trabajo de toda la vida. Mandé también a *Gato encerrado*, creo que ahí me gané un premio. Mandaba sobre todo a periódicos. Cuando estaba en el colegio envié a *El Tiempo* un texto, media cuartilla, y me lo publicaron. El profesor Elio Buitrago lo llevó a la clase, lo leyó y dijo: “Arciniegas tiene cinco. Quien quiera que publique un cuento también tendrá cinco”. Como ganarse la lotería.

La plata se me iba en correos y libros. Ahí empezó una búsqueda muy personal de lecturas; lo que me gustaba lo exploraba hasta el agotamiento. Después de las bibliotecas públicas de Málaga y de Pamplona pasé a la biblioteca de la Escuela Normal, una biblioteca que se inventó Gabriel Suárez, mi profesor de español. Él hizo una selección exquisita de Losada y Sudamericana, que publicaban a Camus, Sartre, Neruda, Flaubert, Kafka, Moravia. A todos los leí —en ese entonces adquirí la fiebre de Neruda—. Leía *Madame Bovary* cuando otros estaban leyendo *María*. *Madame Bovary* me pervirtió, lo que yo soy es por culpa de ese libro.

Milcíades y *El Tiempo* me publicaban, pero no me pagaban. Yo seguía gastando dinero enviando cosas desde el fin del mundo y vivía esperando la carta que cambiaría mi vida. Tenía un apartado aéreo y mirar por entre los rotos el cajoncito del apartado y comprobar que había algo era una dicha. Tenía una llavecita, abría la pequeña puerta y me iba con el paquete a la panadería de la esquina. Pedía una Coca-Cola y un pan de agua y empezaba a esculcar. Esa panadería aún existe y está por cumplir cien años.

La Javeriana

“Un día, un muchacho se le acercó al padre Marino Troncoso y le dijo: ‘Padre, yo no tengo dinero y quiero estudiar en la Javeriana’ y él le contestó: ‘Venga el lunes’”. Así contó el cuento Juan Diego Mejía en Medellín y así fue. No tengo ese recuerdo pero así fue. Empecé prácticamente como un alumno clandestino, no tenía carné ni acceso a la biblioteca pero iba a clase. Jamás pagué un peso y sin embargo me gradué.

Yo era el último que llegaba al comienzo del semestre y el primero que me iba porque tenía trabajo en Pamplona. Pero me las ingeniaba y pedía permisos de tres meses para poder venir. Una vez vendí una moto para hacer un semestre.

Bogotá significaba patas mojadas porque vivía con los zapatos rotos. Cuando llovía era terrible. Una vez tuve plata para unos zapatos y los compré en San Victorino, y en el primer aguacero se me abrieron como una flor. Me tocó buscar los anteriores en la basura.

Se murió un joven alumno de la Javeriana que se llamaba Fumio Ito. Los papás vinieron de Japón y ofrecieron a la universidad un dinero, un capital inmenso. Así se creó la fundación Fumio Ito y el padre Marino dijo: “Le damos una beca a Triunfo”. Los papás de un muchacho japonés me pagaron la universidad, milagros de la vida.

Me sostenía como podía con el magisterio. También encontré un ángel de la guarda en Meissen. Yo vivía en un restaurante tolimense y la señora me acogió. Después tuve la suerte de que un pintor me ofreciera

su casa en La Candelaria. “¿Para qué se va por allá a sufrir?”, me dijo la señora tolimense. Vivía a costillas suyas y no quería dejarme ir. Tenía la posibilidad de librarse de mí pero me rogaba que no me fuera. ¿Cómo podía ser tan maravillosa? Finalmente me fui y encontré cosas que hacer: un taller, cosas así, algo pasaba. Además, tenía un espacio propio para otras aventuras. Ahí aprendí a vivir solo, a disfrutar la soledad. Yo sigo viviendo solo en una casa inmensa y me encanta. La soledad es rica cuando uno la elige, no cuando a uno le cae.

Amistades de años

La revista *Espantapájaros* sí pagaba las publicaciones. Una cosa muy bonita. Uno se maravillaba porque tenía cincuenta mil pesos, que serían quinientos mil ahora, y con eso uno compraba libros y almuerzos. *Espantapájaros* está presente en la vida de varios de nosotros.

Irene Vasco también andaba por allí. Ella fue mi ángel de la guarda. Cuando necesité algunos pesos o alguna cosa, acudía a ella, tan generosa. Me ofreció su amistad en las buenas y en las malas. Margarita Valencia, la señora tolimense, Domitila Pinzón, Marino Troncoso e Irene Vasco fueron mis ángeles de la guarda en distintos años. Cualquiera lío que tuviera, les podía pedir ayuda. Evelio [Rosero] también es un amigo de esos de tomar cafecito y de las necesidades más terribles, de estar jodidos, de tener únicamente el dinero del bus y aun así conservar los sueños y seguir peleando. Hemos mantenido el aprecio y la amistad. Yolanda [Reyes] vino después. Estas amistades son una construcción de años, fruto de una larga paciencia.

Los primeros libros

En la Javeriana estuve trabajando sobre *Celia se pudre*, pero me pudrí yo. Hubo escritores que siguieron la línea de Rojas Herazo, pero esa no era mi búsqueda. Yo tuve el sarampión de Neruda y tuve otro muy intenso con Hemingway.

Empecé a escribir para niños luego de haber publicado *El cadáver del sol* [1984] y *En concierto* [1986], dos libros oscuros y sangrientos, duros y deprimentes, que con los años se transformaron en *El jardín del unicornio* y *otros lugares para hombres solos* y *Noticias de la niebla*. Eran cosas que no podía mostrarle a mi mamá. Ella fue una cómplice, una experta negociante que vendía mis libros a sobreprecio y me hacía pasar vergüenzas. Nuestra sociedad funcionó porque nos respetábamos comercialmente. El dinero que yo necesitaba, ella me lo conseguía. A menudo le decía que

tenía un negocio entre manos, que se pusiera las pilas. Ella le rezaba a los santos para que funcionara y yo le daba su porcentaje por la intervención divina. Mágico, eficaz e inexplicable. A veces le daba dinero a mi mamá porque yo necesitaba, no ella. Por ejemplo, le daba cincuenta porque necesitaba cien y de pronto me aparecían cien o doscientos. Nunca falló. Darle a ella era darme a mí mismo el doble. Era un reto.

Gané un concurso de cuento con “La mujer cometa”, tal vez mi primer premio. Un cuento muy corto sobre los niños y el erotismo. Otra vez me gané un premio en Florencia que jamás me pagaron. Me gané el concurso de La Hormiga Editores, pero no publicaron el libro. Nunca publicaron nada de nadie. Ahora lo agradezco, porque estaba en una época de formación y era un libro horrible.

Las batallas de Rosalino

El Premio Enka me abrió las puertas de los salones de baile, fue mi presentación en sociedad. Ese premio lo gané en 1989 con *Las batallas de Rosalino*. Ya había empezado a publicar con Carlos Valencia Editores, que había puesto un aviso en el periódico anunciando que yo era su autor. Me sentí muy regocijado. Ahí me sentí escritor, tenía un editor y un premio que me daba mucho prestigio, así en lo económico no fuera mayor cosa. Jairo Aníbal Niño y Celso Román ganaron este premio. Enka marcó una época. Los libros de Carlos Valencia Editores pasaron a El Áncora y después a Panamericana. Luego llegó la oportunidad de publicar con el Fondo de Cultura Económica.

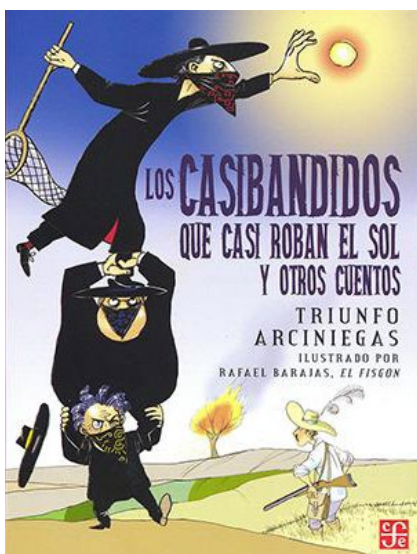
Figura 7. Ilustración de Triunfo Arciniegas para la primera edición de *Las batallas de Rosalino*. Archivo personal del autor.



FCE y Ekaré

Los libros para niños son muy agradecidos. Yo puedo dedicarle veinte años a un libro para adultos, pero las regalías son ridículas. En cambio, escribo *La media perdida* en una mañana de sábado y se convierte en una pequeña entrada semestral por el resto de la vida.

Me llegó una propuesta de Daniel Goldin, que pensaba que Triunfo era una profesora de algún pueblo perdido de Suramérica. No era del todo señora, pero al resto le atinó. Le dije que estaba trabajando en un libro, que se lo podía mandar. Daniel seleccionó tres historias: “Los casibandidos”, “La escopeta de Petronio” y “El árbol de candela”, y publicó en el Fondo de Cultura Económica *Los casibandidos que casi roban el sol*. Es un libro que tiene más de treinta años y se sigue vendiendo como el



primer día. Después publiqué con el mismo FCE *El vampiro y otras visitas*. Más adelante, *Carmela toda la vida*, *Roberto está loco* y *El rabo de Paco*. De todos modos, no puse todos los huevos en una misma canasta. Onetti decía que cambiaba de editorial cada vez que publicaba para repartir la quiebra. Cuando se acabó Carlos Valencia Editores, aprendí la lección y me diversifiqué: Panamericana, Norma, Alfaguara.

Figura 8. Carátula de *Los casibandidos que casi roban el sol*. Fuente: FCE. <https://images.app.goo.gl/hL12CU4boQ8GtXSd6>

Los cinco libros del Fondo de Cultura Económica se siguen vendiendo bien. Empecé a viajar. Me empapé de la cultura mexicana. Me fui de casa pensando que era inmortal y volví sabiendo que me iba a morir. Ellos tienen una relación muy bella con la muerte, muy franca.

Publiqué *Señoras y señores* en Venezuela con Ekaré, pero salí debiéndoles. Para que me pagaran el adelanto tuve que viajar a Caracas. En México editaron treinta mil ejemplares de ese libro, en Argentina hicieron otra edición, y nunca tuvieron la cortesía de avisarme. Cuando les reclamé en Guadalajara, me humillaron. Mafe [Paz] estaba ahí cuando eso pasó y les dijo: “A un escritor no se trata así, a nadie se le puede tratar así”. Ellos fueron los ofendidos.

A SM España llegué porque mandé un texto a un premio (lo mandé allá porque pagaba más) y quedé finalista. Publiqué en el 2005 *La hija del vampiro*, que luego reclamaron otras sucursales. Publiqué con SM México

y SM Colombia distintos títulos, porque tienen catálogos independientes. Si uno publica en España, publica para toda América Latina, pero si uno publica en Chile o en Ecuador lo hace para cada país. Una de nuestras desgracias. En SM están mis mejores títulos, pero la editorial ha estado perdiendo terreno.

Daniel Goldin pasó del FCE a Océano. Cuando Claudia Rueda le presentó un libro, él le dijo: “Este libro necesita un texto y el único que puede hacerlo es Triunfo”. De ahí salió *Letras robadas*. El proceso fue contrario al habitual: yo tenía que seguir las ilustraciones sin caer en obviedades, sin repetir lo que se podía ver. Hablé de una profesora que no aparece en las ilustraciones y de la situación de la niña en la escuela. Claudia me dijo que se había puesto a llorar cuando leyó el texto. Pero como Daniel es tan jodido nos hizo seguir trabajando. Viajé dos veces a Bogotá y una vez a México por ese libro. Le dije a Daniel que me había gastado el tiempo de tres libros y me respondió que lo que quería era “mejorar mis regalías”. Para mí fue un mal negocio, pero resultó un libro muy exitoso y acabó en la lista de los diez mejores libros publicados en habla española de *El País*.

El Fondo de Cultura Económica y la UNAM decidieron publicar un libro con textos de niños y Daniel Goldin dijo que yo era el indicado para el proyecto porque era profesor y escritor. Trabajé con niños de Argentina, de México, de Brasil. Yo les ponía un problema a los niños, y ellos empezaban a escribir y me mandaban. Después de leer el material, escribía un texto extenso diciendo por qué había aceptado o rechazado cada cosa, y armaba un capítulo. Les hablé de una boda, les pedí que casaran a la enana y al domador. Ellos sabían de bodas mucho más que yo, me volví experto leyéndolos. Les tengo respeto, valoro lo que dicen. Nunca he tenido una relación vertical con los niños. Reconozco que nos llevan ventaja. De ese proyecto salió *Carmela toda la vida*.

Fueron seis meses muy duros porque debía cumplir con la entrega de los capítulos, que se publicaban en la página que había montado la UNAM. Uno no siempre escribe cosas que funcionan, pero acá había que cumplir. Era demasiada responsabilidad. Además no escribo con semejante ritmo. La gente me conoce por mis bajones. Cuando el FCE publicó *Carmela toda la vida*, Daniel se había ido a Océano. El Fondo de Cultura Económica para niños es obra de Daniel, eso no tiene discusión. Un trabajo como de diecinueve años.

Yo, *Claudia* fue traducido al alemán como *Ich, Prinzessin Sophia*. Este año me pidieron permiso para leerlo en voz alta en Alemania y me pagaron treinta dólares. Aquí los cuentacuentos cuentan y alteran mis textos todos los días y nadie me paga. He publicado también relatos breves

en un par de antologías alemanas. El primer traductor de “La mujer del comeclavos” se negó a hacer el trabajo porque le pareció un texto demasiado perverso. Eso me encantó. Es la historia de un hombre que vive de tragar clavos y en las noches se los pasa a su mujer.

Hubo un intento de publicar en inglés *El perfume del viento*, uno de mis mejores libros. Lo publicó Loqueleo en la colección Nidos de lectura. Estuvo en el Reading Colombia, que aprobó un auxilio de tres mil dólares, pero parece que la editorial en Estados Unidos no cumplió. *Roberto está loco* está en portugués, en Pulo do Gato. De eso no recibo regalías. El Fondo ni siquiera me avisó.

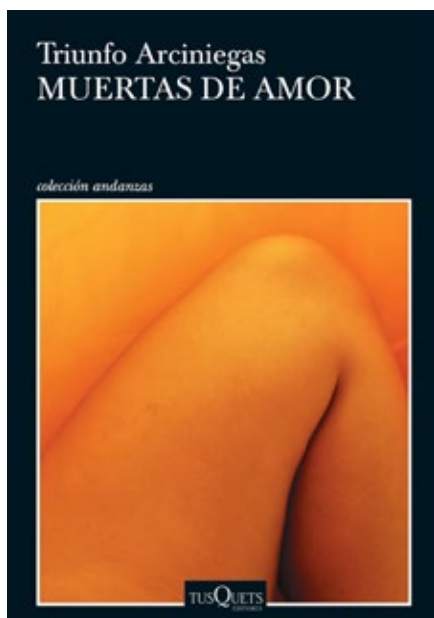
Licitaciones

Otra cosa son las licitaciones. Yo estuve en muchísimas licitaciones con libros de teatro en México. Eso lo gestionaba Panamericana (que cumplía con avisarle a uno cuando ya se había hecho la gestión). Una vez se hicieron ciento cuarenta mil ejemplares de *La vaca de Octavio*. Llené México de vacas y de otros libros de teatro. Tuve una gran pelea con Panamericana por esas regalías. Con eso me compré un apartamento en Pamplona, donde ahora vive mi hija Alejandra. La imaginación me da una casa.

Alfaguara y Planeta

Pregunté en Loqueleo cómo hacer llegar un libro a Alfaguara y allá me dieron la información. Me tomé un cafecito con Adriana Martínez en el Parkway y le presenté el libro. Ella fue la editora de *Dulce animal de compañía*, una editora maravillosa, una bella persona, nos entendimos muy bien. Ahora que Adriana se fue me quedé de nuevo en el aire, sin interlocutor.

Con *Muertas de amor* me pasé a Planeta. Me crucé con Juan David Correa en el patio de Banderas de Corferias, nos tomamos un café y ahí cuadramos libro. Juan David siempre responde los mensajes, vive pendiente, me guía y resuelve mis preguntas. Además, cree en mí. Como dijo Octavio [Escobar], él nos había echado el ojo, porque somos mayores que él. Juan David sabe lo que está haciendo y me siento muy regocijado.



Figuras 9 y 10. Carátulas de *Muertas de amor* y de *Dulce animal de compañía*. Fuentes: Planeta y Penguin Libros. <https://images.app.goo.gl/LGMwTYbAeeU7BCZY8>; <https://images.app.goo.gl/fZDv4RvSq4bhr7WTA>

El magisterio y el teatro

Dejé de enseñar después de tres décadas, hace más de doce años. También dejé de hacer teatro. Siempre hice teatro para alguien. Creaba los personajes para un grupo determinado, a partir de una persona determinada. De una escalera abandonada o un pupitre que se pudría al sol. Lo que hacía a menudo era jugar con la persona o jugar de manera retorcida con algo que había sucedido. Con humor negro. Hay siempre humor negro en mi escritura, una irreverencia necesaria frente a la vida, porque tal cual es la vida resulta insoportable. Hay que disfrazarla. Si estamos muertos de hambre, hacemos de cuenta que nos estamos comiendo un manjar, que con el billete que nos encontramos en la séptima nos vamos a comer un banquete, y así nos llenamos.

En fin, dejé el magisterio y todo el tiempo del mundo es mío: los libros, la pintura, la fotografía, los viajes, el cine.

Los libros me interesan como evasión, para perderme. No me interesa leer para conocerme a mí mismo, leo para olvidarme de mí mismo porque estoy conmigo todo el tiempo. El libro me da la oportunidad y la felicidad de vivir en el pellejo de los otros.

La fotografía

Nunca tuve talento para la música y soy un pintor frustrado. He ilustrado algunos libros míos: *El león que escribía cartas de amor*, *Las batallas de Rosalino*, *Roberto está loco*, *María Pepitas*. Me encanta la fotografía, consuelo de los pintores. Soy un fotógrafo callejero. Tengo miles de fotos de más de diez países. Tengo fotos de amigos y de escritores, unos muy famosos y otros no tanto. Con María Osorio, editora de Babel, estoy haciendo “El dragón viejo” con fotografías mías.



Figura 11. *El dragón viejo*. Fotografía de Triunfo Arciniegas.
Archivo personal del autor.

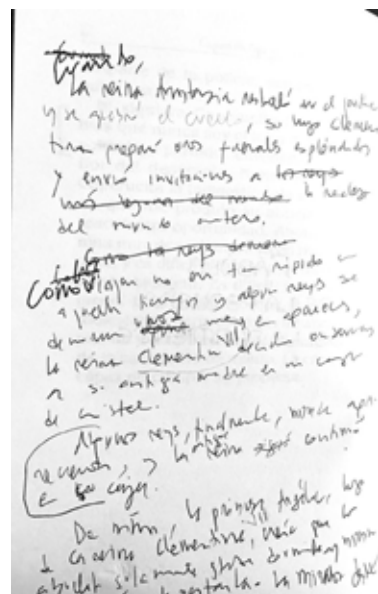
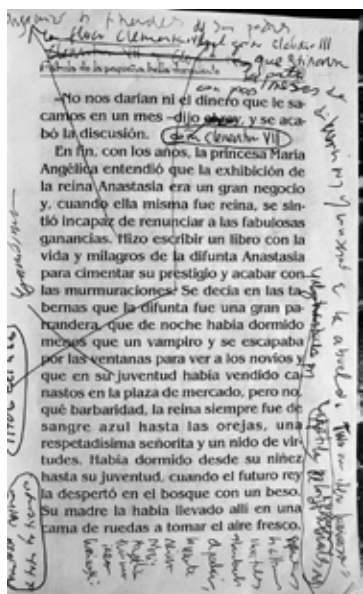
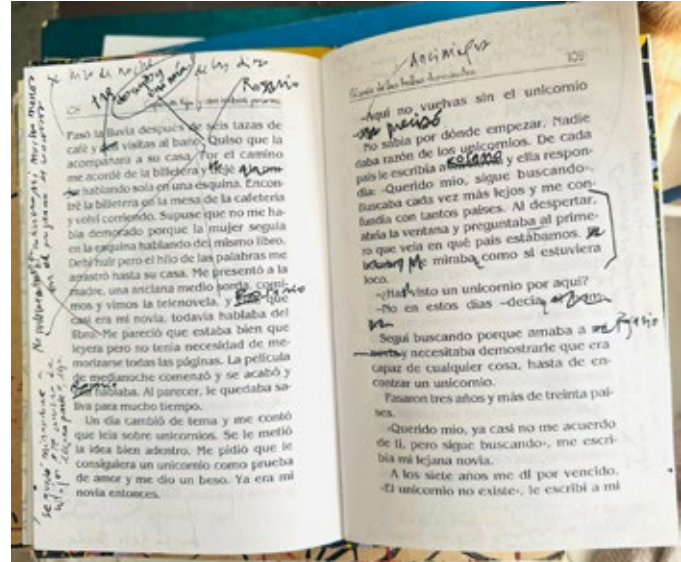
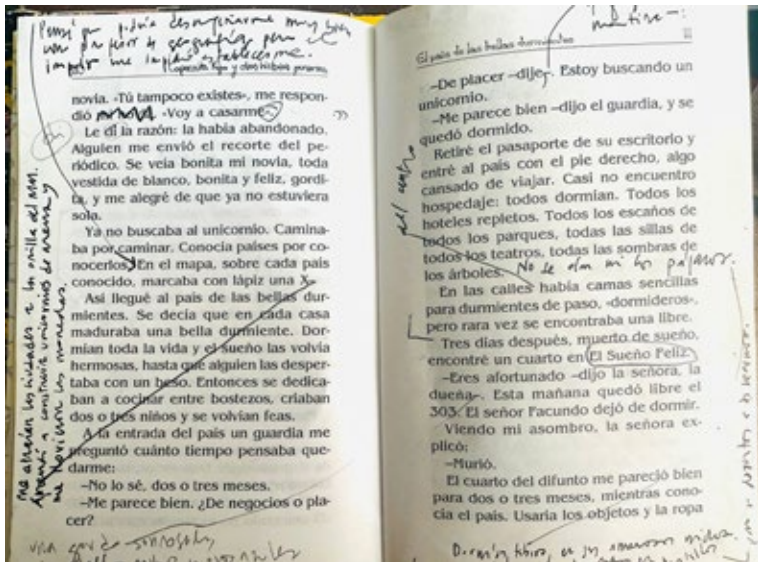
Las reescrituras

En mi último libro, *Muertas de amor*, hay treinta años de trabajo. La nuez fue el concurso Jorge Gaitán Durán, en 2008, cuando se hicieron mil ejemplares que circularon entre conocidos. En esa edición hay nueve muertas de las veintidós definitivas. Después vino *Cinco muertas de amor*, porque el paginaje era muy escaso, no había tierra para más muertas. Diez mil ejemplares para los usuarios del metro de Medellín. Esto fue con Luis

Fernando Macías. Luego, Juan Diego Mejía seleccionó ocho muertas, más otros cuentos de *El jardín del unicornio* y de *Noticias de la niebla*, para una antología de la colección Debajo de las estrellas, de EAFIT.

La versión definitiva de *Muertas de amor*, en Tusquets, es mi estreno de este año.

Todos mis libros son así, reescritos. Se me ha ido la vida reescribiendo.



Figuras 12, 13, 14 y 15. “Se me ha ido la vida reescribiendo”.

Archivo personal del autor.

He tenido más continuidad y más publicaciones para niños porque hay más posibilidades, hay un mercado. Con los libros para adultos no es tan fácil y la distancia no ayuda. Nunca me vine a vivir a Bogotá porque no soy feliz aquí, padezco la ciudad a pesar del amor. Es una ciudad muy dura que no me permite el gozo de la vida. Amo estar en casa, con mis doce mil libros y los gatos.

Las mujeres y los hombres en mis historias tienen un espacio de libertad que es el sexo, es algo recurrente en *Muertas de amor*. “Última estación en el infierno”, que cierra el libro, trata de una pareja que se encuentra en Medellín, la ciudad caótica y peligrosa de otros tiempos. Ellos se reúnen en una habitación con su amor y sus heridas. “¿Hasta cuándo se van a seguir matando?”, pregunta la mujer que mira por la ventana.

Mujeres desatadas entre la opresión y el peligro. Eso es muy propio de las relaciones amorosas de la capital. Cuando llegué a Bogotá conocí el amor de otra manera, un amor muy salvaje, intenso, apasionado. Nada más miren la forma en la que las parejas se besan por las calles, se olvidan del mundo de manera absoluta, uno no existe.

El libro arranca con “Altagracia”, un cuento en el que una niña descubre el deseo. Juan David no lo quería al principio del libro, pero se trata de un texto que define la naturaleza del libro. Laura Benítez, con quien trabajé la edición, estuvo de acuerdo conmigo. “En *Muertas de amor* estamos todas”, me dijo Laura, y me preguntó si también había muertos de amor. Por supuesto. La pasión es como un río desbordado que arrastra con quien encuentre. No distingue edades, sexo ni condición, se lleva a todos por igual.

En *Muertas de amor*, un niño que viaja con su padre quiso llevarse a casa uno de los perros recién nacidos, pero era demasiado pronto y la vida del cachorro peligraba, así que se lleva un perro imaginario. En ese cuento también hay otra historia velada entre el padre y la mujer del herrero. Ese cuento es la síntesis de los distintos viajes que hice con mi padre. Los viajes son ciertos. La relación con la mujer es un invento. Le atribuyo al padre mi fascinación por las mujeres.

Atravesé tantas veces ese páramo entre Málaga y Pamplona. Luego íbamos hacia Ragonvalia, en donde vivimos algún tiempo en mi infancia. Allí estaban mis primos. Pero el cuento “El dragón viejo” se acaba en Pamplona porque allí el padre vende la herradura. De regreso, esconde el dinero en los costales para mantenerlo a salvo de los ladrones del páramo.



Figura 16. Fotografía de Triunfo Arciniegas. Archivo personal del autor.

De ladrillos y de libros

Vivo de mis libros, aunque es una cosa que fluctúa mucho. Antes vivía del magisterio, pero un día pensé que tenía que conseguir que el escritor trabajara para mí, es decir, que se ganara al menos el salario mínimo en regalías. Esa era la idea. Ese hombre se logró, lo creé, no había que afiliarlo a nada, no me hacía huelgas ni me pedía que le regalara los festivos. Ahí empezó la cosa, con la ambición de llegar a un salario mínimo extra. El magisterio servía para comer y beber, pero la literatura me dio para otras cosas. Tengo carro, finca, caballo y casa porque escribí.

La muchacha de Transilvania ganó el Premio Nacional de Literatura y compré media casa. Con *Torcuato es un león viejo*, Premio Nacional de Dramaturgia, la otra media. Otra cosa que me ayudó fue una beca por un libro que se echó a perder, que nunca terminé. Con eso compré la camioneta. Los premios han sido una bendición.

A mí me hizo falta un agente literario, alguien que peleara por mí. Si yo tuviera un agente quizás estaría muy bien económicamente, aunque no me ha ido mal. Las ventas suben y bajan, las editoriales se acaban, las regalías a veces se embolatan. Los libros para adultos no son muy rentables. Vivir de la literatura es difícil, pero se logró sobre todo porque escribí para niños. Si me hubiera dedicado solo a escribir para adultos no hubiera llegado. Escribir para niños es un oficio generoso. Además, mi propósito no ha sido hacer dinero. He tenido una mejor vida, por supuesto.

No hay afán, ahora estoy concentrado en hacer una casa. Cuando les anuncio a los obreros que me voy a Bogotá, les pido que recen para que me vaya bien y ellos dicen: “Jefe, que le vaya bien”. Cuando les digo que conseguí unos pesos se les nota el alivio, porque ellos tienen trabajo un mes y otro no. De la casa falta mucho, no vamos ni en la mitad, los vecinos me dicen: “¿Está construyendo un hospital o qué?”.

Si un editor me dice que me va a dar dos millones de pesos de adelanto, yo pienso en tantos ladrillos de adelanto. Solo pienso en ladrillos. Hacer una casa es un sueño muy bello. Me entretengo moviendo una pieza, llevando un baño de un primero a un segundo piso. Dibujo mucho,

desde muchacho dibujo planos. Los hijos me recuerdan así. Vivíamos arrendados y me pasaba el tiempo dibujando casas. Alguna vez viajé a Chile a conocer las disparatadas casas de Pablo Neruda.

Estoy haciendo muros dobles por la inseguridad. El año pasado me robaron. Se llevaron las ollas, un televisor de 75 pulgadas, unas botas sin estrenar, todos los ventiladores, el tanque del baño, barrieron con todo. Menos mal no estaba, porque estaría muerto y sin televisor, grave. Un muerto sin televisor, qué pereza. La idea es hacer un búnker impenetrable. Yo aspiro a que un día me manden a los presos más peligrosos para probar que sí puedo mantenerlos ahí. La primera habitación es un sótano de treinta y cinco metros cuadrados: eso ya es como un apartamento en Bogotá.

Tengo otro problema que es el ruido. Al frente hay una montaña habitada y, si alguien prende un radio, suena como si estuviera dentro de casa. Los fines de semana no faltan el reguetón y el vallenato. Es insoponible. Así que también había que combatir el ruido. En vez de rellenar el solar, los obreros siguieron cavando y cayeron del cielo dos habitaciones; ahí no se oye el ruido y es muy fresco, puedo estar ahí. Tengo pensada una habitación secreta. La construcción es tan entretenida como la escritura. Hablo de esta pasión con más regocijo que de los libros. Como Proust, que decía: “De mis libros digan lo que sea, pero con mis flores no se metan”. Así estoy yo, hablando con más entusiasmo de ladrillos que de libros.

Reseñas Reviews



"PANIDA"
DE LITERATURA Y ARTE
DIRECCION:

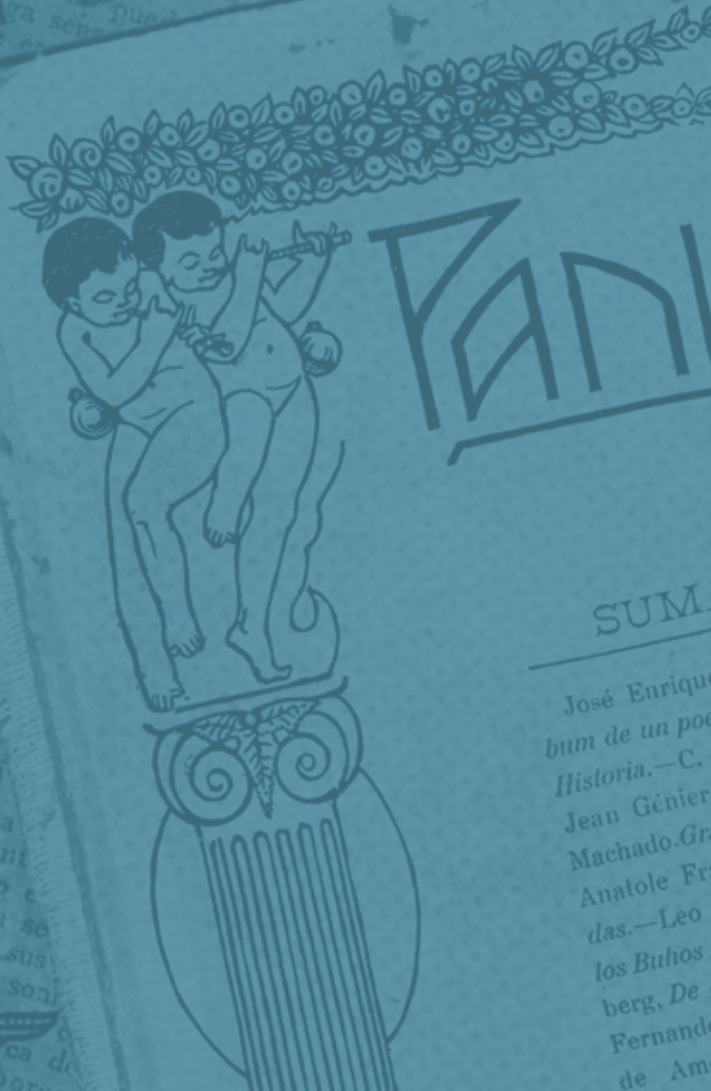
Libardo Parra
Ricardo Rendon
J. Restrepo Oyarce
Eduardo Vasco G.
Lorge Villa C.

(trimestre)
\$ 0.50
\$ 0.10

PANIDA

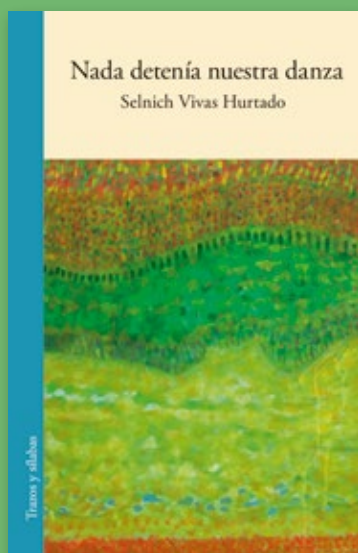
LEON DE GREIFF
DIRECTOR

EN EL CAFE



SUM.

José Enrique
bum de un poe
Historia.—C.
Jean Génier
Machado.Gr.
Anatole Fr
das.—Leo
los Buhos
berg, De
Fernand
de Am



Nada detenía nuestra danza de Selnich Vivas Hurtado


Sílaba Editores, Medellín, 2023, 345 p.



Jaime Andrés Álvarez Cifuentes

Universidad de Antioquia, Colombia

andres.alvarez26@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0009-0009-0565-9887>

Cómo citar esta reseña: Álvarez Cifuentes J. A. (2025). Reseña del libro *Nada detenía nuestra danza* (2023) de Selnich Vivas. *Estudios de Literatura Colombiana* 56, pp. 218-221. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.357073>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 01/05/2024

Aprobado: 07/10/2024

Publicado: 31/01/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional



Check for updates

N*ada detenía nuestra danza* es, ante todo, una novela valiente. Llega a manos, a ojos y a vidas de los lectores gracias a la editorial Sílabas. El papel es impecable (¡qué importante es la materialidad del libro!). La carátula es una reproducción de un lienzo del autor y de su madre. Desde allí se adivina el espíritu de la novela; una amalgama de voces cantoras, una coreografía de cuerpos (o *cuerpas*, como se denominan en el texto) danzantes que habitan los párrafos largos, los capítulos breves y las sentencias contundentes con que se teje la novela.

La materialidad: “Joyce y el *Ulises*” es un ensayo de corto aliento. Stefan Zweig se lo dedicó a la ciclópea novela del irlandés. Allí le sugiere al lector que busque un atril donde apoyar el ejemplar del libro. La advertencia —ligera y cómica— aparece en las primeras líneas del texto. Es un toque humorístico del escritor austriaco. La sugerencia de Zweig, sin embargo, no es del todo descabellada. Los libros son objetos, ocupan un espacio. Prueba de ello es la variación de su materialidad a lo largo de los siglos: la roca, primero. Luego el pergamino. El papiro. El papel. Y muy recientemente la luz de las pantallas.

Nada detenía nuestra danza no requiere un atril. Esa es la primera buena noticia para el lector. La carátula es colorida. Impera el verde. No llega a lo *kitsch*. En ella se lee el título y el nombre del autor. Ambos se repiten en letra blanca sobre el lomo azul. La contracarátula es elocuente. Aparece allí una sinopsis de la novela. Insuficiente, por supuesto. Acertada, por suerte. Las tapas y las hojas del libro son como paredes y techos que forman una casa. Esto lo recuerda *The bookshop*, una película inglesa. La analogía es exagerada, pero ilustrativa. La novela de Vivas Hurtado es una casa apacible. Se está a gusto dentro de ella. Es un libro bien hecho. Materialmente, puede sobrevivir al olvido de los estantes.

El contenido: La valentía de *Nada detenía nuestra danza* —anunciada en la apertura de esta reseña— radica en su contenido. Vale la pena esbozarlo. Tres mujeres habitan las páginas de la novela: Madre, Tía, Hija. No poseen nombres; no en la primera acepción que el diccionario recoge del término. Sus nombres son sus vínculos. Las nombra la relación que las une entre sí.

Las tres viven en un país ajeno. Son extranjeras. Hija, además, es ciega y transexual. Pierde una pierna hacia el meridiano de la novela. Terrible amputación. Hija es bailarina. Tía enmudece en cierto punto del libro. Es profesora y pierde su voz. Madre necesita de balas de oxígeno (¡qué arbitrariedades tan irrisorias se permite a veces la lengua!) para continuar malrespirando. Las tres son negras. *Nada detenía nuestra danza* es inclemente con sus protagonistas: las amputa, las enmudece, las asfixia; también las quiere locamente. Por eso las contrariedades azarosas no detienen el humor del trío, mucho menos su danza, a veces simbólica, a veces literal y frente al espejo. Tampoco las subalternidades históricas derriban el buen ánimo.

La novela defiende a sus protagonistas. Reconoce la sabiduría que hay en su menstruación. Se recurre, paradójicamente, al término eufemístico de *luna*: “Las lunas de Tía, en sus crisis más agudas, las cuidé con todo mi cariño. Yo le hablé de ese vínculo cósmico” (Vivas Hurtado, 2022, p. 222). Atiende, también, a sus derechos: “Nuestros derechos, desde el más fundamental, el derecho a morir cuando a uno le dé la gana” (p. 240). En este sentido, *Nada detenía nuestra danza* es también una declaración de guerra a Occidente. A sus —nuestras— costumbres. Las protagonistas son ociosas. No se preocupan por la productividad: pintan, juegan parkués, cuentan historias. Ante el evangelio de la autoexplotación, la novela responde con el triunfo del ocio.

El “bicho” (clara reminiscencia de la pandemia) y la represión a las protestas de los estudiantes (reminiscencias de las atrocidades cometidas por el Gobierno y sus mecanismos de opresión durante el paro nacional del 2021) son el telón de fondo de la

novela. El barbijo aparece más de una vez. El confinamiento es estricto. Hay pruebas virales. Son frecuentes los picos de contagios. Madre enferma, la siguen Hija y Tía. Entre tanto, los estudiantes de Tía mueren abaleados en las calles. “¿Por qué unos se mueren de la risa en la comodidad de sus casas y mis estudiantes allá se mueren de hambre encerradas, en cinco metros cuadrados, junto a sus victimarios?” (p. 240). La crudeza de la pregunta interpela. Las tres protagonistas están aisladas en casa, debido a los estragos provocados por el bicho. No escapan a la rueda sociohistórica, sin embargo. *Nada detenía nuestra danza* no es una novela de individuos (¿individuas?) aislados; mucho menos un texto con escenografía (si se permite el uso del término teatral) bucólica. Las protagonistas están inmersas en un mundo decadente. Hacen parte de una civilización que se ha llevado al límite a sí misma. Aparece de nuevo la crueldad o acaso sea solamente realismo. Pero nunca se asoma la desesperanza. Incluso ante la destrucción es posible persistir en la danza.

En cuanto a recursos narrativos, se trata de una novela polifónica, narrada casi por entero en primera persona. Las voces de Hija, Tía y Madre se alternan para narrar en un *yo* distinto y con criterio propio. El primer capítulo es casi un prólogo en tono mitológico: “Bisabuela era niña, pero ya era bisabuela desde el comienzo” (p. 11). La oración de apertura remite a un comienzo, es decir, a un origen. Este elemento es común a muchas mitologías. Vienen luego las peripecias del trío protagonista. Dicha parte ocupa casi la totalidad del libro, a excepción del primer capítulo, ya mencionado y del último. Es el cierre de la novela el que impide la desesperanza. Le cierra la puerta por

completo. Es un capítulo en el que la danza es reconciliadora. Y no hay excepción en esa redención alegre. Son incluso admitidos los policías represores. La danza iguala, la danza hermana. Se trata, lo reconoce el propio capítulo, de una coreografía efímera. La novela termina con ella, sin embargo. Cierra con una posibilidad de hermandad a pesar del panorama cruel.

Nada detenía nuestra danza no cae en la utopía. Pero tampoco dicta sentencias de condena. Cree en la posibilidad de salvación, en un sentido laico, por supuesto.

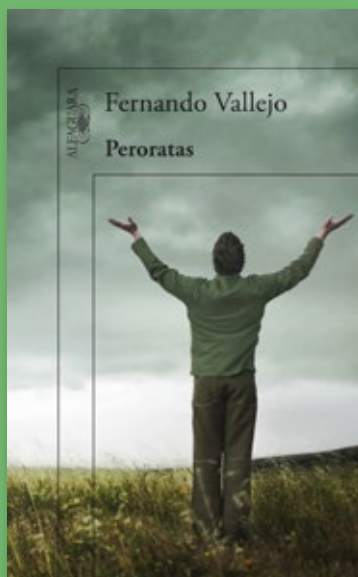
La reconciliación epistemológica: “En *Nada detenía nuestra danza* se cantan oríkies yorubá [...]. Sin esas músicas y sin los patakies y las historias de orichas, no vivirían las protagonistas de esta novela”. Este es el fragmento de una nota autoral que aparece en el libro. Se lee al final, en una página no numerada. Y su tono es de inconfundible gratitud. ¿Por qué entonces escribir la danza de las tres mujeres? ¿Por qué no cantar a Madre, a Hija y a Tía? Dentro de la novela, hay una reflexión sobre la palabra escrita: “Parece que desde la imposición de la cultura escrita, sufrimos de algún modo de olvido” (p. 223). La novela es, claramente, una reivindicación de los saberes ancestrales. Es también, a su modo, un homenaje recopilatorio de cantos tradicionales, de la palabra dicha. El formato libro, no obstante, es de raigambre europea (aunque allí también se cantaron primero las epopeyas). Existe, pues, un aparente conflicto epistemológico. Hay, por un lado, una postura que en ciertos puntos coincide con la mirada poscolonialista. Se atiende a discursos y a saberes que difieren de los modelos tradicionales heredados de Europa. Se defiende que el conocimiento no está encasillado únicamente

en páginas encuadernadas. Esa defensa, sin embargo, se hace a través de un libro, o sea, de páginas entintadas y encuadernadas.

El conflicto epistemológico, como ya se dijo, es tan solo aparente. Lo que en verdad existe es una reconciliación. Hay una fusión de discursos. Borges señaló con acierto que Europa es nuestra cultura y tenemos derecho a ella. No hay que renunciar a sus medios de conocimiento y de difusión. *Nada*

detenía nuestra danza es un ejemplo ilustrativo. El mestizaje se dio entre hombres y mujeres de todos los meridianos, de todas las orillas de los océanos. Es apenas natural que también se dé entre los discursos. No es contradictorio, pues, escribir oríkies que han sido largamente cantados ni difundirlos en formato libro.

Semejantes nimiedades no pueden detener nuestra danza.



Peroratas de Fernando Vallejo

Buenos Aires, Alfaguara, 2013, 320 p.

Wilson Andrés Cano Gallego

Universidad de Antioquia, Colombia

wandres.cano@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0009-0007-4906-0126>

Cómo citar esta reseña: Cano Gallego, W. A. (2025). Reseña del libro *Peroratas* (2013) de Fernando Vallejo. *Estudios de Literatura Colombiana* 56, pp. 222-225. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.358029>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 07/08/2024
Aprobado: 07/10/2024
Publicado: 31/01/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional



Check for updates

La figura social de ciertos escritores demuestra lo difícil que es, muchas veces, separar a la persona de aquello que dice; sus palabras caen como dardos y levantan tal polvareda que solo el tiempo puede darles el lugar que merecen. En Sade encontramos al creador del libertino y al denunciante de las perversiones del poder y de la Iglesia en el siglo XVIII, y no solo al criminal, pederasta y pornográfico que muchas veces se le adjudicó; la misoginia, el antisemitismo y el nihilismo rampante de Louis-Ferdinand Céline no pueden opacar la magnificencia y la denuncia de una obra bizarra como *Viaje al centro de la noche*; el universo poético de Lautréamont se carga de riqueza verbal para desenmascarar la falsa dignidad, la depravación y la hipocresía en *Los Cantos de Maldoror*, y no solo al escritor satánico que con su misteriosa vida llenó la imaginación de toda una generación de escritores modernistas.

A estas muestras de rebeldía, se suman las figuras de autores como Manuel González Prada (Lima 1844-1918) en el Perú de finales del siglo XIX con su análisis de la realidad nacional o José María Vargas Vila (Bogotá 1860-Barcelona 1933) en Colombia, quienes con tono demoledor, panfletario y anticlerical remesaron los cimientos de la sociedad pacata de aquel entonces. Para todos ellos como para Wilde “el arte siempre es inmoral”, una aseveración que parece encarnar el escritor Fernando Vallejo en su libro *Peroratas* que, como hijo de una generación de iconoclastas, se dedicaron a escupir verdades en la cara a la sociedad de su tiempo.

El *Diccionario de la Lengua Española (DRAE)* define perorata como “discurso o razonamiento, generalmente pesado y sin sustancia”. No puede ser más apropiado entonces el título de este obra de Fernando Vallejo en el que recoge 32 textos “pesados” entre artículos, discursos, conferencias, prólogos y presentaciones de libros en los que el autor habla sin tapujos —nunca los ha tenido— sobre los temas que siempre lo han obsesionado: el amor por los animales, el odio a las religiones (especialmente a la católica), el desprecio por los políticos y burócratas del poder, la canonización de Cervantes y Rufino José Cuervo, la reproducción humana como un acto criminal, la sobrepoblación y las consecuencias demográficas, ambientales y políticas de este hecho, la supremacía de la novela sobre los otros géneros literarios y el desprecio por el narrador en tercera persona como un dios absoluto, sabelotodo. Otros temas también atraviesan sus textos, pero en líneas generales se podrían enmarcar sus preocupaciones en estos ya referidos.

El valor artístico de su obra no puede medirse con parámetros morales. Esto parece decirnos el autor de ese largo ensayo novelado llamado *La puta de Babilonia* y de un libro como *Manualito de imposturología* física. El estilo directo, mordaz, altanero y lleno de digresiones-anécdotas, datos científicos, narraciones, hacen de estas *peroratas* un momento de reflexión necesaria en el amplio espectro de la producción literaria colombiana en la que muy pocos escritores están decididos a darle la cara, sin hipocresías y zalamerías, a la realidad nacional. Fernando Vallejo es el gran provocador de los últimos tiempos en Colombia, el burlador supremo. Los textos recogidos en estas 320 páginas dan cuenta de más de 10 años de discursos en universidades, ferias de libros, teatros, teleconferencias y revistas. Sus temas son repetitivos; pasan de un texto a otro, sin orden y extensión variable.

Luego de un prólogo en el que el autor comenta las situaciones en las que se presentaron algunos de los textos como “la Patagonia, en el fin del mundo” en el que los holandeses que lo escuchaban fueron abandonando el recinto, o el artículo publicado en *SoHo* “Leyendo los evangelios”, que le costó la renuncia a la nacionalidad colombiana por las acusaciones del exprocurador Ordóñez, abre la lectura del libro un significativo llamado a “Las madrecitas de Colombia” en el que les pide que dejen de parir, de fornicar y de excretar, pero no de pensar (p. 12), pues son unas “minusválidas morales” y que en el siguiente texto, “Los muchachos de Colombia”, les pide que no se reproduzcan porque “somos muchos y ya no nos soportamos ni cabemos” (p. 19).

Esta reiterada preocupación de Vallejo por la reproducción humana, la sobrepoblación mundial, la destrucción de los recursos naturales y el mundo como una cloaca destinado al hambre, la miseria y la violencia la plantea de manera obsesiva en “Amores prohibidos y amores imposibles”, “El hombre, ¿ese animal alzado” y “Wojtyla vive” a quien se refiere como “Ah puto viejo! Ah puta farsa” (p. 313) quien con sus obras del control natal y sus “gánsteres ensotados” no busca más que la sobrepoblación del planeta y que los curas echen mano a millones de dólares, manteniendo siempre relaciones directas con los regímenes más atroces como el nazismo y el comunismo; de ahí que exprese que el sexo es bueno, conveniente, inocente, inocuo y divertido con mujeres, hombre, animales, niños (p. 103), pero imponer la vida es un crimen peor que quitarla, pues “lo único que sé del amor es que está ahí, como la gravedad” (p. 22).

Para Vallejo sus únicos y verdaderos hermanos son los animales a quienes donó el dinero recibido del Premio Rómulo Gallegos a una fundación en Caracas y el Premio de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en México. Tanto los dos discursos pronunciados para estos eventos como el extenso ensayo “Mi otro prójimo”, en el que a partir del *Origen de las especies* devela las semejanzas biológicas y genéticas del perro y el chimpancé con el hombre y la mujer, rastrea en La Biblia las infamias contra los animales, al retomar estos temas en “La ceguera moral”, “Osos y Reyes”, “Toros e hijueputas” y en “Los impensados caminos del amor” dedicado al único ser que le enseñó el verdadero amor, Bruja, su perra gran danés.

Pero la temática más áspera y explosiva en el autor que origina estas reflexiones, en torno a la reproducción natal como un crimen y el amor por los animales, reside en las religiones en general, y en la católica en particular, con su dios, credo y ministros con el papa a la cabeza. Puede decirse que en todos los textos saca a relucir su odio visceral hacia este tema, pero en “Leyendo los evangelios” y “Los crímenes del cristianismo” es más frontal su denuncia. Aquí demuestra las inconsistencias de los cuatro evangelistas, la imposibilidad de que hubieran podido conocer a Jesús y los crímenes cometidos en nombre de un dios, ya que “Dios no existe y que si existe es malo; Cristo no existió y si existió fue un loco rabioso” (p. 8). Además, deja entrever en todos estos apuntes el porqué de sus constantes ataques a la religión católica, pues aduce que en Colombia no habrá futuro mientras la Iglesia siga detentando “la verdad y la moral en contubernio con el poder político” (p. 193).

En otros apartados como en “¿El fin del libro?” donde expresa cómo el obispo Eusebio en el año 300 realiza la más dañina manipulación al texto de Flavio Josefo al hablar de Jesús y sus milagros, o en “La Patagonia, fin del mundo” y “Wojtyla vive”, ya mencionados, arremete contra las imposturas de las religiones y la misoginia, la homofobia, el carácter de los papas y la insensibilidad de la Iglesia ante el dolor de los animales, autorizado, en parte, por La Biblia, los evangelios y El Corán. Todo esto da para decir, como poseído por la palabra y la rabia acumulada, “¡Judíos cabrones! ¡Cristianos cabrones! ¡Maricas! ¡Pirobos!” (p. 190).

Otros temas tratados en estas *Peroratas* son expresa devoción de Vallejo: el amor y la admiración por la obra y la figura de Cuervo

con “El lejano país de Rufino José Cuervo” y “El centenario de la muerte de Rufino José Cuervo”; y las proezas de Cervantes, la novela como género superior y el narrador en primera persona como el más cercano a lo humano en “El gran diálogo del Quijote” y en “la verdad y los géneros narrativos”. Rufino José Cuervo es el máximo gramático, filólogo y lingüista de todos los tiempos; España no ha tenido uno como este, con excepción de Menéndez y Pelayo que se acerca un poco a la empresa monumental que emprendió aquel (la *Gramática*, su *Diccionario*, las *Apuntaciones*). Los 29 años en Europa de los cuales no se tienen noticia obsesionan a Vallejo y la triste realidad de un idioma español anglicanizado contra el que tanto luchó Rufino y que, en su mal uso, lo ve desvanecerse como un “río fugaz, deleznable, cambiante, pasajero, traicionero. Como Antioquia” (p. 124).

En relación con el *Quijote*, lo sorprende su riqueza y complejidad en los diálogos que, a pesar de los desaciertos y los errores tipográficos, nada en él es lo que parece, ni siquiera la aparente tercera persona del narrador que por lo demás es omnipotente, omnipresente, todo un dios “sabelotodo”. El *Quijote* se burla de todo y todo lo que toca lo vuelve irrisorio: el lenguaje, los escritores, la tercera persona y a sí mismo. En “La verdad y los géneros narrativos”, Vallejo hace uso de todas sus facultades filológicas y de un balance de erudición encomiable para llevar a cabo toda una vigorosa indagación de los géneros narrativos en la antigüedad griega y latina con Heródoto, Tucídides, Homero, Suetonio, entre otros. Aquí resuena su afirmación de que “la verdad cambiante; la verdad no existe” (p. 163); y de que la primera persona de autor, como la denomina, ya está presente en *La Odisea*, en Heródoto y

Tucídides en los que son claros los discursos inventados, los episodios escenificados y los diálogos poderosos. Además, deja por sentado cómo la novela es el género por excelencia y su lectura “es un acto de fé” (p. 162).

En líneas generales, esto es solo una muestra de lo que se encontrará el lector en *Peroratas*. Otros textos como “Presentación de *El río del tiempo*”, “Presentación de *La Rambla paralela*” y los dedicados a García Márquez: “Cursillo de orientación ideológica para García Márquez” y “Un siglo de soledad” vuelven sobre sobre temas como la primera persona, las ínfulas de la tercera persona, la posición del escritor frente a la dictadura y el plagio a Balzac frente a la novela *Cien años de soledad*.

Peroratas es un mamotreto cargado de rabia, humor, erudición y provocación que lleva al lector, por diferentes caminos, a los temas más recurrentes y obsesivos del autor con un tono llano, directo, incrédulo, difamador y burlón, y una escritura digresiva y altamente estimulante que por su contenido polemista deja entrever una preocupación que, muy en el fondo, encierra a todos estos textos: el amor al prójimo. Así despotriqué de la humanidad entera, de la reproducción, de la Iglesia y las religiones en general, de los políticos de turno, del papa, de Colombia y de Antioquia, busca aguzar las mentalidades pasivas, hipócritas y cargadas de moralismo retardatario de un país que se ha desangrado por décadas en gregarismo de toda calaña. Ese miedo a pensar por sí mismos y a rebelarse frente a la burocracia y al poder es lo que no tolera Vallejo, y le hace decir, como olvidando las diatribas que líneas atrás escupió, “todo el que tenga un sistema nervioso para sentir y sufrir es nuestro prójimo” (p. 292).



Las impertinencias de Fernando Vallejo: políticas y estéticas del humor, la ironía y la controversia editado por Camilo del Valle Lattanzio

Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2024, 172 p.

Valeria Castillo Castillo

Universidad Nacional de Colombia

vcastilloc@unal.edu.co

 <https://orcid.org/0009-0002-0289-1743>

Cómo citar esta reseña: Castillo Castillo V. (2025). Reseña del libro *Las impertinencias de Fernando Vallejo: políticas y estéticas del humor, la ironía y la controversia* (2024) editado por Camilo del Valle Lattanzio. *Estudios de Literatura Colombiana* 56, pp. 226-229. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.358306>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 06/09/2024

Aprobado: 04/10/2024

Publicado: 31/01/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional



Check for updates

Fernando Vallejo es uno de los escritores contemporáneos más polémicos de la literatura colombiana no solo por los temas que trata en sus obras, que suelen ser cuestionamientos a varias esferas de la vida colombiana, sino también por la técnica narrativa que ha desarrollado y le ha permitido posicionarse dentro del campo literario: la autoficción. En la narrativa de este escritor podemos encontrar diferentes autofiguras del yo, es decir, un Vallejo como autor, personaje y narrador; este es quizá uno de los puntos que más ha llamado la atención de los lectores y de los críticos literarios. Así mismo, cabe destacar que sus obras también se han caracterizado por ser irónicas, transgresoras o incluso intransigentes, en otro término más adecuado dada la cuestión que se intenta abordar: “*impertinentes*”. Es sobre este eje que el libro *Las*

impertinencias de Fernando Vallejo: políticas y estéticas del humor, la ironía y la controversia reúne siete artículos de diferentes autores y presenta nuevas formas de interpretar esta narrativa.

Camilo del Valle Lattanzio, editor y escritor del prólogo del libro, advierte que la escritura de Vallejo es impertinente en el sentido de que es disruptiva, es decir, rompe con lo establecido y acordado dentro del campo discursivo. Esto, a su vez, constituye un acto que se liga a una postura política que va más allá de ideologías binarias. Al jugar con las leyes discursivas del lenguaje tales como la ironía, el sarcasmo o los insultos y al usarlas dentro de la escritura como un recurso, se crea un pacto narrativo en el que se reclama “la lectura ética y no moral de la obra” (p. 11). Si bien es cierto que leer a Vallejo puede tener implícitas ciertas ambivalencias, es necesario analizar sus obras desde diferentes perspectivas que den cuenta de estos elementos que la componen.

Como lectores de Vallejo, una de las primeras preguntas que podemos hacernos es sobre la existencia de una frontera entre la ficción y la realidad: ¿realmente el escritor vivió eso?, ¿realmente piensa así o su personaje lo representa? Para abordar estas preguntas hay dos artículos dentro de este libro que exploran la escritura autoficcional del escritor y la sitúan como una estrategia que le permite crear personajes complejos con voces diferentes y, a la misma vez, como autor, situarse en el campo de la literatura colombiana. En el artículo escrito por Kristine Vanden titulado “La mimicry en *La Virgen de los sicarios* y *Escombros*” se presenta un análisis del inminente carácter estético que constituye a este género y que está relacionado con una esfera lúdica

que permite precisamente la polifonía en la narrativa del autor en cuestión. La autora del artículo expone que en *La Virgen de los sicarios* hay un juego con los lectores a través de los cambios discursivos del narrador y de los otros personajes, esto propone al lector estar todo el tiempo cuestionando la intención de Vallejo. En *Escombros*, el yo tiene un juego diferente, ya que se produce al mismo tiempo que se enuncia. Es un yo lleno de contradicciones que exige al lector descifrar e indagar, pero lo que más llama la atención es la contradicción en la identidad del protagonista.

Siguiendo por la vía del género de la autoficción y del uso de la ironía, Florian Homann escribe el artículo “Relaciones conflictivas entre escritos y escritores: Fernando Vallejo y sus colegas colombianos” en el cual explica cómo el escritor se inscribe en el campo literario y se posiciona de forma distinta a sus colegas contemporáneos e incluso a sus precursores. Gracias al uso del recurso de la primera persona, Vallejo en sus obras presenta una subjetividad que rompe con las formas de la literatura tradicional. Esto es lo que, en efecto, hace que se distancie del realismo mágico, aunque el autor del artículo considera que fue un movimiento que influyó inicialmente en la narrativa de Vallejo.

Ahora bien, las diferentes autofiguras del yo de Vallejo como autor, narrador y personaje responden de una forma distinta dependiendo de la obra, en el artículo “Un mínimo de respeto por la tradición. La herencia familiar en la autofiguración de Fernando Vallejo”, escrito por Santiago Uhía, se explora la relación de los recuerdos y de la memoria con la construcción identitaria en la novela *Los días azules*. Según el autor,

esta novela puede leerse como el mito fundacional de Vallejo, ya que se remonta a la infancia y se cuestiona la memoria familiar. Aquí, los afectos aparecen como una red de sentimientos complejos e inestables que circulan entre la reivindicación y el rechazo, esta oscilación crea un efecto de distancia y acercamiento que le permite al narrador establecer una tensión entre el legado y una tensión con las figuras de autoridad y con aquellas cosas que hacen parte del legado, pero no se aceptan o se comparten en la actualidad.

En relación con lo anterior, es importante destacar que otro elemento central dentro de la narrativa de Vallejo es el humor y la ironía de las situaciones que se presentan en las novelas. Este tópico constituye también una razón por la cual muchos críticos han llegado a tener opiniones contrarias sobre el escritor y su producción literaria, ya que suelen asociar su discurso a categorías o posiciones políticas específicas que no necesariamente el escritor comparte, sino que más bien son recursos utilizados para desarrollar su intención en sus obras. En el artículo “Juegos de inversión semántica: humor e ironía en la obra de Fernando Vallejo”, escrito por Natalia Villamizar, la autora analiza cómo funcionan estos dos elementos en la pentalogía *El río del tiempo*, y aclara que, si bien la ironía a veces puede acompañar al humor, esto no siempre se da. En estas obras la ironía está representada en dos niveles: en el discurso del narrador y en la obra misma, en consecuencia, la ironía funciona como un recurso literario que usa voces de diferentes personajes y giros en la trama para contraponerse a la violencia que retrata, es decir, sienta de base una posición al respecto; por otra parte, para la autora la risa cumple una

función que todo el tiempo se contrapone a estructuras de poder que rigen la vida del narrador protagonista, ya que cuando se inscribe en la narrativa llega a alterar ese orden prestablecido y hegemónico, esto compromete tanto la forma como el contenido de las novelas.

Con respecto a la frontera entre la vida y la muerte, un tema fundamental y que aparece en casi todas las novelas del escritor, en el artículo “(Est)ética del cuidado. Sobre *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo, y *Canción de tumba*, de Julián Herbert” el autor Jorge Locane explica cómo dentro de la construcción narrativa de cada una de las dos novelas hay toda una noción de cuidado tanto del propio cuerpo como de la mente. Esta noción de cuidado se presenta porque los protagonistas tienen que convivir con la enfermedad de un cercano y esto configura toda una crítica desde una perspectiva ética hacia el cuerpo médico, el uso de medicinas alternativas y hacia las condiciones de vida en pacientes terminales. Aquí el cuidado aparece configurado también como una acción política que sustrae a los cuerpos enfermos de un sistema en el que no es claro cuál es el verdadero interés: si el negocio o la salud de los enfermos, y se cuestiona todo el tiempo la frontera ética que existe entre querer sobrevivir y querer morir de forma voluntaria.

Otro artículo que aborda la vida y la muerte, pero desde la perspectiva de la ciudad como un espacio geográfico y político donde existen diversas violencias, es “Cartografías neobarrocas de la urbe: violencia, muerte y pasión en Fernando Vallejo y Pedro Lemebel”. Este texto escrito por Philipp Seidel analiza las dos novelas *Tengo miedo torero* y *La Virgen de los sicarios* con el

fin de determinar cómo se muestra la ciudad y desde qué tipo de personajes se muestra la vida cotidiana. Esto debido a que en los últimos años en Latinoamérica los autores han presentado una preocupación por las ciudades y por retratar a las personas ignoradas socialmente. En ese sentido, estas novelas establecen una nueva cartografía en la que es posible ver cómo las esferas públicas no son seguras para todas las personas, pues son espacios amenazadores donde es posible ejercer varios tipos de violencia hacia los grupos marginalizados. En la novela de Vallejo la violencia es omnipresente: el escritor crea un espacio urbano colombiano en el que se burla de los problemas de la sociedad al mismo tiempo que los denuncia, y para ello inserta voces de diferentes personajes y grupos sociales.

De igual manera, este libro destaca y resalta la presencia de los animales como un objeto de análisis dentro de la narrativa de Vallejo, más específicamente la presencia y aparición de los perros. El artículo de José Castellanos titulado: “No le ladres, Brujita, déjala pasar. Perros y muerte en algunas novelas de Fernando Vallejo” analiza esta relación simbólica y expone que la figura del animal es todo el tiempo una especie de compañía tanto como lo es la escritura. La perra “Brujita” además de ser la destinataria del protagonista es también una especie de portal que permite la aparición del recuerdo y la conexión con los que ya no están, en ese sentido, la relación simbólica va conectada con la memoria tanto como con la muerte. Este artículo es fundamental para ir más allá en los estudios de la obra de Vallejo. Darle la mirada a la presencia de otros seres vivos dentro de la narrativa enriquece

la comprensión de la intencionalidad de la obra, siempre y cuando se puedan explicar sus funciones y relaciones existentes.

Para terminar, quisiera resaltar la importancia de leer este libro por dos razones. En primer lugar, como una buena forma de entender la obra de Fernando Vallejo, no porque haya una única forma de interpretarlo, sino porque su obra está llena de recursos y elementos que vale la pena problematizar y estudiar desde diferentes perspectivas. Si tenemos en cuenta que el desarrollo de su estilo literario particular corresponde también a los procesos y experiencias que ha vivido como escritor y como individuo de la sociedad colombiana, es más provechoso poder indagar, como lectores, hacia dónde nos lleva cada una de sus novelas. En ese sentido, es preciso destacar que este libro es una forma de entender cómo la “impertinencia” de Vallejo es ante todo un juego lingüístico en el que todos los elementos que lo componen desafían esas categorías morales y discursivas establecidas. Es así como el escritor se posiciona ante las problemáticas colombianas que inevitablemente se ven reflejadas en varios aspectos de sus personajes. En segundo lugar, considero que esta antología de artículos es una forma de seguir desarrollando la investigación en los estudios de la literatura colombiana, precisamente al ser Vallejo un escritor contemporáneo que además es polémico y genera distintas reacciones no solo para sus lectores, sino también para sus colegas, se hace necesario abrir el campo a más estudios que abarquen diferentes puntos de interés dentro de su narrativa. Este libro reúne unos artículos muy completos que le permiten al lector cuestionar su propia lectura.




El mundo al revés de Camila Ramos

Mr. Momo, España, 2024, 24 p.

Giselle Ruiz

Bishop's University, Québec, Canadá

giatraficodigital@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0005-6208-315X>

Cómo citar esta reseña: Ruiz, G. (2025). Reseña del libro *El mundo al revés* (2024) de Camila Ramos. *Estudios de Literatura Colombiana* 56, pp. 230-231. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.357626>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 02/07/2024

Aprobado: 10/10/2024

Publicado: 31/01/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional



Check for updates

Leer este cuento introduce a los lectores adultos en la posibilidad de cambiar de ángulo, punto de vista y posición mientras les narran a los niños. Las posibilidades entre ser lector del cuento o ser escuchado del mismo en la voz de un niño son dos vías de entrada al mismo. Desde la perspectiva adulta, no podemos comenzar por el revés hacia el derecho, solo porque el primer párrafo nos sitúa en la casa azucarada de Juanito y su madre Alina, estar bien situados es una circunstancia que se agradece. El niño Juanito es el protagonista de esta historia y aún sigue las métricas de uso para los niños que dan sus primeros pasos. Él entiende la vida del caminante como el proceso de ir avanzando paso a paso. En ese momento de su vida, tiene la capacidad de dar ocho pasos con gran esfuerzo y sin caer. Sin

embargo, el curioso Juanito ve más allá de la ventana de su casa e intuye que al pasar el umbral de la puerta hay, siempre a pocos pasos, eso sí, un mundo por descubrir.

Quizás la oración más reveladora del cuento sea: “El mundo, mi amor, no se mide en pasos andados. Se mide en personas que temen mirar al revés. Nunca sus ojos podrían comprender tu magia” (p. 4).

Para Juanito esta sentencia es irrelevante puesto que él debe aventurarse y descubrir. Nosotros vamos a explorar con él y con su amiga Muñeca. Al final, la interrogante que se impone es ¿habremos comprendido o aún no estaremos prestos a entrar en la magia del mundo posible que nos propone Juanito o Camila?

Camila Ramos (Colombia, 1989) es la escritora de *El mundo al revés*. Gracias a la observación diaria de los niños a quienes se dedicó, por más de una década, como educadora de preescolar ha podido narrar sutiles momentos de transformación en la temprana edad de los niños. Por esta razón, el texto de Camila es profundo y se construye lleno de admiración por la determinación con la que tipifica a su personaje.

Dado que literatura infantil e ilustraciones van agarradas de la mano sería imperdonable terminar sin hablar del otro gran acierto de esta publicación: las ilustraciones que estuvieron a cargo de Patricia Carcelén (España, 1986).

Todo el texto escrito tiene su correlato de forma contundente en las imágenes que lo ilustran, a tal punto que ellas no son meros intérpretes secundarios de lo escrito, por el contrario, su rol es protagónico para el disfrute cabal de niños y adultos. Las imágenes suman con facilidad un plus de sentido y sobre ellas se logran condensar sensaciones, texturas, movimientos y perspectivas no explícitas. Las imágenes también contribuyen a ampliar el vocabulario de los niños una vez leído el texto completo por primera vez.

El mundo al revés aparece en medio del mundo editorial en español sobre literatura infantil para contribuir al desarrollo del lenguaje, a la comprensión de la historia y de las historias planteadas, a la estimulación de la imaginación y a la posibilidad de distintas resoluciones de los conflictos dentro de una historia. También, nos plantea interrogantes sobre el núcleo familiar y apunta con firmeza hacia el respeto del otro/a, aunque sea un niño/a.

ÍNDICE DE AUTORES

ÁLVAREZ CIFUENTES, JAIME ANDRÉS: estudiante del pregrado en Filología Hispánica de la Universidad de Antioquia. Su última publicación se titula “Textos teatrales del género Kyogen”. Entre sus temas de interés investigativo se encuentran el teatro, la literatura latinoamericana y los estudios revisteriles.

Contacto: andres.alvarez26@udea.edu.co

BARRIOS GONZÁLEZ, DIANA MARÍA: doctora en Literatura e integrante del Grupo de Estudios Sociolingüísticos de la Universidad de Antioquia. Sus líneas de investigación son literatura, cultura y sociedad y violencias y paz en Colombia: representaciones en la prensa y la literatura. Su última publicación se titula “Crítica literaria y cultural en los primeros años de la época de la Violencia en Colombia: el caso de Lecturas Dominicales de *El Tiempo* (1945-1947)”.

Contacto: diana.barrios@udea.edu.co

CANDELA MONTOYA, SARA: doctora en Estudios Hispánicos y Latinoamericanos en la Universidad de Perpiñán, Francia. Además, es miembro del grupo de investigación el GRENAL (grupo de investigación y de estudios sobre las poblaciones negras de América Latina).

Contacto: saramontoyac@gmail.com

CANO GALLEGO, WILSON ANDRÉS: magíster en Hermenéutica Literaria y docente de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia.

Contacto: wandres.cano@udea.edu.co

CASTILLO CASTILLO, VALERIA: lingüista, estudiante de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia e integrante del semillero de investigación “Literatura, culpa y vergüenza” de la misma institución.

Contacto: vcastillo@unal.edu.co

IBARRA ATEHORTÚA, JUAN ESTEBAN: filólogo hispanista de la Universidad de Antioquia. Fue asistente editorial de la revista *Lingüística y Literatura* de la misma institución entre 2018 y 2023.

Contacto: esteban.ibarra@udea.edu.co

JARAMILLO PARRA, KAREN: filóloga hispanista de la Universidad de Antioquia.

Contacto: karen.jaramillo@udea.edu.co

LEONARDO-LOAYZA, RICHARD ANGELO: doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana. Actualmente, es docente de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC) y su último artículo se titula “Casas vacías, de Brenda Navarro: Maternidad no normativa”.

Contacto: rleonardol@unmsm.edu.pe

MONTOYA, PABLO: escritor y profesor de literatura de la Universidad de Antioquia. Realizó estudios de maestría y doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad Sorbonne Nouvelle Paris 3. Ha sido galardonado con el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos (2015), Premio Iberoamericano de Letras José Donoso (2016), Premio Casa de las Américas (2017), Premio de narrativa José María Arguedas (2017), entre otros.

Contacto: pablo.montoya@udea.edu.co

MURILLO SANDOVAL, JUAN DAVID: doctor en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente, es profesor investigador del Instituto Caro y Cuervo y miembro del grupo de investigaciones en Literatura de la misma institución. Su última publicación se titula “Buscando suscriptores: prospectos volantes, publicidad del libro y trabajo intelectual en América Latina”.

Contacto: juan.murillo@caroycuervo.gov.co

PARRA PÉREZ, MARIO ANTONIO: magíster en Filosofía y docente en la Licenciatura en Filosofía de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Además, es miembro del grupo de investigaciones filosóficas Kairós en la línea de investigación de estudios estéticos y culturales. Su última publicación se titula “Erotismo femenino en la antología Ardores y furores. Relatos eróticos de escritoras colombianas”.

Contacto: mario.parra01@uptc.edu.co

REVERÓN PEÑA, MARÍA ISABEL: magíster en Literatura Hispanoamericana y docente en la Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Además, es miembro del grupo de investigación Senderos del Lenguaje, de la misma universidad, y su última publicación se titula “A 20 años del Concurso Fernando González”.

Contacto: maria.reveron@uptc.edu.co

RUIZ, GISELLE: Ph. D. en Literatura Hispánica del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Montréal. Actualmente, es productora, guionista, mezcladora de sonidos y locutora de radio.

Contacto: giatraficodigital@gmail.com

SAAVEDRA REY, LILIANA: doctora en Humanidades e integrante del grupo de investigación en Tendencias Actuales en Educación y Pedagogía (TAEPE) de la Universidad San Buenaventura. Actualmente, es profesora de planta de la Facultad de Educación de la Universidad Pedagógica Nacional. Su última investigación se titula “Formación ética (y humana) desde la experiencia literaria: aportes antropológico-pedagógicos a la didáctica de la literatura en revista *La Palabra*”.

Contacto: lilisaves2@yahoo.com

SAAVEDRA REY, SNEIDER: doctor en Humanidades e integrante del grupo de investigación en Tendencias Actuales en Educación y Pedagogía (TAEPE) de la Universidad San Buenaventura. Actualmente es profesor de la Universidad Pedagógica Nacional y la Universidad de San Buenaventura. Su última

investigación se titula “Formación ética (y humana) desde la experiencia literaria: aportes antropológico-pedagógicos a la didáctica de la literatura en revista *La Palabra*”.

Contacto: sneider201@hotmail.com

TOBÓN MIRANDA, JOSÉ PABLO: magíster en Letras Latinoamericanas del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente, es investigador independiente y sus líneas de investigación se enfocan en pensamiento latinoamericano, ensayo latinoamericano, León de Greiff, sociabilidad del texto e historia intelectual en revistas latinoamericanas y literatura antioqueña de finales del siglo XIX y principios del XX.

Contacto: jp.tobon@aol.com

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

VALLEJO ZAPATA, VÍCTOR JULIÁN: doctor en Lingüística e integrante del Grupo de Estudios Sociolingüísticos en la línea de lingüística descriptiva de la Universidad de Antioquia. Su última publicación se titula “Análisis sintáctico de metáforas conceptuales a partir de la gramática de dependencias y la estructura argumental del verbo”.

Contacto: victor.vallejo@udea.edu.co

NORMAS PARA AUTORES

Estudios de Literatura Colombiana es una publicación científica arbitrada —indexada en SCOPUS, cuartil Q1 en SJR y ubicada 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.

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 la web <https://revistas.udea.edu.co/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 150 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). [http:// www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol7/poesia.htm](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: entre 7 y 15 páginas.

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.

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 or uploaded through the preliminary register in the *Open Journal System* Platform (<https://revistas.udea.edu.co/index.php/elic>). 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: (150 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). [http://www.someaddress.com/full/url/\[d.m.y\]](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). <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: between 7 and 15 pages.

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.

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 pela página <https://revistas.udea.edu.co/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 150 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). 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). <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 15 páginas.

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:

SI 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	
Nacionalidad (indique si posee doble nacionalidad)	
Título académico	
Filiación institucional	
ORCID	
CvLAC (para colombianos) ¹	

¡Muchas gracias!

¹ 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.



Estudios de
Literatura
 COLOMBIANA



EDITORIAL | ARTÍCULOS ARBITRADOS | CONFERENCIAS | ENTREVISTAS | RESEÑAS

--- C o n t e n i d o ---

EDITORIAL 56 7

ARTÍCULOS ARBITRADOS
 REFEREED ARTICLES 11

Contextos de producción, edición y publicación de *Panida*: alianzas intergeneracionales y legitimación desde el universalismo rodoniano 12
 Production, Edition and Publication Contexts of *Panida*: Intergenerational Alliances and Legitimization from Rodó's Universalism
 José Pablo Tobón Miranda
 Universidad Nacional Autónoma de México, México

Los premios literarios en Colombia: una periodización para el siglo xx 35
 The Literary Prizes in Colombia:
 A Periodization for the Twentieth Century
 Juan David Murillo Sandoval
 Instituto Caro y Cuervo, Colombia

Donde se descomponen las colas de los burros (2008): una apuesta de Carolina Vivas y del grupo Umbral Teatro por la reivindicación de la memoria 61
Donde se descomponen las colas de los burros [Where Donkeys' Tails Decompose] (2008): Carolina Vivas and Umbral Teatro Group's Commitment to Memory Vindication
 María Isabel Reverón Peña
 Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia
 Mario Antonio Parra Pérez
 Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia

Las huellas literarias e históricas de Wiwa y Orika, buscando otras perspectivas 82
 The Literary and Historical Traces of Wiwa and Orika, Seeking Other Perspectives
 Sara Candela Montoya
 Universidad de Perpiñán, Francia

“Policarpa” de María Ospina Pizano: instrumentalización de los cuerpos en el capitalismo 103

Policarpa by María Ospina Pizano:
 Instrumentalization of Bodies in Capitalism
 Richard Leonardo-Loayza
 Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Perú

En busca del espacio perdido: Análisis visual de *El día de la mudanza* de Pedro Badrán 125

In Search of Lost Space: Visual Analysis on *El día de la mudanza* by Pedro Badrán
 Sneider Saavedra Rey
 Universidad Pedagógica Nacional y Universidad de San Buenaventura, sede Bogotá, Colombia
 Liliana Saavedra Rey
 Universidad Pedagógica Nacional, Colombia

Análisis de la integración de los cuatro cuentos base de la novela *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo 146

Integration Analysis of the Four Foundational Stories of the Novel *El Día Señalado* [The appointed day] by Manuel Mejía Vallejo
 Karen Jaramillo Parra
 Universidad de Antioquia, Colombia
 Víctor Julián Vallejo Zapata
 Universidad de Antioquia, Colombia
 Diana María Barrios González
 Universidad de Antioquia, Colombia

Civilización y educación de las mujeres neogranadinas en *Una holandesa en América* (1888) de Soledad Acosta de Samper 170

Civilization and Education of Neo-Granadian Women in *Una Holandesa en América* [A Dutchwoman in America] (1888) by Soledad Acosta de Samper
 Juan Esteban Ibarra Atehortúa
 Universidad de Antioquia, Colombia

CONFERENCIA
 CONFERENCE 191

Palabras para Sergio Ramírez 192
 Words for Sergio Ramírez
 Pablo Montoya
 Universidad de Antioquia, Colombia

ENTREVISTAS
 INTERVIEWS 196

Milagros de la vida: Entrevista a Triunfo Arciniegas 197
Life's Miracles: Interview with Triunfo Arciniegas
 Margarita Valencia
 Instituto Caro y Cuervo, Colombia

RESEÑAS
 REVIEWS 217

Nada detenía nuestra danza de Selnch Vivas Hurtado 218
Silaba Editores, Medellín, 2023, 345 p.
 Jaime Andrés Álvarez Cifuentes
 Universidad de Antioquia, Colombia

Peroratas de Fernando Vallejo 222
 Buenos Aires, Alfaguara, 2013, 320 p.
 Wilson Andrés Cano Gallego
 Universidad de Antioquia, Colombia

Las impertinencias de Fernando Vallejo: políticas y estéticas del humor, la ironía y la controversia editado por Camilo del Valle Lattanzio 226
 Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2024, 172 p.
 Valeria Castillo Castillo
 Universidad Nacional de Colombia

El mundo al revés de Camila Ramos 230
 Mr. Momo, España, 2024, 24 p.
 Giselle Ruiz
 Bishop's University, Québec, Canadá



REVISTA
 ENERO
 JUNIO
56
 2 0 2 5 ISSN 0123-4412



UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Facultad de Comunicaciones y Filología