

ISSN: 0120-5587  
E-ISSN: 2422 3174  
ENERO-JUNIO

REVISTA  
**Lingüística  
Literaria**

EDICIÓN

**87**

2025



FOTOGRAFÍA | ANA HERNÁNDEZ



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**

Facultad de Comunicaciones y Filología



Obra: Anticipación  
Ana Hernández  
Maestra en Artes Plásticas  
2023

REVISTA  
**Lingüística  
Literatura**y

EDICIÓN  
**87**  
2025

## Equipo Editorial

### Rector Universidad de Antioquia

John Jairo Arboleda Céspedes

### Decana Facultad de Comunicaciones y Filología

Olga Vallejo Murcia

### Director - Editor

Prof. Dr. Selnich Vivas Hurtado  
Facultad de Comunicaciones y Filología  
Universidad de Antioquia

### Auxiliar administrativa

Paula Andrea Chaves Rendón  
Facultad de Comunicaciones y Filología  
Universidad de Antioquia

### Asistente editorial

Luis Javier González Toro  
Facultad de Comunicaciones y Filología  
Universidad de Antioquia

### Practicante

Mayorly Juliana Jaimés Rincón  
Facultad de Comunicaciones y Filología  
Universidad de Antioquia

### Diseño

Luisa Santa

### Diagramación

Ana Isabel Hernández Rivas  
Maestra en Artes Plásticas  
Alejandra Echavarría Zuluaga  
Facultad de Comunicaciones y Filología  
Universidad de Antioquia

### Periodicidad

Semestral

### Formato

digital 20 x 28 cm.

### Portada

Ana Isabel Hernández Rivas

### Correo

[revistalinylit@udea.edu.co](mailto:revistalinylit@udea.edu.co)

### Web

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl>

### Correspondencia

Revista Lingüística y Literatura  
Calle 70 # 52-21  
Facultad de Comunicaciones  
y Filología, Bloque 12  
Universidad de Antioquia  
Teléfono: +57 (4) 2195915

## Comité Científico

### Prof. Dra. María del Rosario Aguilar Perdomo

Universidad Nacional de Colombia, Colombia

### Prof. Dr. Daniel Cassany

Universidad Pompeu Fabra, España

### Prof. Dr. Fabrizio Cigni

Universidad de Pisa, Italia

### Prof. Dra. María Pilar García Mouton

Centro de Ciencias Humanas  
y Sociales, España

### Prof. Dr. Alfredo Laverde Ospina

Universidad de Antioquia, Colombia

### Prof. Dra. Rosalba Lendo Fuentes

Universidad Nacional Autónoma de México, México

### Prof. Dr. Pablo José Montoya Campuzano

Universidad de Antioquia, Colombia

### Prof. Dra. Claudia Montilla Vargas

Universidad de los Andes, Colombia

### Prof. Dra. María Nieves Vila Rubio

Universidad de Lérida, España

### Prof. Dra. Neyla Graciela

Pardo Abril  
Universidad Nacional de Colombia, Colombia

### Prof. Dra. Michelle Szkilnik

Universidad Sorbona Nueva - París, Francia

### Prof. Dr. Francisco Javier Terrado Pablo

Universidad de Lérida, España

### Prof. Dra. Liliana Weinberg Marchevsky

Universidad Nacional Autónoma de México, México

### Prof. Dr. Juan Miguel

Zarandona Fernández  
Universidad de Valladolid, España

## Comité Editorial

### Prof. Dra. Claudia Beatriz Borzi

Universidad de Buenos Aires, Argentina

### Prof. Dr. José Ignacio Bosque Muñoz

Universidad Complutense de Madrid, España

### Prof. Dr. Mario Martín Botero García

Universidad de Antioquia, Colombia

### Prof. Dr. Adrián Cabedo Nebot

Universidad de Valencia, España

### Prof. Dr. José Manuel Camacho Delgado

Universidad de Sevilla, España

### Prof. Dra. Pritha Chandra

Institutos Indios de Tecnología, India

### Prof. Dra. Concepción

Company Company

Universidad Nacional Autónoma de México, México

### Prof. Dra. Marianne Eva Dieck Novial

Universidad de Antioquia, Colombia

### Prof. Dr. Jairo Morais Nunes

Universidad de São Paulo, Brasil

### Prof. Dr. Iván Vicente Padilla Chasing

Universidad Nacional de Colombia, Colombia

### Prof. Dra. Azucena Palacios Alcaine

Universidad Autónoma  
de Madrid, España

### Prof. Dr. Jerónimo Pizarro

Universidad de los Andes, Colombia

### Prof. Dr. Luis Fernando Restrepo

Universidad de Arkansas,  
Estados Unidos

### Prof. Dra. Karen L. Thornber

Universidad de Harvard, Estados Unidos

### Prof. Dr. Nobuyuki Tukahara

Universidad de Kyoto, Japón

### Prof. Dra. Verena Dolle

Universidad de Giessen, Alemania

## Comité evaluador Número 87

**Paula Andrea Marín Colorado**

Universidad de Antioquia, Colombia

**Diego Alejandro Zuluaga Quintero**

Universidad de Antioquia, Colombia

**Remedios Mataix Azuar**

Universidad de Alicante, España

**Juan Fernando Taborda**

Universidad de Antioquia, Colombia

**Alejandro Jacobo Egea**

Universidad Católica de Murcia, España

**Estefanía Cabello**

Universidad de Córdoba, España

**Iker González-Allende**

University of Nebraska, Estados Unidos

**Renán Silva Olarte**

Universidad de los Andes, Colombia

Universidad del Valle, Colombia

**Gilberto Loaza Cano**

Universidad del Valle, Colombia

**Carlos Nogueira**

Universidad Complutense de Madrid, España

**Rosilene Alves de Melo**

Universidade Federal de Campina Grande, Brasil

**Anna Luiza Ramazzina Ghirardi**

Universidade Federal São Paulo, Brasil

**Roberto Henrique Seidel**

Universidade do Estado da Bahia, Brasil

**Ana Alejandra Robles Ruiz**

Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México

**Patricia del Carmen Guerrero de la Llata**

Universidad de Sonora, México

**Caterina Duraccio**

Universidad Pablo de Olavide, España

**Laura Gago Gómez**

Universidad de Salamanca, España

**Lucero González Suárez**

Universidad La Salle, México

**Davide Mombelli**

Universidad de Alicante, España

**Héctor Leví Caballero Artigas**

Universidad de Málaga, España

**Francis Manuel Oloume**

Université de Yaoundé I, Camerún

**Yesenia María Escobar Espitia**

Temple University, Estados Unidos

**Tulio Andrés Clavijo Gallego**

Universidad del Cauca, Colombia

**Emiro Santos García**

Universidad de Cartagena, Colombia

**Julio César Goyes Narváez**

Universidad Nacional de Colombia, Colombia

**Juan Esteban Londoño**

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

**Goretti Ramírez**

Concordia University, Canadá

**Carmen Rosa García Ruiz**

Universidad de Málaga, España

**Diana María Barrios González**

Universidad de Antioquia, Colombia

**Nanyu Sofía Chen (陳南好)**

Tunghai University, Taiwan

**Vicente Luis Mora**

Universidad de Málaga, España

**Bernardita Domange Muñoz**

Universidad Alberto Hurtado, Chile

**Karem Pinto Carvacho**

Universidad Autónoma de Chile, Chile

**Carol Arcos Herrera**

Universidad de California, Estados Unidos

**Gabriela Núñez Murillo**

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

**Mercedes López-Baralt**

Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico

**John Fredy Ramírez Jaramillo**

Universidad de Antioquia, Colombia

**Gonzalo Cataño**

Universidad Externado de Colombia, Colombia

**Liliana Carolina Sánchez Castro**

Universidad de Antioquia, Colombia

**Meritxell Hernando Marsal**

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

**Gildardo Castaño Duque**

Universidad Católica de Oriente, Colombia

**Alfonso Rubio Hernández**

Universidad del Valle, Colombia

**David Solodkow**

Universidad de los Andes, Colombia

**Cristina Ruiz Serrano**

MacEwan University, Canadá

**Macarena Mallea**

Universidad de Chile, Chile

**Joseph-Désiré Otabela Mewolo**

University of Missouri, Estados Unidos

**Wilfried Mvondo**

Université de Yaoundé I, Camerún

**Nécker Salazar Mejía**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

**Henry Cesar Rivas Sucari**

Universidad Tecnológica del Perú

**Roxana Risco**

Universidad de la Plata, Argentina

**María Agustina Carranza**

Universidad Nacional de Catamarca, Argentina

**Santiago Andres Gómez**

Universidad de Antioquia, Colombia

**7** | EDITORIAL

La opresión de las fascinaciones

Selnich Vivas Hurtado

**9** | ARTÍCULOS CIENTÍFICOS ESTUDIOS LITERARIOS

**10** | Contexto y crítica literaria de las mujeres durante la época de la Violencia en el Suplemento *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* (1950 – 1960)

CONTEXT AND LITERARY CRITICISM OF WOMEN DURING THE VIOLENCE TIMES IN THE *LECTURAS DOMINICALES* WEEKLY SUPPLEMENT OF *EL TIEMPO* (1950-1960)

Diana María Barrios González

**39** | Lezama Lima, ensayista hereje: la argumentación metafórica

LEZAMA LIMA, HERETIC ESSAYIST: METAPHORICAL ARGUMENTATION

Santiago Andrés Gómez Sánchez

**61** | El Liceo Granadino y la Academia Nacional: razones del “fracaso” de dos proyectos institucionales en la Nueva Granada

THE LICEO GRANADINO AND THE ACADEMIA NACIONAL: REASONS FOR THE «FAILURE» OF TWO INSTITUTIONAL PROJECTS IN THE NUEVA GRANADA

John Fredy Ramírez Jaramillo

**86** | A tessitura intermediática do cordel em narrativas contemporâneas e o adejo d'*O Pavão Misterioso*

THE INTERMEDIATIC FABRIC OF THE CORDEL IN CONTEMPORARY NARRATIVES AND THE ADEJO OF *O PAVÃO MISTERIOSO*

Rodrigo Nunes da Silva | Linduarte Pereira Rodrigues

**122** | Andróginos en la revista *Le Seduzioni* de Amalia Guglielminetti

ANDROGYNOUS IN THE MAGAZINE *LE SEDUZIONI* BY AMALIA GUGLIELMINETTI

Cristina Iglesias Grande | Mercedes Arriaga Florez

**140** | La configuración del pícaro en la novela *Tragicomedia de burócratas* de César Rivas Lara

THE CONFIGURATION OF THE ROGUE IN THE NOVEL *TRAGICOMEDIA DE BURÓCRATAS* BY CÉSAR RIVAS LARA

Jhon Jairo Mena Barco

**174** | «De cosas que se pudren»: el cuerpo de Adán en la poesía de Héctor Rojas Herazo

«OF THINGS THAT DESCOMPOSE» THE BODY OF ADAM IN THE HECTOR ROJAS HERAZO'S POETRY

Juan Esteban Londoño Betancur

**205** | La constitución intelectual y de pensamiento en María Zambrano a través de los grupos y revistas literarias de España

THE INTELLECTUAL AND THOUGHT CONSTITUTION OF MARÍA ZAMBRANO THROUGH LITERARY GROUPS AND JOURNALS IN SPAIN

Carlos Andrés Gallego Arroyave

**228** | El pensamiento libre en aforismos y parábolas.  
Interpretación de *Pensamientos de un viejo* y *El payaso interior*  
de Fernando González

THE FREE THOUGHT IN APHORISMS AND PARABLES.  
INTERPRETATION OF *PENSAMIENTOS DE UN VIEJO* AND *EL PAYASO*  
INTERIOR, BY FERNANDO GONZÁLEZ

Gilberto Loaiza Cano

**250** | ENTREVISTA

**251** | «La memoria [...] oculta lo que no debería»

Lauren Mendinueta | Selnich Vivas Hurtado

**259** | POEMARIO

**260** | *Vivir tan adentro*, Lauren Mendinueta

Traducción al francés por Stéphane Chaumet

**281** | ENSAYO

**282** | La vida profana y su memoria. Una lectura de la obra  
*Casa Viuda* de Doris Salcedo

Lauren Mendinueta

**290** | RESEÑAS

**291** | *Del tiempo, un paso* de Lauren Mendinueta

Yolanda Izard

**297** | Revisitando a história do povo moçambicano

Elis Regina Guedes de Souza

**302** | El «Ser Otro» y la emancipación de la mujer

Laura del Mar Zamudio Giraldo

**310** | Una antología que da voz a las mujeres  
afrocartageneras

Laura Fernanda Sarmiento Vargas

**318** | «Meu corpo meu invento»

Selnich Vivas Hurtado

**326** | El recuerdo no es un mueble viejo

Julián Laverde Restrepo

**334** | CONFERENCIA

**335** | Interculturalidad y la edición de textos académicos

INTERCULTURALITY AND THE EDITION OF ACADEMIC TEXTS

Equipo editorial

## La opresión de las fascinaciones

Una frase enigmática de la escurridiza Sveta Aluna podría advertir el desánimo de las circunstancias presentes en la Universidad de Antioquia: «Si evitas la opresión de las fascinaciones, la red de sabios puede distraer la Invisible Compañía que te salva del cruce de las rutas paralelas». ¿De dónde habrá traído la convicción radical del ocultamiento de la realidad ensimismada? Quizá habitamos el destello de las fascinaciones multiplicadas por las tecnologías y los discursos expandidos. Dependemos de la red de sabios, siempre ellos, los expertos, que administran nuestras voluntades, aun las más íntimas, como quien controla porcentajes de descargas eléctricas.

Hay por aquí, cerca al corazón, una Invisible Compañía que hace degustable el hundimiento de la esperanza en el cruce de las rutas paralelas. Lo que se saca de un bolsillo pasa a otro y de allí a otro hasta que retorna a su estado de no materia. El horror imperceptible en sus matices de cotidianidad nos complace al tropezar cada cierto tiempo con las partículas incompresibles de la inutilidad de la vida. ¿Qué es esto que hoy llaman pública si ya no es imaginable siquiera la existencia futura de la universidad y nos prometen su evanescencia entre edificios nuevos, resoluciones, reglamentos y comunicados que nos desdibujan la necesidad celebrante del conocimiento?

Estamos ahogadas en la banalidad de la hiperinformación reverberante, cambiante y estruendosa. Las cifras incalculables desbordan el diálogo y marchitan el encuentro. Ya no es suficiente decir, digo, repito por impulsos inducidos, cuatrocientos cincuenta mil millones de pesos colombianos de déficit en 2025. Es fácil y rápido alcanzar la cumbre de la estupidez. Algo se oculta más allá de los datos y destruye con su dosis de desconfianza y amargura el abrazo cultivado con cariño. Una tras otra se anulan las decisiones de quienes

orientan la Universidad de Antioquia y falta poco para aceptar que en esas rutas paralelas ya no existimos como antes, con boca y nariz. El hambre de entender y sentipensar ha sido erradicada definitivamente. Apenas cifras de un cálculo mal hecho venimos siendo. O el interés de un crédito para cubrir otro más indignante. No parece que los números ni las resoluciones ni las medidas de austeridad se refieran a nosotras. El hablar desde un puñado de diapositivas es siempre un contra nosotras, las que ya no facturamos, las que cobardes le apostamos a la defensa de la vida universitaria celebrante.

Nos piden resultados, eficiencia, indicadores, cobertura y número de consultas, vistas y descargas, pues ya casi no se refieren a nosotras como organismos vivientes que se duelen y sueñan, que comen, defecan y caminan a sus propios ritmos. Somos repositorios, plataformas, DOI, ORCID, índice H, ranking de citas. Todo eso que los motores de búsqueda pueden alcanzar sin nuestra pasión por el aroma de los cuerpos. La epifanía del compartir de alimentos se ha transformado en un holograma. Si había que consumir productos prefabricados, verduras plásticas y carnes de papel; si había que aceptar la distancia social y el abandono de sí mismas frente a una pantalla, ya lo cumplimos con honores. Hasta universidad inclusiva y étnica hemos sido llamadas, para seguir blanqueando cuerpos y conciencias normatizadas, para enseñarles a obedecer hemos invitado a las diversidades.

Algo habrá que sacar de este desasosiego. Lo nuestro son las voces de hermanas queridas venidas de muy lejos, de pasados inquietantes y de luchas silenciosas. A sus gestos, a sus gritos, a sus resquebrajamiento por la libertad y la dignidad, dedicamos esta edición 87 de *Lingüística y Literatura*. Son muchas y cada una a su manera nos devuelven el deseo de continuar insurrectas. Somos muchas, estamos juntas, aunque la Universidad se encuentre amenazada por la peste de la tecnocracia.

**Prof. Dra. Selnich Vivas Hurtado**  
**Directora - Editora**



ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO

SECCIÓN

Artículos  
científicos

Estudios  
literarios

Scientific Papers  
Literary Studies

EDICIÓN

87

2025

REVISTA  
Lingüística  
Literatura

ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO



REVISTA  
**Lingüística  
Literaria**<sup>y</sup>

# Contexto y crítica literaria de las mujeres durante la época de la Violencia en *Lecturas Dominicales*, suplemento semanal de *El Tiempo* (1950-1960)

CONTEXT AND LITERARY CRITICISM OF WOMEN DURING THE VIOLENCE TIMES IN THE *LECTURAS DOMINICALES* WEEKLY SUPPLEMENT OF *EL TIEMPO* (1950-1960)

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a01>

Recibido: 14/11/2023

Aprobado: 03/05/2024

Publicado: 01/01/2025

Diana María Barrios González

Universidad de Antioquia

diana.barrios@udea.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3397-9046>

Fotografía: Elisa Mújica Velásquez. Tomada de *El Tiempo*

**Resumen:** El presente artículo deriva de una investigación dedicada a la crítica literaria de la época de la Violencia en Colombia, como se le conoce al periodo histórico comprendido entre 1945 y 1965. Así, se concentra particularmente en el estudio de la crítica literaria escrita por mujeres durante el periodo bipartidista y publicada en *Lecturas Dominicales*, el suplemento literario de *El Tiempo*; el estudio se establece a partir de la sociología de la literatura, teniendo en cuenta el contexto político-social, el análisis hemerográfico del suplemento y las ideas literarias de las escritoras colombianas que publican en el dominical, entre ellas Elisa Mújica, Blanca Isaza, Emilia Pardo Umaña, María Elena Páez y Susana de Ariza.

**Palabras clave:** época de la Violencia; crítica literaria femenina; *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*; sociología de la literatura.

**Abstract:** This article derives from research dedicated to literary criticism of the Violence times in Colombia, as the historical period between 1945 and 1965 is known. Thus, it focuses particularly on the study of literary criticism written by women during the Violence times and published in *Lecturas Dominicales*, the literary supplement of *El Tiempo*; the study is established from the sociology of literature, considering the political-social context, the newspaper analysis of the supplement and the literary ideas of the colombian writers who publish in the sunday newspaper, among them: Elisa Mújica, Blanca Isaza, Emilia Pardo Umaña, María Elena Páez y Susana de Ariza.

**Keywords:** Violence times; female literary critic; *Lecturas Dominicales* of *El Tiempo*; sociology of literature.

# 1. Introducción

Al revisar el devenir de la literatura colombiana de mediados del siglo xx, las publicaciones periódicas se manifiestan como objetos y fuentes de estudio importantes para comprender las dinámicas literarias, la formación de movimientos y el establecimiento de valores estéticos a partir de la crítica literaria y las condiciones de posibilidad de la época. Los periódicos y las revistas culturales tienen la capacidad de intervenir de manera directa en los conflictos sociales y políticos, además, configuran paradigmas en la forma de entender la literatura por el análisis crítico que realizan de las obras en relación con los aspectos sociales, como lo indica Fernanda Beigel cuando afirma que, «la [publicación periódica] rinde un tributo al momento presente justamente porque su voluntad es intervenir para modificarlo» (1992, p. 10). A mediados del siglo xx, específicamente, se configuran cambios en la literatura y la cultura colombianas relacionados con los procesos violentos por los cuales transitó el país en la época conocida como la Violencia (1945-1965)<sup>1</sup> y estos se reflejan en las posturas críticas de quienes colaboraron en la prensa.

---

<sup>1</sup> La época de la Violencia es un momento puntual de la historia colombiana caracterizado por el enfrentamiento bipartidista entre liberales y conservadores, el cual influye de manera directa en las producciones literarias y culturales de mediados del siglo xx, específicamente entre los años 1945 a 1965, para efectos de esta propuesta se delimitan diez años del periodo. El ambiente político del momento es descrito de manera amplia en la obra de Óscar Osorio, *Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana* (2005), también en su análisis de la obra *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel incluido en el libro *Historia de una pájara sin alas* (2005). En ambos textos Osorio divide el periodo de la Violencia en tres momentos, el sectarismo político que incluye los dos primeros años de gobierno de Ospina Pérez, el Bogotazo y el incremento de la violencia en el segundo periodo de gobierno de Ospina y el gobierno de Laureano Gómez, el segundo momento lo ubica en la dictadura militar de Rojas Pinilla y el tercero y último en el Frente Nacional, marcando el fenómeno de la época de la Violencia en Colombia entre los años 1945-1965, se encuentran periodizaciones alternas que no varían por más de tres años (1946-1964, 1948-1965). Al respecto de la época son importantes los estudios *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social* (1962) de Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna y el compilado *Once ensayos sobre la Violencia* (1985) en el cual participan varios historiadores y críticos literarios como Eric Hobsbawm, Laura Restrepo, Daniel Pecaut y Gonzalo Sánchez entre otros. Algunos textos más al respecto son: *Bandoleros, gamonales y campesinos* (1983) de Gonzalo Sánchez y Donny Meertens, el cual centra su interés en las raíces económicas y las diferencias de clase que dan lugar al conflicto; *Pa que se acabe la vaina* (2013) de William Ospina y *La nación sentida* (2018) de Herbert Braun, este último, un estudio variopinto donde el análisis parte del abordaje de fuentes primarias como la prensa, los discursos, telegramas y cuentos literarios que permiten reconstruir el momento histórico desde la perspectiva de los personajes principales y del pueblo colombiano.

Teniendo en cuenta lo anterior, surge la pregunta por la perspectiva que ofrecen las escritoras a un espacio intelectual profundamente conflictivo, donde para ellas es complejo abrirse paso, pues tanto en la creación literaria como en la crítica literaria y las artes en general, es notable la gran cantidad de obras publicadas por escritores en comparación con el número de obras escritas por mujeres para mediados del siglo xx. Este aspecto es evidente tanto en las obras publicadas en formato libro como en la prensa, para el caso específico de esta propuesta la relación de textos publicados en la prensa escritos por mujeres es evidentemente menor que las de los hombres. Ejemplo de este aspecto son publicaciones periódicas como *Mito* (1955-1962), donde quienes hicieron parte del grupo de Barranquilla en su gran mayoría eran intelectuales y artistas masculinos, algunas mujeres hicieron parte de este grupo, pero su obra aún se encuentra en proceso de reivindicación como son los casos de Marvel Moreno (1939-1995) y Elisa Mújica (1918-2003). Caso semejante es la publicación *Sábado* (1943-1957) ubicada en el mismo período de la Violencia y donde la presencia de las mujeres escritoras es inexistente. Este panorama lleva a la pregunta por las concepciones críticas de las mujeres en el marco de una época compleja a nivel político, donde las ideas femeninas no formaban parte de las principales concepciones críticas sobre la literatura nacional que se encontraba en proceso de cambio, así este artículo indaga por las concepciones críticas de las escritoras durante la época de la Violencia en Colombia publicadas en *Lecturas Dominicales* del periódico *El Tiempo*, este interés nos lleva no solo a analizar en un sentido cuantitativo la participación de las mujeres en la crítica, sino a estudiar sus ideas y propuestas literarias en el marco de un conflicto particular y teniendo en cuenta una publicación periódica que se consolidó para mediados del siglo xx como uno de los principales medios de difusión de las ideas culturales y literarias del país.

## 2. Contexto de la época de la Violencia en Colombia

Son muchos los estudios, artículos, tesis y demás materiales bibliográficos que se han publicado con respecto a la época de la Violencia en Colombia. Cada uno de ellos presenta una propuesta con

respecto al alcance cronológico, la estructura y la relación del conflicto bipartidista con aspectos locales y nacionales. A pesar de esa variedad de perspectivas, se pueden establecer características generales que den cuenta del comportamiento del fenómeno histórico-cultural a nivel nacional. Sin embargo, no abundan los estudios dedicados al análisis de la crítica literaria producida en el momento específico de la Violencia, particularmente aquella publicada en impresos periódicos y menos escrita por mujeres, es por ello que este artículo además de centrarse en el contexto histórico, analiza la crítica literaria publicada en prensa en el marco del conflicto bipartidista, específicamente aquella divulgada en *Lecturas Dominicales* por plumas femeninas.

Entre las diversas posturas que existen sobre el conflicto bipartidista, se encuentra la de Laura Restrepo, quien afirma que la época de la Violencia, «constituyó una auténtica guerra civil, en el sentido pleno del término» (1985, p. 121), pues se establece un enfrentamiento entre pequeña burguesía contra la burguesía y los terratenientes que contaban con el apoyo estatal para instituir un régimen dictador, adelantado por «una dictadura policiaco-militar». Además, según Restrepo, esta disputa es irresoluble de manera pacífica por la contradicción entre «el desarrollo democrático del capitalismo en la agricultura, y la consolidación de la agricultura capitalista basada en la gran propiedad territorial» (p. 121).

Si bien todos los estudios no coinciden en considerar este momento como una guerra civil, si es claro que el territorio nacional se encontraba frente a una división de la población en dos bandos, los cuales se identificaban o creían identificarse con unas ideas políticas, aun cuando no entendieran muy bien en que consistían y qué implicaciones tenía afiliarse a una u otra, pues, según Ospina:

Las guerras civiles suelen declararse oficialmente: esta guerra como tal no se declaró nunca. Las guerras civiles suelen tener un ganador y un perdedor: de la Violencia colombiana podemos decir, viendo los resultados, que los dueños del poder y los jefes de los partidos ganaron, pero el país perdió [...] a la hora de los sufrimientos y las derrotas, era el pueblo el que tenía que ponerlo todo; a la hora de los triunfos, la casta dominante recogía las ganancias (2013, p. 150).

Se puede decir que estamos frente a un fenómeno que no permite una clasificación concreta y escapa a la definición de guerra civil, aunque comparta muchas de sus características como son la

conformación de ejércitos, las consignas políticas y la afectación total de la población, dejando una cantidad amplia de víctimas que incluso en la actualidad no es posible establecer.

El conflicto más evidente en la época, incluso más que el político, es el económico. Las grandes diferencias sociales, el sistema de latifundios, la inequitativa distribución de la tierra y el fracaso de la ley 200, conocida como Ley de Tierras, son varios de los elementos que constituyen el caldo de cultivo de lo que fueron los conflictos de la época de la Violencia. Las disputas por la tierra se concentraron principalmente en los Llanos Orientales (Sánchez y Meertens, 1983), sin embargo, hubo variaciones del problema, por ejemplo, en el Valle del Cauca donde, además de la distribución de la tierra, se da un conflicto politizado conocido como la conservatización de la cordillera occidental, el cual consistía en generar un gran bloque de dominio conservador valiéndose de la pérdida del poder por parte de los liberales<sup>2</sup>. Este proyecto político es llevado a cabo con la ayuda del grupo de Los Pájaros, de esa manera se constituye una alianza entre los directorios conservadores, las autoridades locales y los grupos insurgentes al margen de la ley avalados por el Estado. Es el auge de los microejércitos en el territorio nacional con fines concretos: el exterminio de todo aquel que no esté con el partido del gobierno. El personaje del pájaro se convierte en un ser casi mítico, con seudónimos que esconden historias terribles, algunos de ellos “Lamparilla”, “El vampiro” o “Pájaro verde”, Darío Betancourt y Martha García describen al pájaro como: «aquél matón movido de fuera, aquella fuerza oscura y tenebrosa que era movilizaba para amedrentar, presionar y asesinar, que luego de actuar desaparecía bajo el espeso manto de humo tendido por directorios conservadores, autoridades y funcionarios públicos» (1990, p. 20). Estos aspectos son a grandes rasgos los que componen el conflicto de mediados del siglo xx en Colombia, sin embargo, es importante relacionar en sentido amplio los elementos más importantes que constituyen la estructura del problema sociopolítico.

---

<sup>2</sup> En 1946 el partido liberal tiene una división interna que lleva a la pérdida del poder y al final de la Segunda República Liberal (1930-1946), pues aspiran a la presidencia los liberales Gabriel Turbay, respaldado oficialmente por el partido liberal y por los periódicos *El Tiempo* y *El Espectador* y Jorge Eliécer Gaitán, liberal, pero sin el apoyo del partido y con el beneplácito de los sectores populares y los sindicatos. Del partido conservador Laureano Gómez designó como candidato al empresario Mariano Ospina y la división de los liberales dio como resultado la recuperación de la presidencia por parte de los conservadores.

### 3. Las publicaciones periódicas, su concepción y estudio

Al analizar publicaciones periódicas es difícil establecer una definición concreta; aunque existan múltiples estudios que se refieren a ellas, específicamente a las revistas literarias y culturales, entre ellos el trabajo de Rafael Osuna (2004) titulado *Las revistas literarias. Un estudio introductorio*, el artículo de Fernanda Beigel (2003) «Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana», el texto de Annick Louis (2004) «Las revistas literarias como objeto de estudio» el cual hace parte del compilado *Almacenes de un tiempo en fuga* (2004), editado por Hanno Ehrlicher y Nanette Ribler-Pipka, compilado que presenta diversos estudios de caso sobre la prensa cultural iberoamericana. A partir de los análisis mencionados se puede evidenciar la multiplicidad de estructuras y formas que tienen las publicaciones culturales y literarias, así, pueden ser entendidas como un fractal, es decir, fragmentos que forman un todo y, por tanto, cada unidad o publicación tiene su propia definición y particularidades.

Dos propuestas fundamentales para el trabajo con prensa son de Alexandra Pita y María del Carmen Grillo (2013) «Revistas culturales y redes intelectuales: una aproximación metodológica» y el texto de Beatriz Sarlo (1992) «Intelectuales y revistas: razones de una práctica», estas dos últimas propuestas están concentradas en aspectos metodológicos del trabajo con impresos periódicos culturales, principalmente revistas, entendiendo su parte material e inmaterial, es decir, involucran en el estudio la descripción de la distribución del impreso, tipo de letra y formato hasta llegar al organigrama, sus directores y colaboradores, sin dejar de lado la composición ideológica y el contenido de la publicación.

Con respecto a los planteamientos hemerográficos nos acogeremos a tres propuestas, ellas son: la primera, las publicaciones periódicas como organizaciones conformadas por estructuras visibles e invisibles (Osuna, 2004); la segunda, productos con capacidad para generar procesos de autonomización de la cultura (Beigel, 2003; Sarlo, 1992) y, en particular, de la literatura; por último, las publicaciones seriadas como depositarias de una poética propia que marca el ritmo del tiempo, los cambios a ejecutarse y los procesos que generan ruptura en una época determinada (Vaillant, 2005).



En este sentido, desde el análisis de *Lecturas Dominicales de El Tiempo* se reafirma la importancia de la prensa para el estudio de la literatura colombiana e incluso latinoamericana, pues sus publicaciones permiten comprender las rupturas, discusiones y percepciones que generó el ámbito literario en un momento específico. Si bien la prensa puede ser empleada únicamente como fuente, para el caso de esta investigación se contempla la publicación periódica como objeto de estudio y como fuente, pues interesa el suplemento en sí mismo, su construcción y funcionamiento, además de los textos y las discusiones que se dan entre los escritores, directores y colaboradores. Esta perspectiva de estudio, entender la prensa como fuente y como objeto, permite realizar un análisis relacional entre diversas disciplinas como la historia o la sociología (Maíz, 2016), pues se concibe la publicación como un punto de convergencia, además, el estudio particular de la crítica en este medio da cuenta de la retroalimentación existente entre historia, literatura, crítica y compromiso social de los escritores con respecto a su época.

Así, se comprende la publicación periódica como un constructo que responde a procesos sociales, políticos y culturales que se retroalimentan en el interior de un proyecto editorial periódico, como lo propone Aimer Granados, «se las entiende [a las publicaciones] como nudos-espacios que permiten la formación de redes, a través de una de sus funciones académicas más sustanciales: la difusión de ideas-texto» (2012, p. 9). Los textos que confluyen en la prensa no lo hacen de manera casual, responden a intereses de los directores y a la carta de navegación que va marcando la interacción entre los autores, la cual no siempre conserva fidelidad con el prospecto<sup>3</sup> de la publicación, a ello se suman las concepciones teóricas, políticas y culturales alrededor de los procesos de creaciones o a la forma como se percibe el campo literario al cual pertenecen sus colaboradores.

Las prácticas que se producen en el seno del campo literario van configurando modos de producción de las publicaciones periódicas, de tal manera que su soporte material se relaciona de manera directa con las ideas del impreso es por ello que, «como espacio de sociabilidad define también a su materialidad como soporte, y este tiene una influencia

---

<sup>3</sup> El prospecto de una publicación periódica puede ser publicado antes de su primer número o estar incluido en él, allí se explican los objetivos de la publicación y los vacíos o problemas que pretende solucionar, también se presentan «otros detalles que abran el apetito del público lector: escritores que harán la revista y colaboradores que tendrá. A nivel cultural, el prospecto es equivalente del anuncio que se hace de un producto comercial, de cuya aparición próxima se informa a un mercado de posibles usuarios» (Osuna, 2004, p. 64).

significativa en las prácticas de quienes participan de la publicación» (Pita, 2014, s. p.). La distribución interna de los impresos da cuenta de los procesos de jerarquización del contenido y de los colaboradores, ejemplo de ello es la publicación de textos por aniversarios, concursos literarios o artísticos, entrevistas y crónicas e incluso la información que se deja de publicar o los escritores y artistas que son excluidos de un impreso periódico en particular. Esto convierte a la prensa cultural en algo más que un medio, es un discurso en sí misma. Allí el contenido se reorganiza en función de los intereses de la dirección y también de las dinámicas y el carácter que los colaboradores imprimen al proyecto editorial.

Además de la forma material y de los procesos sociales a los que responden las publicaciones periódicas, ellas son importantes porque permiten la retroalimentación de generaciones y movimientos culturales, en ese sentido, la crítica literaria y los ensayos cumplen un papel vital para comprender el campo literario, además, presentan las ideas que, en algunos casos, transgreden la tradición y la cuestionan, así, los impresos periódicos se constituyen en ‘bisagras históricas’ que marcan los cambios y el devenir de una época (Beigel, 2003), para indicar la influencia de los acontecimientos a escala mundial en un determinado lugar o los procesos violentos, económicos, sociales y políticos que transforman el quehacer literario y artístico. De esta manera, las publicaciones periódicas funcionan como un termómetro de la época, también son:

espacios en los que los intelectuales participantes ‘ensayan’ modalidades de escritura que los llevan a construir la autocrítica de sus procesos de reflexión, de modo que las [publicaciones periódicas] resultan ser mecanismo de expresión de lo contingente, pero al mismo tiempo permiten que los intelectuales se observen, a través de la escritura y lleven al plano de la obra o libro pensado como totalidad, el proceso que ha comenzado a vivir el texto una vez entregado al público concreto de las revistas, y en donde se percibe mejor el trayecto del texto escrito y repensado con aspiraciones de mayor alcance (Parra, 2016, p. 287).

El dominio de la prensa sobre autores, autoras y obras radica en la posibilidad que presenta para la difusión y para dar a conocer a los nuevos talentos literarios o consolidar aquellos que llevan tiempo en el panorama cultural. También influye en los procesos de reconocimiento

de las obras la censura que pueda existir sobre los escritores y las escritoras, las producciones y los mismos medios periódicos. De ahí que no se pueda plantear la existencia de las publicaciones periódicas neutras o al margen de los procesos políticos, los cambios de gobierno o las fluctuaciones del mercado, como veremos más adelante todos estos aspectos permiten o no que las publicaciones sigan circulando o que sus alcances se expandan o restrinjan por razones materiales, ideológicas o de administración.

Cuando se tiene como fuente y objeto de estudio una publicación periódica, ello implica tomar decisiones metodológicas acerca de la forma como la publicación será leída o estudiada, pues al ser objetos de estudio tan vastos es necesario contemplar en los aspectos metodológicos modos de delimitar el estudio, en ese sentido:

el convertir una publicación en objeto de estudio implica pensar en la múltiple dimensión que puede adquirir en la medida en que se sumen mayor número de variables y se desagreguen con fines metodológicos las partes que serán consideradas para estudiar una publicación (Pita, 2014, s. p.).

Estas decisiones de delimitación implican concentrar la atención y el análisis en un sentido sincrónico y también estructural de una parte del impreso, principalmente, cuando se está frente a una publicación periódica de largo aliento, es decir, implica delimitar temporalmente qué parte de la publicación se tendrá en cuenta para el análisis y también cuál será el corpus, las secciones, autores y textos que se tendrán en cuenta para la sistematización y el estudio. Una vez tomadas estas decisiones sobre la publicación se puede configurar la metodología que se empleará, en ese sentido, realizar un estudio hemerográfico implica diseñar una ruta metodológica particular que le permita hablar a los impresos y entrar en diálogo con los elementos teóricos y con el contexto histórico al que pertenecen.

De esta manera, se parte del entendimiento de la publicación periódica como una estructura estructurante en el sentido que le otorga Bourdieu «el análisis estructural constituye el instrumento metodológico que permite [...] asir la lógica específica de cada una de las “formas simbólicas”» (2000, p. 67) se entiende como forma simbólica toda la publicación, incluyendo su distribución interna, los textos y autores a los cuales se les da prioridad y, por supuesto, los discursos que emergen de las discusiones y las preocupaciones de los autores,

por ello «el análisis estructural apunta a desprender la estructura inmanente de cada producción simbólica» (p. 67). En últimas, el análisis de los impresos y, en particular, de un suplemento literario implica entender que cada impreso periódico es producto de un sinnúmero de procesos, a la vez que posibilita otros; cada publicación tiene una lógica que puede ser develada, analizada y problematizada desde diversos puntos de vista de acuerdo con las perspectivas disciplinares del investigador, al mismo tiempo que se relaciona con el contexto y una idea específica sobre lo que ocurre con la cultura, el arte, la literatura, la crítica y los críticos en el marco de unas condiciones de posibilidad particulares.

Los tipos de publicaciones periódicas, literarias y culturales son diversas, ellas incluyen: periódicos, revistas, suplementos, folletos; aunque todos tienen en común la fragmentación de sus ediciones y la totalidad que se concreta en todas las entregas. Para el caso de los suplementos literarios tienen particularidades propias, por una parte, dependen de un periódico, es decir, existen como fragmento de otro impreso y en esa medida comparten algunos lineamientos con la publicación que les da origen, por otra parte, los textos que se difunden en los suplementos comparten espacio con colaboraciones concretas, las cuales se encuentran dirigidas a un público particular e incluso especializado, aunque algunas revistas también cuentan con dicha característica no es así con los periódicos, los cuales tienen como fin concreto la difusión de información de actualidad y de alcance general. Aun así, los suplementos gozan de una independencia particular, pues tienen la libertad de configurar su contenido sin responder a la misma estructura de la publicación a la que pertenecen, como lo explica Mary Luz Vallejo:

Estos suplementos literarios [tienen] necesidad permanente de actualidad, fragmentación y mezcla de saberes, búsqueda de estereotipos culturales, extraterritorialidad de los géneros, convivencia de lo clásico y lo contemporáneo. A la vez que confeccionan su propia estética y su propio discurso, sirven de vehículo para difundir las últimas corrientes y modas literarias y de intermediarios directos entre el lector y la obra (1993, pp. 201-202).

Estas características hacen de los suplementos objetos de estudio de valioso interés porque su estructura otorga autonomía al desarrollo de las ideas en torno a lo literario, permitiendo el análisis

de las estructuras, los cambios y las rupturas que se gestan al interior de las discusiones inmediatas sobre los fenómenos de la escritura. Esto permite adentrarse en los géneros más difundidos y demandados, en las ideas o razones por las cuales se escribe literatura en un momento específico, a la vez que esas discusiones del ámbito particular de la cultura se nutren con información más general proveniente de la realidad nacional o universal que presenta el periódico. Esta combinación convierte a los suplementos en «los lugares preferentes para la crítica de la obra de creación» (Armañanzas, 2009, s. p.), porque ellos logran ser especializados y, como se verá en el tercer capítulo, configuran la crítica literaria y cultural estableciendo los preceptos y la forma cómo se realiza:

Los suplementos culturales no llegan a ser centinelas de la alta cultura, pero su especialidad les lleva a elevar el nivel de calidad textual, ya que se ocupan casi exclusivamente de las obras que proceden de la cultura entendida como creación intelectual. Los suplementos culturales ofrecen su espacio al pensamiento, a la reflexión a través de abundantes textos de opinión y más concretamente, de la crítica de las Artes (Armañanzas, 2009, s. p.).

El carácter diferenciador de los suplementos radica, además de la especialidad, en la capacidad profunda de reflexión y autoanálisis de la cultura y la literatura hasta llegar a proponer cambios importantes en la forma como se configura el patrimonio cultural, se dan cita los textos técnicos acerca de la creación, las conversaciones con los creadores y las obras, allí es el lugar privilegiado del ensayo crítico.

El proceso de escritura de los suplementos que se concreta en la especialización está alimentado constantemente por las influencias del exterior, no solo en las cuestiones teóricas o metodológicas sino por las condiciones estatales, sociales y económicas, en el caso de las mujeres escritoras que publicaron en *Lecturas Dominicales*, también está alimentado por los imaginarios que se tuvo de la escritura femenina a mediados del siglo xx.

## 4. La crítica literaria femenina en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*: entre la escasez y el cuestionamiento

En el suplemento literario *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, la pluma femenina, aunque escasa, incursiona en múltiples géneros literarios, así, la escritura oscila entre cuento, crítica de arte, crítica literaria, poesía, crónica, ensayo, entrevista, entre otros tipos de textos. Esto da cuenta de una escritura de mujeres que no era muy diferente a la masculina, aunque en menor cantidad, lograron incursionar en casi todos los géneros que difundió el suplemento *Lecturas Dominicales*. A continuación, se presenta la tabla que indica la cantidad de textos en cada género publicados por escritoras colombianas.

En cuanto a crítica literaria, es destacable que fue el género más publicado por escritoras colombianas, no obstante, resulta un número incipiente en relación con todos los textos críticos de *Lecturas Dominicales*, pues de 6.318 textos publicados entre 1950 y 1960, 1.453 corresponden a crítica literaria, es decir, aproximadamente el 23% del total de los textos del suplemento, de esos 1.453 solo 57 son escritos por mujeres y de estos 38 son de mujeres colombianas; como se puede ver la crítica literaria casi en su totalidad fue escrita por hombres, no obstante, las escritoras pudieron dibujar sus intereses y temas de discusión propios. Entre las mujeres colombianas que publican crítica literaria se encuentran Elisa Mújica (Bucaramanga), María Vieira White, conocida como Maruja Vieira (Manizales), Blanca Isaza de Jaramillo Mesa (Antioquia), Cecilia Hernández de Mendoza (Bogotá) y Dolly Mejía (Antioquia).

La siguiente tabla presenta la relación de textos de crítica literaria publicados por cada una de las escritoras que incursionaron en este género por medio de las *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* durante la década del cincuenta.

Géneros literarios	Números de textos
Biografía	4
Crítica de arte	10
Crítica literaria	38
Crónica	10
Cuento	6
Ensayo	22
Entrevista	19
Narración	9
Novela	1
Poesía	24
Reseña	1
Total	144

**Tabla 1.** Géneros literarios publicados por escritoras colombianas en *Lecturas Dominicales de El Tiempo* entre 1950 y 1960. Elaboración propia.

Autora	Número de textos de crítica literaria
Cecilia Hernández de Mendoza	1
María Vieira White	2
Graciela Mendoza de Vanegas	1
Elisa Mújica	14
Emilia Ayarza	2
Blanca Isaza de Jaramillo Mesa	1
Dolly Mejía	2
María Elena Páez	1
Emilia Pardo Umaña	2
Cecilia Helena Fajardo	1
Nora Lleras	1
Susana de Ariza	1
Cecilia Laverde G.	1

**Tabla 2.** Textos de crítica literaria publicados por cada escritora colombiana en *Lecturas Dominicales de El Tiempo* durante 1950-1960.

De acuerdo con la tabla anterior, Elisa Mújica fue la autora que más publicó textos críticos en el suplemento a mediados del siglo xx, sus temas oscilaban entre la escritura de mujeres latinoamericanas y europeas, la intelectualidad femenina, las obras y logros recientes de escritoras y escritores colombianos. No obstante, como se vislumbra en la información sistematizada, el caso de Mújica es excepcional, pues las demás autoras publican muy poco y casi ninguna de ellas incursiona en los temas que plantea la escritora bumanguesa.

En la crítica literaria hay diferencias entre los temas abordados por las críticas y los críticos, estos últimos tratan el compromiso social, la política, el conflicto bipartidista en relación con la literatura, la conceptualización y la revaluación de los valores literarios nacionales, los problemas de la materialidad y la edición, mientras estos temas son tratados mínimamente en los textos de las mujeres.

La crítica literaria femenina publicada en el suplemento aborda aspectos como los procesos de legitimación hacia las mujeres por parte de los escritores, por ejemplo, en un texto de Elisa Mújica titulado «Marcelina. Una amiga de Balzac». La autora plantea el caso de Marcelina Valmore, la cual es legitimada doblemente por voces masculinas, por un lado, por ser amiga de Balzac y, por el otro, a partir de la biografía que Stefan Zweig escribe sobre ella; de acuerdo con Mújica:

Los elogios a la persona de Marcelina y a su obra, contribuyeron a rescatarla del olvido y señalarle lugar privilegiado dentro de la literatura de su patria, siendo, sin embargo, los contemporáneos los que completaron el hallazgo de la poetisa, apreciándola en su justo valor (Mújica, 1948, p. 2).

En el texto referido también se destaca que Balzac incluyó a Marcelina como parte de sus personajes de ficción y allí es descrita como una mujer solterona y sin mucha profundidad, así se confunden los personajes ficcionales y reales hasta no tener una perspectiva clara.

Por su parte, Blanca Isaza de Jaramillo Mesa relata con emoción cómo conoció a Roberto Liévano en las épocas en que ella misma confiesa que su máxima aspiración era publicar en la revista *El Gráfico*, al respecto expresa lo siguiente:



Aparecer en aquel semanario ilustrado, nítidamente impreso, en la sección dedicada a los poetas, era por aquel entonces la dorada era de mi ambición, la frontera iluminada de mi ensueño; no olvido el aire de suficiencia con que yo miraba a los simples mortales cuando me llegó el turno en esa galería poética (Isaza, 1950, p. 2).

La autora realiza descripciones físicas de algunos poetas con los cuales compartió plataforma de publicación a inicios de siglo y relata cómo los conoció de manera presencial, ellos eran Miguel Rach Isla y Roberto Liévano; por la forma como los describe, no solo admira su trabajo, sino que considera la coincidencia presencial y escritural con ellos como un proceso de legitimación de su propio trabajo, poder decir que publicó en el mismo medio donde ellos difundían su obra no solo le da visibilidad, sino que ubica su escritura en el lugar de los autores importantes del país, lugar difícil para las autoras.

Tanto en el caso del texto de Mújica como en el de Isaza vemos cómo las escritoras femeninas tienen una perspectiva de dependencia en cuanto a la legitimación de su escritura por parte de las figuras masculinas, son conscientes de la importancia que implica tener un lugar para publicar en una plataforma periódica que por tradición ha sido dirigida y ocupada principalmente por hombres, además, la opinión o concepto de los escritores sobre sus textos o habilidades legitima o desvirtúa su relación con el medio intelectual y literario; este aspecto no es exclusivo del ámbito nacional, pues como se vislumbra en el caso de Marcelina Valmore es un aspecto que se reconoce también en la escritura universal femenina.

No obstante lo anterior, en Elisa Mújica se encuentra un caso diferente, pues en algunos textos abandona la perspectiva de una mujer que necesita legitimación y se entiende a sí misma como legitimadora, en un texto como «Noticia. Actividades culturales femeninas» de 1950 se refiere al primer libro del año en el país escrito por una mujer, se trata de *Ideario femenino* escrito por Lucila Rubio de Laverde; describe a la autora como una profesora feminista y la obra es un ensayo sobre el papel de la mujer en la época. De igual manera, destaca la nueva obra de Judith Porto de González de Cartagena, quien en ese momento preparaba un libro de cuentos.

En el mismo texto, se referencian obras próximas a ser publicadas como los libros de versos de Maruja Vieira y Emilia Ayarza de Herrera, que aún no cuentan con títulos definidos. Estas autoras colaboran

constantemente en *Lumbre*, la revista que edita María Guerrero de Palacio en Cartagena y que acaba de llegar a su doceavo número, con un tiraje de tres mil ejemplares, esta publicación busca otorgar un lugar de difusión para autoras nuevas y de trayectoria como Meira Delgado, Matilde Espinosa y Dolly Mejía, entre otras. Mújica exalta la publicación de *Lumbre* no solo porque es dirigida por una mujer sino porque se ha convertido en una plataforma de participación solo femenina, así, publicaron allí autoras latinoamericanas como Margarita Aguirre de Chile, Piedad Larrea Borja del Ecuador y Ofelia Cubillán de Venezuela.

Elisa Mújica pública en las *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* varios textos relacionados con los premios literarios, estos se concentran en la importancia de la legitimación y, principalmente, en el presupuesto invertido y en la cantidad de reconocimientos que otorgan, es un modo de establecer el estado de situación en el que se encuentra el reconocimiento de la labor literaria en el país, así establece un paralelo con la situación colombiana. La autora hace una relación de los autores que son pagos en España y como en Colombia casi ningún autor logra vivir del pago por su obra, afirma que en Colombia se paga mucho mejor la participación en periódicos, sin embargo, hay menos medios de publicación y eso dificulta que los escritores puedan vivir de su pluma. No obstante, en la época también hay escritores que se lamentan de los bajos pagos que ofrecen las publicaciones o de la imposibilidad de tener su sustento derivado de las publicaciones periódicas. Al respecto, Mújica presenta la siguiente información:

En Madrid y Barcelona, los ganadores de los concursos, especialmente del Nadal, se mantienen en primera página de los periódicos y revistas durante varias semanas, lo que se debe no solo a los recursos de propaganda de la editorial que ha creado ese premio, sino a que lo ha sabido convertir en verdadero acontecimiento no solo literario sino social (1953, p. 1).

El libro aparece tres meses después del resultado del certamen y eso hace que en primera instancia se generen especulaciones sobre la obra y luego aparecen las críticas en la prensa. El comentario de Mújica da cuenta de la comprensión aguda que tiene la autora del sistema literario, de los procesos que se llevan a cabo en las editoriales en relación con los premios y de la relevancia de los certámenes en

los procesos de legitimación de los autores, además, de contribuir en la profesionalización de ellos, en lo cual tiene que ver el hecho de que puedan vivir de su pluma.

En ese sentido, la misma Elisa Mújica en un texto titulado: «Reconocimiento a los escritores. El premio nacional de literatura», publicado el 28 de noviembre de 1954, presenta un análisis de los concursos literarios que legitiman las publicaciones de los escritores, establece un panorama a partir de los certámenes extranjeros. Este examen se presenta como una crítica a la poca inversión de recursos del Estado colombiano en el apoyo a los escritores nacionales. Es natural que las sociedades desarrolladas hagan intentos por defender a sus pensadores de las dificultades y las angustias de la vida social, Mújica afirma que para ello ha existido la ermita, el monasterio, el colegio, la academia y el laboratorio de investigación, además, se protege a partir del patrocinio y el mecenazgo. Para mediados del siglo xx, los concursos literarios cumplen esa función, la de proteger a los creadores nacionales. En medio de una sociedad cada vez más industrializada que privilegia la producción en lugar de las artes y la creación literaria, el subsidio de las labores literarias es una forma de estimular los procesos de escritura.

Elisa Mújica plantea que, de igual manera, los intelectuales y escritores requieren libertad para el desarrollo de su quehacer. La autora registra catorce tipos de premios literarios en España que oscilan entre las 10.000 y 100.000 pesetas de premio, entre ellos el Premio Calderón de la Barca, Premio Planeta para Novela, Premio Lope de Vega para Obras Teatrales, entre otros. Es importante tener en cuenta que los certámenes literarios no son el único modo de validar la calidad de un escritor, porque muchos de los grandes escritores no son comprendidos en el momento en el que rompen con los valores de la época, por ello sus obras pueden no ser bien recibidas en los concursos literarios, no obstante, la existencia de ellos implica que se abra una posibilidad para dar a conocer nuevos y jóvenes talentos en la literatura.

El panorama de premios internacionales, con sus altas sumas de apoyo a los procesos creativos, principalmente literarios, contrasta con la realidad de los certámenes nacionales, tanto en número como en montos de premiación. Mújica pone de presente el Premio Nacional de Literatura en Colombia, el cual contempla la trayectoria completa de los escritores y no solo su última creación literaria. No obstante, estos premios son escasos en el país y, aunque la autora nacional no

lo menciona, sobresalen por su ausencia los premios literarios de concurso exclusivo de las mujeres, aunque ellas comienzan a tener un lugar en el panorama literario con reconocimiento o publicaciones que se dan a conocer de manera amplia, sus obras en los concursos no obtienen un reconocimiento extenso.

La crítica literaria en Colombia intenta compensar la indiferencia existente en los demás campos, es decir, la no existencia de una industria editorial, ni un público lector estable, por ello la crítica se convierte en el elemento que impulsa la labor de quienes se encuentran dedicados a la escritura. Sin embargo, cumplido ese papel inicial de la crítica relacionado con el reconocimiento y con ser la vitrina de visibilidad de la escritura se espera que cumpla un papel más contundente, por ejemplo, concientizar a los gobiernos y al resto de la sociedad de la importancia de la literatura a la vez que genera procesos de formación del gusto y del público en general.

Un año antes de publicado el texto sobre el premio nacional de literatura, Mújica publica un escrito que da cuenta de la legitimación de la escritura femenina en el ámbito latinoamericano, titulado «La mujer que ganó el premio Nadal 1953» publicado el 8 de marzo de 1953, allí cuenta que en la noche del 5 de enero se reunió en España el jurado encargado de otorgar el premio Nadal de novela en el año 1953, premio concedido por la editorial Destino, plantea la importancia que ha tenido el certamen año tras año y describe que el ganador es acreedor de 50.000 pesetas más la publicación del libro.

Otras mujeres habían ganado el premio anteriormente. Carmen Laforet en 1942 y Helena Quiroga en 1951. En 1953 lo recibe Dolores Medio Estrada, una mujer desconocida en el ámbito literario, de escasos recursos y dedicada a vivir de su trabajo como maestra en un pueblecito de Asturias. La novela con la cual ganó el premio se titula *Nosotros, los Rivero*. Alrededor de la obra y de la autora se generan varios prejuicios, como el hecho de suponer que vive en un lugar inmundo y por ello abundan los periodistas queriendo entrevistarla, además, se ha entrado a suponer que los protagonistas que retrata en su novela son sus coterráneos con historias turbias y truculentas que llevarán a la censura.

Mújica asegura que se trata de una magnífica escritora, la cual tuvo la oportunidad de entrevistar gracias a Eduardo Carranza para el suplemento literario de *El Tiempo*. De ella dice que es un ser

puro y valiente. A diferencia de otras opiniones de la época la autora colombiana asevera que la ganadora del premio Nadal «Durante muchos años fue capaz de sobreponerse a la rutina, a la pobreza, al cansancio y a la injusticia, sin dejar de trabajar para devolver su amargura transformada en obra de arte» (Mújica, 1953, p. 3).

Se evidencia además una suerte de solidaridad femenina, pues Mújica dice: «Me siento amiga suya desde que comenzamos a conversar. Ya lo fui en el momento mismo en que conocí su triunfo», continúa diciendo «la obra literaria de toda mujer posee una especie de vínculo que la une a la que han realizado las demás, como si se tratara de una tarea común» (p. 3) porque se trata de una conquista emprendida por todas. Esta última afirmación resulta particularmente interesante, incluso de avanzada para la época, pues presenta la necesidad de hacer esfuerzos conjuntos entre las escritoras con el fin de lograr no solo reconocimiento del género masculino; sino tejer redes de intelectuales y de autoras que les permita legitimarse entre ellas y consolidar un modo de escritura particular que pueda ser difundido, premiado y reconocido con una intelectualidad propia que surge de las mujeres.

La escritora Dolores Medio Estrada afirma que no tuvo entre el jurado nadie que la conociera o intercediera por ella y contrario al prejuicio establecido, los temas de la novela no surgieron de su pueblo o lugar de trabajo, sino de la inspiración en otras novelas, según la autora «los que esperaban una novela tremendista quedarán decepcionados» (p. 3). Mújica indaga a la autora sobre el conocimiento de la literatura colombiana y al encontrarse con el desconocimiento propone que se cree una revista de literatura hispanoamericana que lleve al conocimiento amplio de nuestra literatura y que ello no dependa del esfuerzo aislado e individual. De nuevo queda demostrada la necesidad de la creación de una red intelectual y de escritoras no solo a nivel nacional sino a nivel latinoamericano.

Además de la legitimación de las mujeres en el ámbito literario, las autoras del suplemento se aventuraron a presentar sus ideas en torno a otros temas, como ocurre en un texto publicado el 25 de mayo de 1952 por María Elena Páez, donde presenta un texto de reflexión en relación con la escritura. En particular con las autobiografías, es importante destacar que la autora afirma que publica el texto por sugerencia del escritor Eduardo Caballero Calderón. Páez está de acuerdo con Caballero en la afirmación acerca de que la literatura colombiana tiende cada vez más a la autobiografía, da la sensación de que si se

juntara la escritura de la mayoría de los autores contemporáneos, se formaría un gigantesco 'Yo'. Sin embargo, para la autora la preferencia por el yo no es en ningún caso egoísmo, es similar a los políticos que intentan representar el interés de su propio pueblo en el desarrollo de sus ideas. Estos pensamientos van acompañados del cuestionamiento acerca de los escritores como seres excepcionales, para María Elena Páez se trata de una mayor sensibilidad y un amor profundo por las letras que bebe de los aspectos que transcurren en el ambiente.

Según Páez hay materialismo, falta de fe y de bondad en los corazones, el panorama que dibuja la crítica es muy negativo y apunta al declive de todas las instancias, por ello los hombres que son escritores presentan las pasiones, las injusticias y el materialismo «y es así como llegan a nosotros las autobiografías, como gritos desolados, que en el fondo, es un solo grito universal, es toda la humanidad doliente en un gigantesco “yo ante el mundo”» (Páez, 1952, p. 4).

En el suplemento se encuentran casos sobresalientes de mujeres que escriben sobre temas exóticos para la época o habitualmente no analizados en las páginas de la publicación, uno de ellos es el caso de la escritora, escasamente abordada, Susana de Ariza, quien escribe un artículo titulado: «La poesía contemporánea en el Japón». Allí da cuenta de su vasto conocimiento de la escritura de la cultura oriental, establece cómo el país nipón es precursor en Asia en el manejo y conocimiento de la expresión literaria occidental, desde finales del siglo XIX traducen y estudian poetas como Shakespeare y Tennyson y desde inicios del XX se evidencia un gusto particular por los románticos ingleses como Byron y Shelley. A partir de la contextualización sobre los procesos de la poesía japonesa, la autora llega a la descripción y análisis del *jiyushi*, el género que puede equipararse al verso libre occidental, aunque con sus variaciones. La autora describe como una forma de expresión que se adapta incluso a las ideas de los niños porque no requiere de parámetros puntuales de rima o construcción, «es la poesía de todos porque todos pueden intentar escribir y realizar cualquier experimento. Ya no son versos, sino fragmentos de prosa cortados. La diferencia entre prosa y poesía se ha vuelto oscura» (De Ariza, 1959, p. 1). Este tipo de poesía, de acuerdo con Ariza, permite la creación de diversos formatos, tan extensos como un ensayo o tan cortos como un *waka*<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Poemas cortos que carecen de cualquier clase de rima.

Finalmente, lo que destaca Susana Ariza de este tipo de escritura es la libertad en el contenido y en la forma como una expresión del arte moderno, esta corriente busca la expresión propia a partir de la experimentación y la relación con múltiples formas literarias como el romanticismo, el simbolismo y el surrealismo. Es importante destacar que la autora presenta la traducción de seis poemas cortos de esta tradición oriental que ha estudiado y analizado; es evidente el conocimiento de Ariza con respecto a los autores, procesos, publicaciones periódicas y modos de construcción de esta poesía particular.

Los casos anteriores, el de María Elena Páez y el de Susana de Ariza, son muestra de los temas diversos y variados que las escritoras le propusieron al suplemento, con desarrollos a partir del conocimiento de los aspectos leídos e investigados desde sus intereses intelectuales personales.

Sin embargo, en el suplemento no todas las mujeres conservaron una perspectiva abierta y propensa a la participación de las mujeres en la literatura colombiana, una de las autoras que presenta una perspectiva contraria es Emilia Pardo Umaña, quien define en una conversación con Felipe Lleras Camargo que no existe una intelectualidad femenina como tal, sino mujeres 'bachilleres' que han leído un poco, pero no se han organizado en grupos o en procesos intelectuales, por ello, «sería pretencioso y necio hablar de una intelectualidad femenina» (Pardo, 1953, p. 2), según la autora. En el texto titulado: «Polémica sobre las mujeres. ¿Existe una intelectualidad femenina?» Pardo reconoce esfuerzos por vislumbrar la intelectualidad de las mujeres, pero sus desarrollos no van más allá de la publicación de versos y la creación de revistas que no prosperan en el tiempo. Esta apreciación de la autora no pasa por el tamiz de las diversas publicaciones periódicas que, aunque dirigidas por hombres, no eran una garantía de permanencia en el tiempo, pues en múltiples casos el cierre de los impresos se debía a condiciones materiales y no específicamente a quienes estuvieran al frente de estas empresas intelectuales.

Aunque en principio el reclamo de Emilia Pardo parece fundamentarse en una falta de posibilidades para que las mujeres logren publicar y ocupar un lugar importante en la intelectualidad nacional, luego se convierte en una crítica mordaz y fuerte que puede leerse como un desprecio a la inteligencia femenina o como una crítica a la falta de estrategia de las mujeres para ingresar en el ámbito intelectual, la autora afirma: «si los hombres con una injusticia sistemática y abusiva

han cerrado el paso hacia los ricos veneros intelectuales a las mujeres, es porque estas últimas no han sido tan inteligentes como ellos» (p. 2). Así, para la autora las escritoras no han sabido ganarse un lugar por el modo en el que escriben, los géneros en los que incursionan y los temas que proponen, denominando esto como falta de personalidad literaria, al respecto afirma: «¿versos? Sí, hay bonitos, hasta bien buenos. Pero ¿cuál es el poema que perdure y se imponga, primero más allá de las fronteras del amor, y luego —cosa muy importante— más allá de las de la patria?» (p. 2).

Pardo Umaña destaca que hasta ahora de las mujeres más representativas en la literatura colombiana es Soledad Acosta de Samper; sin embargo, no alcanza el reconocimiento de «ninguno de los escritores [...] diez páginas de *La Vorágine* son mejores que toda la obra de doña Soledad; una traducción del señor Caro también vale más, y un capítulo de don Marco Fidel Suárez se la suerbe viva» (p. 2). Estas apreciaciones dan cuenta de una perspectiva por parte de algunas escritoras que no consideran a sus semejantes ni a sí mismas como aptas para incursionar en las labores intelectuales o literarias del país, permitiendo de esa manera que sea más lento el proceso de transformación del *statu quo* del sistema literario nacional.

## 5. A modo de cierre

Las publicaciones periódicas y la crítica literaria tienen en común la fragmentación que compone a la totalidad, es decir, son objetos de estudio formados por fragmentos, tienen la condición de un fractal. La RAE define el fractal como un «objeto geométrico en el que una misma estructura, fragmentada o aparentemente irregular, se repite a diferentes escalas y tamaños» (RAE, 2021). Así, los fractales son objetos completos que se entienden a partir de su fragmentación, un conjunto que puede gozar de autosimilitud a cualquier escala.

Esta metáfora del fractal permite comprender la alimentación constante que estos objetos de estudio ofrecen a sí mismos, por ejemplo, la crítica literaria al reflexionar sobre sí misma se está construyendo a partir de su propio discurso, pues sigue siendo crítica literaria aun cuando reflexiona sobre sus propios métodos y procesos, no solamente



sobre aquellos de las obras literarias. Por su parte, la publicación periódica posibilita la independencia de cada uno de los textos que la conforman y al mismo tiempo estos textos conforman el todo, es un objeto que sigue siendo uno, aunque esté compuesto por múltiples textos y entregas.

Esta constitución del todo por las partes no aplica únicamente para la materialidad sino para la naturaleza ideológica de la publicación periódica, en este caso el suplemento literario en *Lecturas Dominicales* del periódico *El Tiempo*. Cada una de las contribuciones y, en este caso, de las escritoras le imprime un carácter particular que a su vez forma la totalidad, por ejemplo, la apuesta por una literatura más libre, sin los grilletes del siglo anterior; la consolidación del compromiso social, la resistencia a los modos de actuar de los gobiernos conservadores, el reclamo de un lugar para la escritura de las mujeres o la incursión de la escritura femenina en variados temas, estos entre otros aspectos ayudan a construir una totalidad amorfa del pensamiento de la publicación periódica.

Incluso el carácter de fractal se percibe en la historia de la época, pues la Violencia tuvo particularidades en todos los lugares que irrigó con su lógica bipartidista, en algunos tuvo preponderancia económica, en otros ideológica, social, política, y, aun así, todas estas formas de la Violencia estaban presentes en mayor o menor medida, todas constituyen el fenómeno nacional que se conoce como la Violencia y esto hace que puedan ser analizadas de manera individual y también en su conjunto haciendo caso a esta misma metáfora de la totalidad que puede desdoblarse en partes y conservar su carácter total.

El estudio del suplemento literario *Lecturas Dominicales* permitió reconstruir el sistema literario que se desarrolló en la publicación alrededor de la crítica literaria, en un sentido particular en relación con las mujeres, sin embargo, es inevitable tener nociones sobre la perspectiva general de la publicación. Se hizo evidente la relación directa que ella tiene con el contexto, es decir, la crítica literaria está permeada por tres aspectos: el sistema literario, la historia y el medio periódico en el cual se difunde. A su vez, la publicación periódica está en relación directa con las condiciones de posibilidad de la época, en particular en el caso de las mujeres para quienes las condiciones de posibilidad o el espacio de posibles se hace estrecho aunque ellas sepan encontrar los intersticios para ganarse un lugar en la publicación y en el sistema literario que recreaba el sabatino; así, podemos proponer

que la crítica literaria que las mismas colaboradoras y colaboradores van construyendo, hace que todos los elementos se integren y gracias a ello se produzcan unas relaciones particulares entre las críticas y las ideas.

*Lecturas Dominicales* es una publicación que marca la existencia de los semanarios culturales en el país no solo por su temprana existencia en el panorama de la prensa nacional sino por la organización de la información, de los temas culturales y literarios y por su nivel de especialización en estos temas, además, su formato comporta el signo del aglutinamiento de los contenidos. Por otra parte, en el suplemento se desarrolla la legitimación de obras, autoras y autores con la publicación de colaboradores que hacen parte de un horizonte reconocido y premiado de la literatura colombiana. El carácter de las colaboradoras de la publicación es un hallazgo valioso de la investigación, pues aun con la influencia extranjera y la preponderancia numérica de las publicaciones masculinas, las autoras colombianas logran difundir ideas que son relevantes para comprender sus consideraciones sobre el sistema literario, en particular en relación con la crítica literaria.

El contexto de la época de la Violencia marca unos temas de importancia nacional que condicionan los desarrollos culturales y literarios en particular de la crítica literaria, esos temas están relacionados con la política, la violencia, los procesos editoriales y el compromiso social de la escritura. Aunque las mujeres no reflexionan directamente sobre estas cuestiones, su crítica aborda otros temas que los textos de los escritores no abordan de manera decidida, como son los premios ganados, las publicaciones dedicadas a la difusión de su obra o la problemática sobre su propia intelectualidad. No se puede desconocer que estos aspectos tienen relación con el concepto de nación y con la perspectiva cultural de la nación, así, que no se puede concluir de manera tajante que las escritoras y críticas literarias no intervinieron en temas sociales e incluso políticos en una concepción amplia, es decir, no circunscrita de manera exclusiva a las disputas partidistas o ideológicas que eran la constante en la época. El hecho de que las mujeres no reflexionen específicamente sobre el conflicto no significa que no pongan sobre la mesa discusiones sobre temas importantes en relación con su condición intelectual y el reclamo para ingresar en unos ámbitos donde la senda por atravesar se tornaba estrecha.

La crítica literaria femenina publicada en *Lecturas Dominicales* propone ideas que no están alejadas de la realidad de las mujeres escritoras de la época, da cuenta del lugar que ellas tienen en el circuito literario y de las conquistas que aún deben emprender en relación con sus creaciones. Por otra parte, es importante destacar que, aunque la crítica literaria escrita por mujeres es en número poco representativo, también es el tipo de textos que más publicaron las mujeres colombianas y da cuenta de la apertura de posibilidades en cuanto a la escritura, así, las escritoras durante los años cincuenta incursionaron en múltiples géneros mientras intentaban convencerse de sus capacidades, al menos en muchos de los casos, para la creación literaria y el desarrollo de ideas intelectuales.

También es importante destacar que escritoras como Elisa Mújica desde sus textos dibujaron los procesos de legitimización o aval con los cuales se desarrollaba el sistema literario del momento, fueron conscientes de la necesidad de contar con el apoyo de una figura masculina para incursionar en un ámbito literario que les permitiera mostrar su talento; ese apoyo en variados casos les permitió seguir publicando y ampliar su ámbito de influencia literaria.

Por último, no se puede pasar por alto la relevancia de las publicaciones periódicas en los procesos de difusión y legitimación de la escritura femenina, aunque es un proceso lento y que no toma tanto avance para la época como sí ocurre en el caso de los críticos literarios y sus múltiples discusiones, entrevistas y ensayos, sí surge la semilla del debate sobre el posicionamiento crítico, las ideas de las mujeres y los proyectos dirigidos por ellas y para ellas. El solo hecho de tener la pregunta por la intelectualidad femenina y hacerla pública ya deja en cuestión los circuitos literarios y su necesidad de modernizarse, además, los certámenes literarios, el lugar sobresaliente de algunas de las escritoras en géneros literarios complejos ayuda en la consideración de la necesidad de virar la mirada hacia la escritura femenina porque allí se están dando cambios y se están proponiendo ideas novedosas para la época, incluso a partir de escrituras exóticas o conocimientos e interpretaciones particulares del sistema literario.

Ahora bien, son estas características las que posibilitan que las discusiones en el impreso de *El Tiempo* sean extensas y se alimenten de múltiples perspectivas producto de la amplia variedad de colaboraciones que se aglutinaron allí, en su mayoría pertenecientes a la élite literaria colombiana y, más específicamente, bogotana. Si bien

las autoras exploran otras posibilidades para la literatura de mediados del siglo xx en Colombia e intentan romper con la tradición de crítica masculina y laudatoria, fue importante para el análisis entender que se formaron en el marco de la élite intelectual de la sabana colombiana y por ello estas perspectivas no se elaboran desde la periferia, sino desde una concepción que tiene bastante de centralista e incluso excluyente frente a lo que se percibe como literario desde algunas autoras.

La publicación periódica se ve afectada por el devenir histórico, en sus cambios administrativos, cierres, formato, opiniones, análisis y temas de interés; bajo estas circunstancias ofrece una interpretación de los acontecimientos, la cual a largo plazo genera cambios acerca de la forma como se piensa la literatura, la cultura de la época y la función social, de la cual también hacen parte las autoras, al repensar el ejercicio literario este cambia como un modo de dar respuestas a las necesidades y los retos particulares que asume la literatura en relación con la sociedad y, particularmente para mediados del siglo xx esto tiene relación con las ideas femeninas, las cuales todavía están por explorar de manera amplia.

# Referencias

## Fuentes primarias

De Ariza, S. (1959). La poesía contemporánea en el Japón. En: *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, julio 5, pp. 1-2.

Isaza, B. (1950). Tres amigos poetas. Liévano, Rasch Liévano, Céspedes. En: *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, marzo 5, p. 2.

Mújica, E. (1948). Marcelina. Una amiga de Balzac. En: *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, septiembre 26, p. 2.

Mújica, E. (1953). La mujer que ganó el premio Nadal 1953. En: *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, marzo 8, p. 3.

Mújica, E. (1953). Vida de los escritores. Estímulo de los premios. En: *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, agosto 16, p. 1.

Páez, M. (1952). “Yo” ante el mundo. ¿Por qué la autobiografía? En: *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, mayo 25, p. 4.

Pardo, E. (1953). Polémica sobre las mujeres. ¿Existe una intelectualidad femenina? En: *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, febrero 8, p. 2.

## Fuentes secundarias

Armañanzas, E. (2009). La crítica de las artes en los suplementos culturales, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (42). <https://biblioteca.org.ar/libros/151537.pdf>

Beigel, F. (2003). Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 8(20), 105-115.

Betancourt Echeverry, D. y García Bustos M. (1990). *Matones y cuadrilleros: origen y evolución de la violencia en el occidente colombiano, 1946-1965*. Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales.

Bourdieu, P. (2000). *Intelectuales, política y poder*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

- Braun, H. (2018). *La nación sentida: Colombia el país se busca en sus palabras*. Aguilar.
- Granados, A. (Coordinador) (2012). *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Guzmán, G., Fals, O. y Umaña, E. (1962). *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social*. Taurus.
- Maíz, C. (2016). Entre lo descriptivo y lo denso: publicaciones periódicas e historia literaria. En A. Agudelo y G. Bedoya (Eds.), *Prensa, literatura y cultura. Aproximaciones desde Argentina, Colombia, Chile y México* (pp. 9-33). Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Osorio, Ó. (2003). *Historia de una pájara sin alas*. Universidad del Valle.
- Osorio, Ó. (2005). *Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana*. Cali, Universidad del Valle.
- Ospina, W. (2013). *Pa que se acabe la vaina*. Editorial Planeta.
- Osuna, R. (2004). *Las revistas literarias. Un estudio introductorio*. Universidad de Cádiz.
- Parra, C. (2016). Las publicaciones periódicas y la formación del intelectual: el caso de Mariano Picón Salas. En A. Agudelo y G. Bedoya (Eds.), *Prensa, literatura y cultura. Aproximaciones desde Argentina, Colombia, Chile y México*. (pp. 287-308) Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. 7.
- Pita, A. y Grillo, M. (2013). Revistas culturales y redes intelectuales: una aproximación metodológica. *Temas de Nuestra América*, 29(54), 177-194. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/6338>.
- Pita González, A. (2014). Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad. En H. Ehrlicher y N. Ribler-Pipka (Eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga*. Shaker Verlag.
- Restrepo, L. (1985). Niveles de realidad en la literatura de la “violencia colombiana”. En M. Cárdenas (Ed.), *Once ensayos sobre la violencia* (pp. 117-170). Cerec.
- Sánchez, G. y Meertens, D. (1983). *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la Violencia en Colombia*. Áncora Editores.
- Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América: Cahiers du CRICCAL*, 9 (1), 9-16.
- Vallejo Mejía, M. (1993). *La crítica literaria como género periodístico*. Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA).

ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO



REVISTA  
**Lingüística  
Literatura**<sup>y</sup>

## Lezama Lima, ensayista hereje: la argumentación metafórica

LEZAMA LIMA, HERETIC ESSAYIST:  
METAPHORICAL ARGUMENTATION

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a02>

Recibido: 14/11/2023

Aprobado: 03/05/2024

Publicado: 01/01/2025

Santiago Andrés Gómez Sánchez

Universidad de Antioquia

[santiago.gomez12@udea.edu.co](mailto:santiago.gomez12@udea.edu.co)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9117-2232>

Fotografía: José Lezama Lima. Tomada de Escritores.org

**Resumen:** Este artículo busca consolidar la figura de José Lezama Lima (1910-1976) como ensayista, explicando su modo metafórico de argumentar. Primero ubicaremos la ensayística lezamiana en una tradición americana racionalista que él desafía, pues la encara de manera poética y heterodoxa, con algunos antecesores. Luego abordaremos un ensayo capital de Lezama Lima en sus propios términos. Como se verá, la argumentación metafórica del cubano es a la vez la propuesta y la única prueba posible de ideas indemostrables lógicamente. Al final, defenderemos la validez del ensayo lezamiano a partir de la noción de Theodor W. Adorno del ensayo como forma musical, autónoma.

**Palabras clave:** José Lezama Lima; ensayo; meta-poética; cientifismo; forma.

**Abstract:** This article seeks to consolidate the figure of José Lezama Lima (1910-1976) as an essayist, explaining his way of arguing. First we will locate Lezama's essays in a rationalist American tradition that he challenges, since he approaches it in a poetic and heterodox way, with some predecessors. Then we will address a capital essay by Lezama Lima in its own terms. As will be seen, the Cuban's metaphorical argument is both the proposal and the only possible proof of logically unprovable ideas. In the end, we will defend the validity of the Lezamian essay based on Theodor W. Adorno's notion of the essay as an autonomous, musical form.

**Keywords:** José Lezama Lima; essay; meta-poetics; scientism; form.



## 1. Semillas rebeldes<sup>1</sup>

Es lo común pensar que el ensayo en América Latina está forjado bajo coordenadas racionalistas y científicas. Claudio Maíz (2016) lo dice de esta manera: «Para los americanos [el género del ensayo] es verdaderamente una novedad, puesto que se trata del primero que no se recibe a través de la cultura colonial, pues en la metrópoli [España] recién se desarrolla hacia finales del siglo XIX» (p. 427). Es decir, el hecho de que durante la Colonia no se hubiera traducido en España al convenido fundador del ensayo, Michel de Montaigne, y el hecho adicional de que allí el ensayo solo tome fuerza tardíamente, en especial con la llamada Generación del 98, habrían influido notablemente para que en América Latina el ensayo surgiera con todas las connotaciones de una modernidad industrial. En consecuencia, ese cariz, un cariz científico, lo habría marcado poderosamente, como característica básica.<sup>2</sup>

De hecho, Maíz (2016) añade que «El pensamiento ilustrado, primero, y el positivismo después, pondrán límites muy rígidos. La preocupación de los hombres de la Independencia no es espiritual, sino francamente terrenal» (p. 428). De esta manera, el auge del cientifismo sería solo un énfasis de época, casi un accidente para el ensayismo latinoamericano, pues ya en la génesis del género ensayístico, durante las guerras religiosas europeas, las coordenadas eran laicas. Montaigne, con todas las sutilezas de un humanista, se mostró en sus ensayos fundacionales como un espíritu del todo afín a la Revolución Científica que Galileo Galilei y René Descartes estatuyeran por aquellos tiempos. En su caso, no obstante, más que la incredulidad, primaba la

<sup>1</sup> Esta investigación es un producto de la Estrategia de Sostenibilidad 2023-2024 del GELCIL, de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia.

<sup>2</sup> Es preciso señalar que esta influencia se da en términos de discurso, o bien, de lógica y de método, no de contenido. Más bien, como lo señala Ríos (2004), el temprano ensayo latinoamericano sirvió también para cuestionar la modernidad. No obstante, tal lógica y tal método racionalistas y científicos señalan los límites y quizá la imposibilidad de ese cuestionamiento.

moderación. Montaigne privilegiaba sensiblemente al individuo en su criterio huidizo y, sin embargo, infranqueable, inalienable. Mejor dicho: no era un objetivista.

Poco después, los ensayos de Francis Bacon mostrarían al género un camino volcado con más decisión a los protocolos lógicos y demostrativos de la ciencia. Bacon es, así pues, la adscripción del ensayo a una vertiente objetivista, radicalmente sobria, alejada del personalismo y casi de cualquier matiz poético, que marcará el carácter y sobre todo las metas del ensayo en su relación con el conocimiento. Del todo divergente de la opinión, a la cual Galileo rechazara por ser, según un pensamiento laico, impropia del saber verdadero, Bacon jamás diría con Montaigne que el “yo” es el único tema del que puede hablar el ensayista.<sup>3</sup> Si con Montaigne se afirma al individuo, con Bacon el ensayo se legitima para la ciencia. Para ambos, sin embargo, sumidos en el Renacimiento, el mundo clásico, y, más a fondo, la lógica de Aristóteles, es más que una fuente común: es la matriz conceptual y la vía discursiva.

En ese sentido, lo que se da a fines del siglo XIX en España y América Latina sería un reforzamiento de la sobriedad laica propia del ensayo, proveniente además del mundo clásico. No por nada, Ángel Rama (2018) en su examen de la cultura urbana en América Latina, habla de «plurales géneros ensayísticos» en los ámbitos desde los cuales los letrados cumplirían sus funciones adoctrinadoras en la Colonia misma: «enmarcar y dirigir a las sociedades coloniales» (p. 614). Y es que, además de la lógica aristotélica, también la especulación y la didáctica del ensayo eran previas a la aparición del género, o sea, ya estaban en muchos autores clásicos que Bacon y Montaigne citan reiteradamente. Los “plurales géneros ensayísticos” en la Colonia incluirían, entonces, formas de escritura sobria en las que, como en las cartas de Séneca, se filtran lo personal y lo religioso, en una suerte de filosofía intuitiva.

Pero Rama (2018) nos sugiere otro detalle que Maíz no podía prever fácilmente. Por una parte, el uruguayo reconoce que «la función poética (o, al menos [,] versificadora)» (p. 614) está en todos los escritos

<sup>3</sup> Bien conocida es la sentencia que apunala la concepción subjetivista del ensayo de Montaigne: «Así, lector, soy yo mismo la materia de mi libro» (Montaigne, 2021, pp. 5-6), presente en la nota con que el autor da la bienvenida al lector a sus escritos. La diferencia con Bacon es de perspectiva, pues este, en su ensayo llamado «Of Truth», no deja de elogiar a Montaigne, pero habla de la verdad de una manera en que resulta evidente su objetivismo: «yet truth, which only doth judge itself, teacheth that the inquiry of truth, which is the love-making or wooing of it, the knowledge of truth, which is the presence of it, and the belief of truth, which is the enjoying of it, is the sovereign good of human nature» (Bacon, 1908, p. 5). La verdad para Bacon sería, pues, del todo exterior al ser humano, incluso si el ser humano habla de sí mismo.

de la Colonia. Por otra parte, si bien, según Rama (2018) esa función poética perdurará hasta el siglo xx y a lo largo de la historia de América Latina tendría un objetivo de embellecer y autorizar discursos de sometimiento, la mención que él hace de Sor Juana Inés de la Cruz inscribe un germen de emancipación mental en la cultura colonial. Es decir, que habría un gozne entre «la espléndida épica culta del barroco» (p. 613), que Rama (2018) reconoce profusa pero endogámica, acrítica, y una menos frecuente visión crítica dentro de su lirismo. Esta es, vislumbrada por el crítico uruguayo, una primera aparición de lo que será en Lezama Lima una forma ensayística no solo imbricada en la poesía, sino además rebelde. Dice Rama (2018):

la operación original (y genial) de Sor Juana consiste en haber hecho de esa desconexión entre el discurso literario y la urdimbre de los afectos el tema central de su poética, llegando a sospechar (y de ahí la irrupción onírica del *Primero Sueño*) que solo en el hemisferio oculto se producía la verdad, rigiendo y desbaratando el discurso racional que creyendo ser autónomo y autosuficiente no hacía más que recoger los impulsos oscuros (p. 617).

Es decir que, para el crítico uruguayo, subyacería en Sor Juana Inés de la Cruz una conciencia fulgurante —no tanto preliminar o anterior al giro lingüístico del siglo xix, sino, más bien, distinta— de la distancia entre un lenguaje, «el discurso literario», y unos referentes, «la urdimbre de los afectos» (2018, p. 617), aun siendo estos abstractos. Tal conciencia crítica es, en efecto, demostrable, y sus efectos discursivos en diversidad de textos suyos constituyen un antecedente de las dislocaciones lezamianas, aunque, también, solo como parte de uno de los «plurales géneros ensayísticos» (p. 614) en la Colonia de los que habla Rama (2018). El solo detenimiento de Lezama Lima en Sor Juana, en *La expresión americana* (1957), si bien no agota la dimensión de ella en su obra, nos permite hacer este enfoque retrospectivo. Y así pues, se hace visible que la herencia amplia o común de un espíritu clásico y de una poética crítica, sería definitiva para Lezama Lima en sus ensayos, en contravía de las influencias del cientifismo.

En cuanto a Lezama Lima y Rama, cabría investigar en otro momento la relación entre el concepto lezamiano de sobrenaturaleza y la dialéctica entre ciudad letrada y «ciudad real» (Rama, 2018, p. 618).

## 2. Un ajiaco universal

Con todo, el ensayo decimonónico será el escenario privilegiado, hasta bien entrado el siglo xx, para el examen de los intelectuales latinoamericanos sobre su territorio y su suma de culturas. Por ello, la ensayística de Lezama Lima supondrá un reto duro de asumir por nuestra “modernidad secundaria”, término empleado por Brett Levinson como título de su estudio, *Secondary Moderns* (1996), sobre *La expresión americana* (Lezama Lima, 1957). Y recordemos, a propósito, que uno de los sentidos de esa expresión es el modo en que el intelectual latinoamericano, a inicios del siglo xx, debe habérselas con una biblioteca desperdigada y unas fuentes inaccesibles, y en el deber de hacer algo con ellas. Para Levinson (1996), Lezama Lima hace explícita esa condición y nos plantea algo así como un pensamiento de horizonte último. El americano para Lezama Lima parece metáfora de un ser humano en el confín de la cultura.

Pero antes de tocar este asunto, que ya ocupará su lugar en este texto, esbozaremos algunos aspectos importantes del ensayo contemporáneo de Lezama Lima en Latinoamérica. Si la tradición intelectual de nuestro continente recibe con cierta extrañeza a *La expresión americana* —y, al respecto, recomendamos leer los artículos escépticos de Óscar Collazos y Mario Vargas Llosa en la antología crítica de la colección Órbita (Álvarez Bravo, 1970)—, es porque esa tradición trae consigo un conjunto de preocupaciones, casi un proyecto autónomo, y habla con un discurso decimonónico en su estructura y naturaleza, que el escritor habanero desacomoda. Sobre aquellas preocupaciones, Irlemar Chiampi (2001) ha decantado el mestizaje americano como asunto central. En esa línea, debemos resaltar el diálogo con el Viejo Mundo, y el mesianismo poético universal de José Martí, como claves en Lezama Lima.

Para Lezama Lima, la tarea de América sería, ante todo, saberse Mundo. ¿Con qué ideas contrasta él su pensamiento? Con las de esos intelectuales que mantenían viva una discusión entre ellos y con sus predecesores. Los predecesores eran los fundadores del ensayo en América. Mencionemos a Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento y José Enrique Rodó, quienes adelantaron una polémica de perdurable vigencia sobre el modo en que América debía relacionarse con los modelos civilizatorios europeos. El aporte de Martí al respecto será muy particular, y a él volveremos, por su referida importancia para Lezama Lima. En cuanto a los contemporáneos de este que actualizan

ese debate, son, en especial, Pedro Henríquez Ureña, José Carlos Mariátegui y Alfonso Reyes. También Fernando Ortiz haría una contribución fundamental. En general, para ellos, Europa era una especie de condición ineludible.

Tal idea se expresaba, a la vez, con una angustia correspondientemente asumida desde esa misma racionalidad europea, pues al parecer no había alternativa. Si uno lee con atención la argumentación de ensayos como «Caminos de nuestra historia literaria» (1925) o «El descontento y la promesa» (1926) de Henríquez Ureña, en los que trata el delicado tema de la relación entre los escritores latinoamericanos y el mundo indígena, o los presupuestos teóricos de «El proceso de la literatura», el dilatado examen de Mariátegui a la literatura peruana en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (2012), es visible ese casi omnipresente e inadvertido abandono de los ensayistas no solo a las lógicas expositivas y argumentativas mencionadas por Maíz (2016) como vectores de fuerza en el ensayo latinoamericano, sino a la inevitabilidad de una cosmovisión y una hegemonía epistémica.

Veamos un solo ejemplo para cada caso. Cuando Henríquez Ureña, en su ensayo «El descontento y la promesa», se pregunta (1978) «¿El hombre del futuro seguirá interesándose en la creación artística y literaria, en la perfecta expresión de los anhelos superiores del espíritu?» (p. 44), él asume que todos ya sabemos que Hegel había respondido negativamente, pero si Hegel puede responderle a Henríquez Ureña es porque Henríquez Ureña le pregunta a la tradición occidental y en los propios términos de Hegel (el espíritu), no le pregunta al ancestro indígena, y menos al indiscernible ancestro criollo. Más aún, y prestemos atención a esto, si la respuesta es negativa, es porque los términos creación y expresión están codificados según nociones que son solo propias de una tradición europea muy particular.<sup>4</sup>

En cuanto a Mariátegui, cuando, en el capítulo referido de sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, afirma (2012): «La civilización autóctona no llegó a la escritura y, por ende, no llegó propia y estrictamente a la literatura, o más bien, esta se detuvo en la etapa

<sup>4</sup> En un muy famoso ensayo escrito hacia 1820, que Javier Arnaldo (2014) llama «Fin de la función del arte», Hegel afirma (2014, p. 237): «el espíritu de nuestro mundo actual, o más concretamente, de nuestra religión y de nuestra cultura de la razón, se presenta más allá del nivel en el que el arte se constituye como modo supremo de hacer consciente lo absoluto». Es decir, que el arte en la modernidad sería un anacronismo. Pero si esto no podía ser algo del todo cierto en una Europa también campesina, que no se reducía a las urbes y su «religión y [...] cultura de la razón», ni reducía el arte a ser «modo [...] de hacer consciente lo absoluto», mucho menos habría de serlo en el resto del mundo, cosa que por lo general pasaba inadvertida para la mayoría de lectores de Hegel en nuestro continente.

de los aedas, de las leyendas y de las representaciones coreográfico-teatrales» (p. 193), es revelador de una innegable dependencia cultural europea el ver cómo se nos da a entender en su discurso que un implícito «normal desarrollo» hubiera llevado a la cultura quechua a formas supuestamente más elevadas que sus representaciones dancísticas, teatrales o narrativas. Tales formas elevadas serían además necesarias. El drama clásico o realista, la novela burguesa o la poesía maldita del Romanticismo, aparecen, entonces, sobrentendidas, un destino histórico que la Conquista solo habría acelerado.

Este modo de enunciación supone un presupuesto fatal: la meta es darle lugar a América en una historia a la que realmente no pertenecería. La expresión de Alfonso Reyes (1997), en una conferencia de 1936 sobre la inteligencia americana, será que América es una «llegada tarde al banquete de la civilización europea» (p. 82). Y, como lo vería más tarde Cintio Vitier (1970), esa idea, casi esa frase, será lo que desmonta Lezama Lima. En efecto, en 1958, hablando de Lezama Lima, Vitier (1970) parece responderle directamente a Reyes:

No se trata del disfrute de un banquete que no hemos merecido, sino de sacar a la cultura de sus fríos encadenamientos aparentes, de su cerrazón de hecho consumado (pues quien dice cultura dice historia), para hacerla entrar en el impulso perennemente generador del sentido poético (p. 86).

Es decir, por un lado, Vitier (1970) enfatiza en que la lógica de Lezama Lima es bien otra que la de sus contemporáneos, una visión de la historia sin «hechos consumados» o presupuestos necesarios, y, por otro lado, esta lógica ofrece el nuevo supuesto de hacer entrar a la historia, entendida cultura, en el reino creativo de la poesía. Para adentrarnos ya un poco más en esta visión lezamiana, recordemos que uno de aquellos contemporáneos de Lezama Lima, cubano también, el antropólogo Fernando Ortiz, había cristalizado las nociones de mestizaje que terminarán por imponerse como una especie de consenso en el mundo intelectual de América Latina a mediados del siglo xx. Ese mestizaje sería la única opción a la imposición de la Conquista. En un momento dado, Ortiz tiende a un mestizaje homogéneo, luego empleará la metáfora del ajiaco para describir a Cuba como mixtura heterogénea. Lezama Lima se acercaría más a esta imagen, pero en tanto visión universal de la cultura. Lo que América revelaría es lo heterogéneo de las culturas, lo imposible de un aquilatamiento.

### 3. La novedad del viejo mundo

Mirémoslo de cerca. Cruz-Malavé (2013) acierta en la hipótesis de una polémica velada entre la teoría de la transculturación, planteada por Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), y la contemporánea y más ecléctica noción de contrapunto en Lezama Lima, tal como este la sugiere en su ensayo «Julián del Casal» (1941). Sin embargo, como venimos diciendo, poco después, en 1949, en «Los factores humanos de la cubanidad» (2008), Ortiz ofrece la imagen del ajiaco —tan cara también a Lezama Lima— para enfatizar en lo diverso e impredecible de lo cubano. Esta salvedad disminuye la oposición existente entre ambos modelos. Sin embargo, las diferencias de método son evidentes y, en cuanto al mestizaje, más notorias que nunca en *La expresión americana*, donde el poeta, por demás, hace una afirmación a la vez inasimilable y revolucionaria que recorre toda su obra.

Esa afirmación muy puntual o localizada que anunciamos de Lezama Lima (2001) era, por demás, juguetona, solo parecería ofrecer o posibilitar más de un sentido, pero en verdad sí formula un desafío soterrado rotundamente bajo lo que la superficie plantea, y desde luego hay que leerla en el contexto de su obra. Sus palabras exactas son estas:

La historia política cultural americana, en su dimensión de expresividad, aun con más razones que en el mundo occidental, hay que apreciarla como una totalidad. En el americano que quiera adquirir un sentido morfológico de una integración, tiene que partir de ese punto en que aún es viviente la cultura incaica (p. 128).

Ante todo, advirtamos que el autor y la tradición de su transmisión aceptan deficiencias evidentes en la redacción del texto. No es solo que, en el segundo periodo de este pasaje, nos sobre la preposición inicial, ‘en’. De mayor importancia es que, en el segundo inciso del primer periodo, «aun con más razones que en el mundo occidental», esa misma preposición, ‘en’, debería cambiar por otra: ‘para’, o, de hecho, debería cambiar por una fórmula explicativa más amplia. Y es que, tal y como está el enunciado, no queda claro como aquella historia política cultural americana, que debería verse como una totalidad, se dispone de otro modo «que en el mundo occidental». En cambio, si dijese «aun con más razones que para el mundo occidental», sería claro un sentido que, sin embargo, se adivina. Para el autor, en el mundo occidental pasaría igual que en América, y la historia humana sería una sola.

Son estas las convenidas dificultades del discurso de Lezama Lima, quien escribía al garete para liberar el flujo imaginativo y mantener su discurso metafórico más activo. Al fin, como lo veremos seguidamente, en Lezama Lima lo metafórico es una dimensión adivinatoria siempre presente en el lenguaje, en la que el lector mira en conjunto y construye sentido más allá del ajuste preciso de los elementos. En todo caso, lo escandaloso de la afirmación está en que un momento de la historia universal, «la historia política cultural americana», sea «aún más» totalidad que otro momento en el que ella estaría falsamente inserta en «el mundo occidental». Se trata de lo que en el ensayo «Las imágenes posibles» (1948), que analizaremos al final de este escrito, Lezama Lima llamaba una «prueba hiperbólica». Si nos adelantamos un poco, América trasciende toda línea en la que se le inserte: es visible conjunción y testimonio de historias.

Así pues, como lo han destacado Ulloa y Ulloa (1998), *La expresión americana* es un texto en el que, más que exhumar una historia a la sombra, el ensayista la revivifica. Los pilares de la cultura americana que Lezama Lima aborda allí son pilares ocultos que desentraña y muestra en toda su robustez. Con esto, podemos deducir que la totalidad a la que alude el ensayista está más allá de las evidencias materiales. Si él revela evidencias históricas que la historia no había cotejado, o bien, pruebas que no habían hecho historia, y que habrían estado a la espera de un lector que las revisase, del mismo modo habría la historia en el común sentido del tiempo físico que fue, pero solo logra expresarse formalmente. Es por ello que Lezama Lima (2001) llama a una lectura radical del presente. El sentido morfológico del tiempo unitario parte «de ese punto en que aún es viviente la cultura», y no solo la incaica: aquella totalidad.

Una de las improntas más fuertes del mesianismo de José Martí en José Lezama Lima era ese universalismo indiscriminado. Pellón (1991) entiende que la visión de América y del intelectual americano de ambos escritores se funda en tal universalismo, de esta manera:

Como participantes de la cultura europea solamente por medio de la herencia ilegítima de la colonia, el escritor americano puede compartir cualquier tradición cultural que le atraiga, sin compromiso alguno [...] sus repertorios culturales no aceptaban límites, ni cronológicos ni geográficos (p. 84).

Y aquí es preciso relacionar esa indiscriminación de las fuentes referida por Pellón con una fenomenología de la cultura. Para Lezama



Lima (1948b), según lo afirma en un pasaje de *Las imágenes posibles*, «la historia es como una inexistente y bipolar lluvia horizontal» (p. 25), lo cual es otra manera de hacer metáfora de —o explicar en modo lezamiano— esa gran metáfora que es el contrapunto en la obra del habanero. Un ir tejiendo la historia desde el presente con todas las imágenes ‘posibles’. El abordaje de esta concepción no objetivista de la historia, pero tampoco subjetivista, e inexplicable lógicamente, está reservado para los apartados centrales de este artículo, siguiendo la pura demostración metafórica del ensayista cubano en *Las imágenes posibles*. Por lo pronto, ya al final de este primer paso en el pensamiento de Lezama Lima, volvamos brevemente a su relación con el ensayo latinoamericano de sus tiempos.

La promiscuidad de fuentes no es la única relación de Lezama Lima con Martí. Entre ambos hay un vínculo mesiánico profundo. En el texto prologal «El poema del Niágara» (Martí, 2005), se percibe ejemplarmente esa relación. Veamos. Allí, la descripción de los poetas como «eco de lo sobrenatural» (p. 382) prefigura el programa lezamiano. El «eco de lo sobrenatural» (p. 382) es oído por una naturaleza que es ser consciente y lectura trascendental o imagen del tiempo. Pero, además, ese hacer a la naturaleza destinataria final del poeta presagia otros conceptos de Lezama Lima, como su concepto trascendental de historia. En esa línea, en cuanto a esas mismas nociones de historia como totalidad o imagen en conjunto y tiempo completivo de la poesía, que atraviesan la obra de Lezama Lima, serían índices del influjo martiano frases como: «La luz es el gozo supremo de los hombres» o «Las estrofas son cuadros» (p. 386).

Lezama Lima, entonces, es un ensayista *sui generis*, no caprichoso. La intimidad del mundo clásico, un lirismo rebelde del Barroco y el mesianismo Romántico de Martí ayudan a leerlo.

## 4. Contrapunto y anagogía: hacia *Las imágenes posibles*

Para abrir este apartado, central en nuestro empeño, aclaremos que nuestro objetivo principal apunta a una interpretación de Lezama Lima no solo mediante la lectura anagógica que, para descifrarlo según su relación con la simbología de diversas cosmovisiones, planteaba Rodríguez Monegal (1968). La anagogía lezamiana también puede

y debe darse mediante una perspectiva intrínseca, o intratextual, concepto sobre el que volveremos más adelante, que descifre sus coordenadas internas, en esa 'derivación' y 'red conceptual' descritas por Mignolo (1979). Esta metodología consiste en el lento seguimiento y análisis de un discurso ensayístico que devora el mundo con metáforas y se lo apropia, recreando la cultura y el lenguaje, y, así, nos revela un contenido del todo formal. El hallazgo es, en suma, una forma poética de ensayo, enraizada en los particulares postulados americanistas del autor. Es decir, un universalismo en contrapunto.

Mignolo ilustra su tesis con el movimiento en la prosa lezamiana de una especie de palabras nómada en el texto, que él llama «lexemas-nudo» —uno de ellos la palabra punto (1979, pp. 107-108), ideal para explicar el contrapunto—, que en un momento dado «absorben» (p. 96) sus diversas acepciones —semas— mediante su significante —ya sean las acepciones conocidas, ya las ganadas por los reúsos de Lezama Lima— para acceder a un sentido polivalente, «ámbito y hechizo», en palabras de nuestro poeta filósofo (Lezama Lima, 2009, p. 375) en un texto explicativo de su poética: «supresión de los sentidos [habituales]», que no se impone, sino que queda en el aire, según Mignolo (1979), como ambigüedad constructiva: «culminan [esas palabras] en analogías con difusos campos de referencia que van creando, por así decirlo, una red suplementaria y autónoma de sentidos» (p. 97).

En *Las imágenes posibles*, Lezama Lima, luego de publicar algunos poemarios de relevancia singular y creciente en su entorno cultural, y en la plenitud de la revista *Orígenes*, hizo un panorama a la vez retrospectivo y prospectivo de los intereses que recorren su obra entera. Por esa ambición, que es auto-consciencia teórica, la interpretación que hacemos de un fragmento del texto, debe considerar en conjunto, o vistos de lejos y en unidad, tanto el vasto eclecticismo de su método como la irracional heterogeneidad de sus asuntos. En este aspecto, nos distanciamos de diversas tendencias de análisis intertextual en el examen de Lezama Lima, y hay que mencionar especialmente el importante artículo de Irlemar Chiampi (1987) sobre este mismo ensayo, *Las imágenes posibles*, consagrado al manejo de fuentes en la primera parte del mismo.

Así pues, tan solo en esos términos, aquí tampoco interpretaríamos este texto desde una óptica muy distinta a la sí enciclopédica, pero muy intuitiva lógica del contrapunto, que, ya muy temprano, desde el ensayo «Julián del Casal» (1941), el propio Lezama Lima (2010) sugería

método crítico propio de América. Con suficiente convicción, nos dice él desde un principio: «Hay que buscar otro acercamiento» (p. 47), y a ese nuevo método, gracias a una expresión posterior del texto, el adjetivo de la frase «en su forma más contrapuntística» (p. 51), ya lo podemos identificar perfectamente como el contrapunto. Consistiría en:

cerrar los ojos hasta encontrar ese único punto, redorado insecto, espejismo, punto. De la misma manera que un poeta o pintor detenido en la estética de la flor, tendría que abandonarse, reconstruirse para alcanzar la estética de la hoja, y estaba allí, cerca, rodeando, ambos, rosa y hoja, a igual distancia de la distracción última o bochorno primero del fruto (p. 47).

Es evidente, gracias a frases como «cerrar los ojos», la cual apunta a una inmersión en la subjetividad del crítico, pero también «de la misma manera que un poeta o pintor detenido en la estética de la flor» (Lezama Lima, 2010, p. 47), que funde al sujeto con el objeto, que el contrapunto se opone al objetivismo de la vida moderna y, sobre todo, se opone a las lógicas del conocimiento que emana de ese objetivismo, un conocimiento moldeado por la ciencia aun antes de la Revolución francesa. Con todo, es innegable que, si el contrapunto aparece como esa inmersión subjetiva, deriva también en un contacto: es un descubrimiento, y valga recordar la afinidad del concepto de contrapunto con la disciplina del tantrismo en tanto tejido de prácticas que se iluminan mutuamente, según algunos textos sagrados del hinduismo que Lezama Lima conocía bien, como el *Rig Veda* (10.71) y el *Atharva Veda* (10.7.42).<sup>5</sup>

No obstante, reiterémoslo: la anagogía que practicamos aquí no se funda en una simbología externa al discurso lezamiano. O sea, no es una anagogía intertextual, sino intratextual, noción sobre la que conviene detenerse aún. Como sabemos, la anagogía es un tipo de lectura, muy difundido por los análisis de Northrop Frye, pero instaurado por Dante (2006) en *El Convivio* como uno de los modos principales de interpretar un texto —originalmente, el texto bíblico—. Consistía en dilucidar las referencias a símbolos y conceptos sagrados que aparecían en el escrito de modo narrativo, pero que implicarían una visión del mundo (un segundo sentido) y exigirían una interpretación conceptual, teológica. En el siglo xx, gracias a los métodos de Frye, la anagogía se extendió al análisis de otros textos sagrados, no solo la Biblia, e incluso a veces a textos profanos.

<sup>5</sup> Sobre la imprints del tantrismo en Lezama Lima, ver Leo (2008, 2013).

Ahora bien, como ya lo hemos dicho, en su clásica reseña sobre *Paradiso* (1966), la única novela de Lezama Lima, Rodríguez Monegal (1968) invitaba a una interpretación anagógica del texto. Ese consejo lo han seguido algunos críticos, entre quienes podemos mencionar a Fernández Sosa (1977), Valdivieso (1980) y Leo (2013). Estos académicos siguen el procedimiento propio de la anagogía moderna e interpretan la obra lezamiana a la luz de diversas mitologías. En ese sentido, sus anagogías son, como es norma, intertextuales. La anagogía intratextual que se practica en este artículo, así como en mi tesis doctoral sobre *Paradiso*, se funda en la mitología propia que Lezama Lima, mediante esa derivación metafórica y esa red conceptual de las que hablaba Mignolo (1979), urde en sus textos. El procedimiento no es del todo innovador: ya el propio Rodríguez Monegal recomendaba que la anagogía sobre los textos lezamianos debía acudir a la autorreferencia que hace el autor cubano, en una mitología muy personal, de sus propios conceptos.

Ahora bien, eso que podría llamarse mitología lezamiana es en sus ensayos, digámoslo de nuevo a partir de la descripción lingüística que hace de su escritura Mignolo (1979), un discurso argumentativo que surge de las metáforas que el texto va erigiendo en tanto símbolo virtual y mutante. Y resulta bien oportuno citar aquí a Fernández Sosa (1977) cuando afirma, en defensa de una lectura anagógica o simbólica de la obra de Lezama Lima «no se crea que la aproximación anagógica esté fuera de la literatura. Más bien es que la anagogía contiene a la literatura [...]» (pp. 7-8). El autor se explica así:

Cuando estudiamos un idioma, cuando queremos adquirir este nuevo sistema de comunicación, hemos de aprehender las reglas de su funcionamiento, sean sintácticas, fonológicas y demás. Para estudiar literatura hacemos lo mismo: no estudiamos la materia literaria, sino el sistema, porque la literatura se lee o escucha. Entonces, no estamos haciendo sino procurar el sistema sobre el que se fundamenta la visión poética de Lezama Lima. Excede a lo lingüístico de la misma forma que lo cultural excede a la lengua (p. 8).

La diferencia de nuestra aproximación, repitémoslo, es que no se dirige «al modo en que esos elementos [simbólicos, espirituales] han sido asimilados» (p. 8), sino, como hemos dicho, desde Mignolo (1979), al modo en que surge e interactúa una simbología propia en la escritura lezamiana. De esta manera, debemos acudir al texto lezamiano según las metáforas y el encadenamiento que suscita. El análisis de *Las imágenes*

*posibles* es viable, pues es un texto preliminar dentro de la exposición de su poética. Una exposición autorreferencial o una meta-poética en la que las premisas resultan ser evidencias. El ensayo se inicia justamente con una elucubración en torno a la imagen —visual o verbal— como voz gnoseológica. Luego se reconoce una condición doble en la imagen, proyectada hacia un tercer término, unificador, encadenamiento que subyacería en las distintas formas de metáfora. Veamos.

La tesis se formula así (Lezama Lima, 1948a, p. 4): «Tanto una brutal cercanía como el más progresivo alejamiento, forman un inmediato capaz de endurecer y resistir la imagen, y a pesar de esa distancia será siempre *lo primero que llega*». Es decir, que la primera condición de la imagen sería su apariencia («una brutal cercanía»), a la que llamaremos imagen presente externo. En seguida, la apariencia en la memoria se aunaría a la percepción nueva del presente, y esa relación («progresivo alejamiento») constituiría una segunda condición de la imagen a la que llamaremos imagen mental. El conjunto objetivado de a) imagen presente externo, y b) imagen mental, sería c) ese tercer término: «un inmediato capaz de endurecer y resistir la imagen», objetivación llamada prueba hiperbólica cuando se hace perceptible enunciado del enunciado, o más propiamente, imagen de la imagen.

Esa imagen de la imagen disuelve o sana la fragmentación del sujeto, alcanza al lector y sería una poesía que, sedimento americano, trasciende la linealidad del tiempo histórico.

## 5. La argumentación metafórica: anómala visión de conjunto

Ahora sí, y antes de hacer conclusiones sobre la validez de esta inimitable ensayística en Latinoamérica, examinemos su argumentación metafórica en *Las imágenes posibles*, de 1948. La mencionada primaria condición doble de la imagen motiva en el octavo párrafo la siguiente forma descriptiva de Lezama Lima sobre la voluntad comunicativa de las metáforas: sería esa voluntad o intención, una «carta oscura [...] precisa sobre sí y misteriosa en sus decisiones asociativas» (p. 7). Tal contradicción nos habla de los desdoblamientos de la imagen, pero el fragmento añade: «Entre la carta oscura entregada por la metáfora, precisa sobre sí y misteriosa en sus decisiones asociativas [,] y el

reconocimiento de la imagen, se cumple la vivencia oblicua» (p. 7). Así, todo nos indica que habría una estabilización, un cumplimiento, de la dualidad de la imagen, llamada vivencia oblicua, y que ella es lo que forjaría las metáforas.

Mirémoslo en detalle. En cuanto a la inicial descripción ya aludida («la carta oscura [o voluntad comunicativa] precisa sobre sí y misteriosa», etc.] (1948a, p. 7), se trata de un contrapunto fértil y continuo en el tiempo, ya formulado antes, entre las dos nociones básicas de imagen, ahora postulado entre el conjunto de la metáfora imagen de presente externo: «precisa sobre sí», y sus elementos, que hacen a la metáfora imagen mental: «decisiones asociativas» (1948a, p. 7). En consecuencia, en un movimiento usual del pensamiento lezamiano, el ensayista cubano considera el resultado de ese cruce o fértil contrapunto de una imagen que crece y se bifurca sin cesar y sin dejar de ser «lo primero que llega» (1948a, p. 4), en un intercambio inmediato al que llama «vivencia oblicua» (1948a, p. 7), o, en otros términos, una creciente y del todo anómala visión de conjunto.

El ensayista se ocupa durante un extenso tramo de dar ejemplos de la vivencia oblicua en la historia de la cultura, y de cada uno de ellos hace comentarios y extrae conclusiones de importancia, ya sea para la comprensión de su pensamiento amplio, o sea: dentro del conjunto de su obra, o bien, más puntualmente, en otros momentos, para iluminar el discurso localizado del ensayo. Con respecto a este nivel localizado de las reflexiones, la teorización sobre la relación entre metáfora e imagen en tanto vivencia oblicua no solo es dominante, sino que el lenguaje de Lezama Lima se pliega conscientemente en esa relación, o, mejor dicho: la argumentación del propio ensayo se hace vivencia oblicua como método meta-lingüístico, en una meta-poética, lo cual cobrará fuerza o se hará más notorio en el párrafo decimotercero.

En efecto, en los dos ejemplos subsiguientes de vivencia oblicua, en ese párrafo decimotercero:

- a) la contienda de Eumono y Aristón, cuando una cigarra reemplaza una cuerda rota, y
- b) un sueño de Sócrates con un cisne que representaría a Platón,

la vivencia oblicua —fenómeno poético— no solo se explica oblicua o poéticamente al acudir el ensayista a casos ilustrativos extraídos sin distinción de la tradición literaria y de la historia, afirmando su polémica equivalencia entre historia y poesía, sino porque emplea un

discurso explicativo en extremo metafórico, tejiendo, como decíamos, una verdadera meta-poética. Estamos frente a un centro irradiante de la ensayística lezamiana. Antes que nada, leamos el párrafo completo. Dice así:

En la contienda de Eumono y Aristón, al quebrar una de las cuerdas del instrumento de Eumono, vino una cigarra a reemplazar el volado traste, comenzando a cantar. En el mismo conjuro cuando la causalidad sea demasiado exigente, lo semejante destruye lo advertido. Qué fatigoso el sueño de Sócrates, cuando ve el polluelo de cisne sobre sus rodillas, y al día siguiente, al recibir a Platón, lo reconoce como el cisne que se despereza dentro de su sueño. Sea otras veces una sequedad que tiene el rebrillo segundo como el pulimento del metal. Es tanto el halo, el polvillo refractado en el contorno que, en lo que no le allegamos, ejercita una comunicación en ese cauce tinto donde no le alcanzamos. De la longitud del número, de la superficie plana entre las extremidades, de las inagotables labores de tafileteros y tapiceros, aventuras en Pérgamos, fábulas milesias, salto de la empalizada, despiertan el rumor del orden de colocación, enfilan detrás de esos paredones unas secuencias de monodias, es decir, un paréntesis de semejanzas capaz de formar las cantidades que pueden abarcar esas rúbricas. Bien por una precisión de movimientos de trucha, o bien —el salto de la empalizada—, por un gobierno de imprecisiones domeñables que se muestra como el cuerno de la abundancia, el cuerno de caza, el de ayuda o convocatoria del rebaño. Un tumulto de sonidos que siguen su aventura por valles y collados, que siguen ondulaciones, y espejos, hasta que saltando las ajenas ciudades amurralladas [sic] llega su final que se ve despertado por esa penetración de ecos carnales que fruncen la piel del caballo o provocan la irritación muscular del felino (p. 11).

Como es fácil de apreciar, y lo analizaremos en seguida, aquí la meta-poética se hace tan evidente que abrumba, o encandila, enceguece, pero resulta, por lo mismo, así de indescifrable que altamente y necesariamente interpretable.<sup>6</sup> Es este fenómeno lo que más hace necesaria una anagogía intrínseca, intratextual, en la obra de José Lezama Lima. Realmente, el ensayo lezamiano sí se constituye la única prueba real de sus propias tesis, aunque después de su lectura todo pueda leerse o no según sus claves. Pero vamos paso a paso. Al principio

<sup>6</sup> La expresión lezamiana «lo indescifrable que engendra un infinito apetito de desciframiento» es conocida entre sus lectores. Es, de hecho, parte del título de un importante análisis de Isava (2015).

de ese decimotercer párrafo —el cual es ya el final de aquella larga serie de ejemplos de vivencia oblicua, del noveno párrafo al decimotercero—, se nos habla de una causalidad imposible en la metáfora de la cigarra, pero causalidad al mismo tiempo tan literalmente enunciada que se hace demasiado brusca para la asunción lírica del lector.

Después de indicar esa falencia o disminución cognitiva, suscitada por lo literal del tropo, Lezama Lima recupera un hecho más bien histórico —o sea, escandalosamente metafórico—, una anécdota en la que Sócrates identificaba en la vigilia a su discípulo Platón como un polluelo de cisne que, en un sueño reciente, se hubiera posado sobre sus rodillas. Sería este otro ejemplo, como lo era el de la cigarra, de semejanza tan forzada o directa —es decir, tan literal— que rompe la vivencia oblicua, porque postula una identidad llana, y no la misteriosa, pero profunda semejanza o ambigüedad poética. Sin embargo, en esos ejemplos, o en esa forma de ejemplificar, y en el excursus siguiente, la operación general, la metodología lezamiana, resuena como metáfora en sí misma, ulteriormente efectiva. Expliquémonos.

El método del ensayista está, primero que todo, en señalar que esas metáforas son tan directas que se anulan a sí mismas por un exceso de claridad: «lo semejante destruye lo advertido». En segundo lugar, el autor hace lo contrario, teje un discurso opaco, o más bien oscuro, para desarrollar su argumentación con un caudal torrentoso de imágenes ya nada literales, pero aún menos caprichosas que sugestivas, o lo decíamos: altamente interpretables. Es como si el concepto de vivencia oblicua se debiera evidenciar en acto y la argumentación debiese ser metafórica, o indirecta. En consecuencia, el ensayista aceptará —o justificará la baja calidad— y describirá —expondrá el sorpresivo funcionamiento de— ambas metáforas fallidas, de modo metafórico que debiera alcanzar o cobijar a su propia voz, así: «Son otras veces una sequedad que tiene el rebrillo segundo como el pulimento del metal».<sup>7</sup>

Para ser más precisos, el ensayista usará dos metáforas —una prosaica, «sequedad» (1948a, p. 11), casi imperceptible por ser una adjetivación de uso común, otra más abstracta e inusual, «el rebrillo segundo»— para definir el verdadero cariz lírico que cobra con cierta distancia una metáfora forzada o directa, o esto es: malograda pero resucitada, y a continuación hará un símil entre ella victoriosa y «el

<sup>7</sup> Esta convicción alcanza como procedimiento a la propia poesía del ensayista. En efecto, no teme el yo lírico lezamiano (Lezama Lima, 2016) comentar un verso suyo insertando en el poema este comentario (p. 305): «No me place, es demasiado visible la alusión». Desde luego, y Lezama Lima lo demuestra, si la meta-poética es una poética es solo porque toda poética conduce a una meta-poética.



pulimento del metal». Entonces, repetimos, la argumentación solo podrá ser vivencia oblicua pura, o bien, un lenguaje metafórico nunca literal, en el que, por principio, solo se alude a algo y el lector siempre completa la imagen, acabándola a su manera, leyéndola a posteriori, o bien: resucitándola.

Lo que hay que destacar es que, de modo orgánico y moleestamente persuasivo, de enorme convicción y muy seguro vuelo, a lo que se alude aquí con descripciones explicativas necesariamente inexactas, es a una visión de conjunto extrema que, ya por su suma, «rumor del orden de colocación», ya por sus detalles, «precisión de movimientos de trucha», genera su «penetración de ecos carnales» (1948a, p. 11), o es decir: pone a la luz un tipo de exposición, provocado no por la paciencia sino por el tiempo, en el que una metáfora brusca y sus elementos forzados hacen un solo elemento ya opacado, u oscurecido, ensombrecido, hecho ambiguo, y así renovado, nutrido, enriquecido, en la distancia.

Lo que esto implica será la prueba hiperbólica, imagen de la imagen, ya fuera de nuestro alcance, que se ha limitado a explicar la argumentación metafórica en Lezama Lima.

## 6. Un regreso a la lengua

Hoy Lezama Lima es considerado por no pocos profesores como un escritor sobrepasado por el tiempo, y la verdad es que porcentualmente somos solo unos cuantos los que, por el contrario, seguimos con atención el despliegue de unas ideas suyas que parecen evolucionar día a día. Podría tildárenos de secta, y no falta quien lo haga. La pregunta lezamiana a ese apelativo sería: ¿y qué no es secta? En efecto, en nuestros días, aunque por tradición en el mundo intelectual, las capillas implican la posibilidad de debate, pese a que los prejuicios hagan parte de ellas. Quedan mal, por eso, aquellas antologías de ensayo latinoamericano supuestamente abiertas a todos los públicos y que, como la de Skirius (2016), eluden a Lezama Lima y prefieren seleccionar a una estrella —García Márquez— que difícilmente cabe allí, a no ser que los criterios se amplíen con una óptica más comercial que de veras formativa.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> A la inversa, una reciente antología de ensayos lezamianos (Lezama Lima, 2014) debía acudir al título *Ensayos barrocos* para promocionar y explicar un estilo que, pese a todo, no se agota, ni mucho menos, en ese adjetivo. Pero la dificultad para insertar a nuestro autor en el ensayismo es de vieja data. Ya en vida del cubano, Hernando Valencia Goelkel (1976) señalaba, en una reseña sobre los ensayos de Lezama Lima, que estos no eran ensayos.

Lezama Lima, sin duda, no es apto para despertar en nuestros tiempos urgentes una vocación literaria orientada no tan sutil o enmascaradamente por los códigos facilistas y utilitarios del comercio o, en su defecto, de la instrumentalización política. Ante esto, es preciso, y no nos cabe duda de ello, recuperar la noción de Theodor W. Adorno (1962) del ensayo forma y la postulación que hace el teórico alemán del ensayista hereje, y no en un sentido figurativo, aunque tampoco literal, que prestigie a las iglesias y dogmas de la modernidad laica, en especial al cientifismo. Más bien, en una aplicación horizontal del índice referencial, al modo de la música, que siempre es distinta y la misma para todos. En este caso, el hereje sería un profeta que restituye el mensaje trascendente y a la vez inmanente de la forma, y ahí la paradoja, o un reformador que se aparta de normas relativas. No olvidemos que, para Adorno (1962):

roza el ensayo la lógica musical, el arte estrictísimo y, sin embargo, sin conceptos, de la transición musical, para dar a la lengua que habla algo que perdió bajo el dominio de la lógica discursiva, la cual, empero, no permite que se salte por encima de ella, sino que sólo es posible superarla con astucia mediante sus propias formas y gracias a la expresión subjetiva y penetrante (p. 34).

Lo que queda claro aquí, si precisamos la continuidad entre «lógica musical» y las «propias formas» de la lógica discursiva, es que esta lógica discursiva es también, entonces —o al menos tiene—, una forma ella, una música propia, que le permitiría rehacerse «lengua que habla», dotada de atributos de una «lógica musical» que habría perdido bajo el dominio de lo que Adorno (1962) llama «prohibición cientificista» (p. 34). Es, visiblemente, en esa lógica musical, en esa pura forma de la lengua, en lo que nos hemos internado. Es decir, que no hemos querido forzar la analogía con aquel «arte estrictísimo y, sin embargo, sin conceptos, de la transición musical». Más bien, hemos considerado la lengua y el ensayo «en sus propias formas», rastreando «la expresión subjetiva» de un autor que postuló al lenguaje imagen universal del tiempo.

## Referencias

- Adorno, T. W. (1962). "El ensayo como forma". En *Notas de literatura* (pp. 11-36). Ariel.
- Álvarez Bravo, A. (1970). "Órbita de Lezama Lima". En M. Simón P. (Ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (pp. 42-67). Casa de las Américas.
- Arnaldo, J. (2014). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos.
- Bacon, F. (1908). *The Essays of Francis Bacon*. Charles Scribner's Sons.
- Chiampi, I. (1987). Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima. *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, 35(2), pp. 485-501.
- Chiampi, I. (2001). "La historia tejida por la imagen". En Lezama Lima, J., *La expresión americana* (pp. 9-33). Fondo de Cultura Económica.
- Cruz-Malavé, A. (2013). "Prólogo". En J. Lezama Lima, *Julián del Casal*. [https://www.researchgate.net/publication/295260197\\_Julian\\_del\\_Casal\\_de\\_Jose\\_Lezama\\_Lima\\_Lima\\_Prologo\\_y\\_edicion\\_annotada\\_de\\_Arnaldo\\_M\\_Cruz-Malave](https://www.researchgate.net/publication/295260197_Julian_del_Casal_de_Jose_Lezama_Lima_Lima_Prologo_y_edicion_annotada_de_Arnaldo_M_Cruz-Malave)
- Dante. (2006). *El convivio*. Biblioteca Virtual Universal. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/133468.pdf>
- Fernández Sosa, L. F. (1977). *José Lezama Lima y la crítica anagógica*. Ediciones Universal.
- Hegel, G. F. (2014). Fin de la función del arte. En J. Arnaldo (Ed.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos.
- Henríquez Ureña, P. (1978). *La utopía de América*. Biblioteca Ayacucho.
- Isava, L. M. (2015). Lo indescifrable que engendra un infinito apetito de desciframiento. Hacia una lectura no-hermenéutica de la poesía de Lezama Lima. En J. P. Lupi, M. Hernández y J. Marturano (Eds.) *Asedios a lo increado. Nuevas perspectivas sobre Lezama Lima* (pp. 199-245). Verbum.
- Leo, J. (2008). Los símbolos incuestionados en *Paradiso* de José Lezama Lima. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, (24), 13-31.
- Leo, J. (2013). *Las sagradas letras de "Paradiso"*. Estudio sobre el hermetismo de José Lezama Lima. Oportet.
- Levinson, B. (1996). *Secondary Moderns. Mimesis, History and Revolution in Lezama Lima's "American Expression"*. Bucknell University Press.
- Lezama Lima, J. (1948a). Las imágenes posibles. I. En *Orígenes*, n.º 17, pp. 3-13.

- Lezama Lima, J. (1948b). Las imágenes posibles. II. En *Orígenes*, n.º 18, pp. 25-35.
- Lezama Lima, J. (2001). "El romanticismo y el hecho americano". En *La expresión americana* (pp. 107-132). Fondo de Cultura Económica.
- Lezama Lima, J. (2009). "Introducción a un sistema poético". En *Tratados en La Habana* (pp. 7-32). Letras Cubanas.
- Lezama Lima, J. (2010). "Julián del Casal". En *Analecta del reloj* (pp. 47-73). Letras Cubanas.
- Lezama Lima, J. (2014). *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina*. Ediciones Colihue.
- Lezama Lima, J. (2016). *Poesía completa*. Sexto Piso.
- Maíz, C. (2016). "Ensayo hispanoamericano, Modernidad y sentimiento de lo sagrado". En: Attala, D. y Fabry G. (Eds.), *La biblia en la literatura hispanoamericana* (pp. 423-454). Editorial Trotta.
- Mariátegui, J. C. (2012). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Red Ediciones.
- Martí, J. (2005). *Nuestra América*. Biblioteca Ayacucho.
- Mignolo, W. (1979). Paradiso: derivación y red. *Texto crítico*, (13), 99-111.
- Montaigne, M. (2021). *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Libro I. El acantilado.
- Ortiz, F. (2008). Los factores humanos de la cubanidad. *Perfiles de la cultura cubana*, (2), pp. 1-15.
- Pellón, G. (1991). Martí, Lezama Lima y el uso figurativo de la historia. *Revista Iberoamericana*, 57 (154), pp. 77-89.
- Rama, Á. (2018). "De *La ciudad letrada*". En Parra T., C. M. y Rodríguez F, R. (Eds.) *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina. Para una antología del siglo xx* (pp. 603-619). Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Reyes, A. (1997). *Obras completas*. Vol. XI. Fondo de Cultura Económica.
- Ríos, A. (2004). "Forerunners: Introduction", en Sarto, A., Ríos A. y Trigo A. (Eds.), *The Latin American Cultural Studies Reader* (pp. 14-34). Duke University Press.
- Rodríguez Monegal, E. (1968). *Paradiso en su contexto*. *Mundo Nuevo*, (24), 40-44.
- Skirius, J. (Comp.). (2016). *El ensayo hispanoamericano del siglo xx*. Fondo de Cultura Económica.
- Ulloa, L. A., y Ulloa, J. C. (1998). José Lezama Lima: configuración mítica de América. *MLN*, 113 (2), pp. 364-379.
- Valdivieso, J. (1980). *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*. Orígenes.
- Valencia Goelkel, H. (1976). *Crónicas de libros*. Instituto Colombiano de Cultura.
- Vitier, C. (1970). "La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular". En P. Simón Martínez. (Ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (pp. 68-89). Casa de las Américas

ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO



REVISTA  
**Lingüística  
Literatura**<sup>y</sup>

# El Liceo Granadino y la Academia Nacional: razones del «fracaso» de dos proyectos institucionales en la Nueva Granada

THE LICEO GRANADINO AND THE ACADEMIA NACIONAL: REASONS FOR THE «FAILURE» OF TWO INSTITUTIONAL PROJECTS IN THE NUEVA GRANADA

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a03>

Recibido: 18/04/2024

Aprobado: 10/07/2024

Publicado: 01/01/2025

John Fredy Ramírez Jaramillo

Universidad de Antioquia

[fredy.ramirez@udea.edu.co](mailto:fredy.ramirez@udea.edu.co)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8476-4566>

Fotografía: José María Samper. Detalle del cuadro de *Revista Credencial*.

**Resumen:** Este artículo expone las principales razones por las que dos empresas culturales propuestas por la élite intelectual de Nueva Granada entre 1856 y 1857, el Liceo Granadino y la Academia Nacional, no pudieron consolidarse. Con respecto a la Academia Nacional, se demostrará que el proyecto fracasó debido a que no obtuvo ningún apoyo estatal del Congreso de la República para cumplir sus objetivos. En cuanto al Liceo Granadino, se sugiere que los intereses partidistas truncaron su consolidación institucional. El escrito expone el contexto histórico en el que surgieron estos proyectos culturales.

**Palabras claves:** Liceo Granadino; Academia Nacional; José María Samper; literatura colombiana; cultura del siglo XIX.

**Abstract:** This paper explains the main reasons why two cultural projects proposed by the intellectual elite of Nueva Granada between 1856 and 1857, the Liceo Granadino and the Academia Nacional, were not realized. With regard to the Academia Nacional, it will be shown that the project failed because it did not receive state support from the Congress of the Republic to fulfill its objectives. Concerning the Liceo Granadino, it is suggested that partisan interests truncated its institutional consolidation. The article presents the historical context in which these cultural projects were born.

**Keywords:** Liceo Granadino; Academia Nacional; José María Samper; colombian literature; 19th century culture.

# 1. La inauguración del Liceo Granadino<sup>1</sup>

Recuerda el educador, escritor y religioso bogotano Rafael María Carrasquilla en su ensayo biográfico sobre José Joaquín Ortiz, que a mediados de la década de los cincuenta del siglo XIX era notoria en la Nueva Granada la carencia de una institución en la que «los cultivadores de las letras encontraran aliento para sus empresas y crítica ilustrada para sus publicaciones, y que favoreciera el desarrollo de la literatura nacional» (1882, p. 52). En medio de este sentido reclamo y contexto es que el Liceo Granadino se estableció como un centro de estudio, entre cuyas distintas tareas estaba la de acoger a aquellos jóvenes talentos nacionales que deseaban potenciar y perfeccionar sus dotes poéticas y literarias. Entre los miembros adscritos a la sección de literatura del Liceo hemos de destacar a connotadas figuras de la poesía y la literatura colombiana del siglo XIX como el poeta Ricardo Carrasquilla, el literato y ensayista José María Samper, el poeta y periodista Lázaro María Pérez, el antropólogo y religioso Rafael Celedón; el educador, dramaturgo y humanista Santiago Pérez; el poeta Benjamín Pereira Gamba; el poeta, literato y educador José Joaquín Borda; el poeta Belisario Peña; el poeta satírico y periodista Joaquín Pablo Posada, al igual que el escritor costumbrista José María Vergara. Los escritores hermanos José Joaquín y Juan Francisco Ortiz lideraron la fundación del Liceo que abrió sus puertas el 20 de julio de 1856, sesionando por espacio de más de un año, hasta que se dio su cierre en el mes de septiembre de 1857.

Al lado de los ateneos, las academias y los círculos literarios, los liceos hicieron parte de las sociedades de instrucción y recreo que tuvieron apogeo a lo largo del siglo XIX, encargadas de promover el estudio y disfrute

<sup>1</sup> Esta investigación es un producto de la Estrategia de Sostenibilidad 2023-2024 del GELCIL, de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia; el artículo hace parte de la investigación «Ópera en Bogotá: 1858-1859. Análisis de su recepción a través de la prensa de la época», aprobada por el Comité para el Desarrollo de la Investigación – CODI de la Universidad de Antioquia con Acta de inicio 2021-42010.

de la literatura, las bellas artes y las ciencias. Una vez que se fue afianzando la secularización de la vida urbana en la Europa del siglo XVIII, dentro de la sociedad burguesa instruida sobrevino la necesidad de crear, cada vez con mayor empeño, lazos de sociabilidad a través del fomento de actividades políticas, económicas, científicas, recreativas, culturales y artísticas (Agulhon, 2009). Los liceos fueron, pues, parte de aquellas primeras estructuras asociativas que emergieron y se sostuvieron con cierto grado de autonomía corporativa por decisión y compromiso de pensadores, artistas y aficionados a las letras y las artes. En Estados Unidos, el académico Josiah Holbrook fundó en 1826 el primer Liceo y creó, a su vez, la organización nacional de liceos americanos, conocida como The American Lyceum Movement, sociedad que tuvo un apreciable papel en la formación de los jóvenes y los adultos de la clase media que no podían acceder a la educación universitaria (Khrapak, 2014). El movimiento de los liceos, extendido para mediados del siglo XIX en la mayoría de las ciudades de Norteamérica, contribuyó no solo a la divulgación de un saber entre las comunidades deseosas de conocimiento, sino que favoreció, mediante sus encuentros comunitarios, su sistema de conferencias, lecturas, escuchas, participaciones y debates, la creación y afianzamiento de una amplia y variada red de civilización nacional (Ray, 2013).

En las ciudades capitales del continente latinoamericano y el Caribe, los liceos, las academias, los ateneos, las sociedades y los círculos literarios, tuvieron también una considerable acogida desde inicios del siglo XIX. Sin embargo, su presencia se hizo más notoria a partir de la década de los cincuenta, gracias al apoyo de sectores privados y públicos interesados en patrocinar corporaciones asociativas que fomentaran el conocimiento, la sociabilidad y el cosmopolitismo cultural (Araya, 2005). Estos ámbitos de interacción comunicativa y de intercambio intelectual de ideas contribuyeron, a su vez, a fortalecer el relacionamiento, la deliberación, la civilidad y el consenso social sin lo cual no hubiera podido desenvolverse el entramado de la opinión pública en las jóvenes naciones de América Latina que aspiraban a participar del progreso y la civilidad moderna. De acuerdo con Habermas (1974), los ciudadanos ejercen la opinión pública «cuando se reúnen sin restricciones —es decir, con la garantía de la libertad de reunión y asociación y la libertad de expresar y publicar sus opiniones— para debatir asuntos de interés general» (p. 49).

Las corporaciones asociativas del siglo XIX fueron, efectivamente, espacios donde los ciudadanos se congregaban sin ningún tipo de coerción para manifestar sus opiniones e ideas respecto a cuestiones que resultaban de interés común. Como en el resto del continente



americano, en Colombia, el desarrollo de la opinión pública está directamente relacionado con la circulación de libros y cartas, la llegada de la imprenta y la publicación de las primeras hojas sueltas y periódicos aparecidos en el siglo XVIII que contenían noticias locales y artículos con diversas temáticas (Ortega y Chaparro, 2012). Este ejercicio deliberativo lo llevaron a cabo estratos altos de la sociedad civil criolla en la época de la colonia también a través de los grupos de estudio que, guiados por el pensamiento ilustrado, se reunían en las denominadas tertulias con el objeto de socializar y debatir temas literarios, históricos, educativos, económicos, científicos y políticos. Otros espacios de sociabilidad y de ejercicio de la opinión pública que sobrevinieron a finales del período colonial y comienzos del período republicano fueron las sociedades económicas y las sociedades patrióticas de amigos del país (König, 1994).

No sobra comentar que los centros de instrucción y de esparcimiento, que gozaron de gran auge en la Europa decimonónica, fueron auspiciados por una clase burguesa emergente que, debido a unos intereses políticos y culturales propios, pretendía reemplazar los antiguos salones aristocráticos. En cuanto a las asociaciones hispanoamericanas, en vez de aspirar a suplir los salones y las tertulias coloniales, tuvieron acogida al ser identificadas como espacios deliberativos que le permitía a sus miembros acompañarse con las nuevas dinámicas sociales, políticas, económicas, científicas, literarias, artísticas y culturales que demandaban las nuevas repúblicas (Bruno, 2014, p. 9).

Sin pretender ser exhaustivos, vale la pena recordar aquellas asociaciones literarias e intelectuales que descollaron en algunos de nuestros países centro y suramericanos y del Caribe por sus invaluable aportes al acrecentamiento de su acervo cultural. En México, por ejemplo, gozaron de reputación la Academia de San Juan de Letrán (1836-1856), el Ateneo Mexicano (1840-1850) y el Liceo Hidalgo (1849-1893). En el ámbito intelectual guatemalteco aún se recuerda El Ateneo (1877), la Academia Científica-Literaria (1877), la asociación literaria El Porvenir (1877) y el llamado Ateneo Centro-Americano (1888). En Cuba tuvo activa presencia el Liceo Artístico y Literario de La Habana (1844-1869). En Perú dejaron huella el Ateneo del Perú (1831), el Club Literario de Lima (1873-1874), al igual que el Ateneo de Lima (1886-1889 y 1899-1908). En Venezuela hizo presencia el Liceo Venezolano (1840-1844) y el Ateneo de Caracas (1893). En Brasil resuenan con orgullo los nombres

de la Sociedad Filomática (Sociedade Filomática 1832, São Paulo), el Real Gabinete Portugués de Lectura (Real Gabinete Português de Leitura, 1837, Río de Janeiro), el Instituto Literario Académico (Instituto Literário Acadêmico, 1846-1850, São Paulo), el Ateneo Paulista (Ateneu Paulistano, 1852-1860, São Paulo), el Gremio Literario Portugués (Grêmio Literário Português, 1855, Río de Janeiro), el Retiro Literario Portugués (Retiro Literário Português, 1859, Río de Janeiro), el Liceo Literario Portugués (Liceo Literário Português, 1868, Río de Janeiro) y la Sociedad Partenón Literario (Sociedade Parthenon Literario, 1868-1885, Porto Alegre). En Argentina surgió la Sociedad Literaria de Buenos Aires (1822), el Salón Literario (1837) y el Círculo Literario (1866). En Chile gozó de una amplia reputación la Sociedad Literaria (1839), el Círculo de Amigos de las Letras (1859), así como la Academia de Bellas Letras (1873-1881).

Con un propósito eminentemente ilustrativo, un par de semanas después de haber sido inaugurado el Liceo Granadino, José Joaquín Borda expuso en *El Álbum* (1856c) periódico fundado por él, el origen, desarrollo histórico y presencia insustituible de los liceos y las academias en Europa y en algunos países del continente latinoamericano:

No será fuera de propósito recordar el origen de alguna de estas instituciones literarias i científicas. *Liceo* viene a significar escuela i trae su origen de la institución formada con este nombre por el filósofo Aristóteles en las inmediaciones de Atenas. —ACADEMIAS. Estas instituciones han tomado su nombre del Ateniense *Academo* que regaló un jardín a su Patria i en el cual daba lecciones el divino Platon. Las letras próximas a su total decadencia en los primeros siglos de la era cristiana tuvieron un firme apoyo en varias *Academias* de Italia i otras partes de Europa, a cuyo ejemplo se fundó en Francia bajo el reinado de Luis XIV la Academia de inscripciones i Bellas Letras. Richelieu fundó también en aquella Nación la *Academia francesa* que ha contado en su seno a los sabios franceses más prominentes. Las naciones de Europa i muchas de América como Méjico, el Perú i Chile han tenido sus Liceos o Academias, i los progresos hechos a su impulso son jeneralmente reconocidos (pp. 91-92)<sup>2</sup>.

Sin duda alguna, este mensaje iba dirigido en especial a aquellas personas que nunca antes en sus vidas habían oído hablar de los liceos y mucho menos en orden a la función civilizadora que estas instituciones cumplían en el seno de las sociedades.

<sup>2</sup> Los textos y artículos citados conservan la ortografía de la época.

En sus *Reminiscencias*, Juan Francisco Ortiz reconoce que el motivo principal por el cual se determinó la fundación del Liceo, residía en la necesidad de congregar un grupo de distinguidos intelectuales dedicados al estudio y la producción de obras literarias. Puntualmente, esta corporación estaba pensada como un escenario para que las jóvenes promesas nacionales tuvieran la oportunidad de exhibir su talento literario, ante un «auditorio selecto que juzgase de sus producciones, persuadidos como estábamos de que la concurrencia presentaría algún estímulo, de que carecen absolutamente en este país los que se consagran al cultivo de las letras», afirma Ortiz (1946, p. 245). Entre los miembros fundadores del Liceo figuraron, a saber, Francisco Javier Caro, Ricardo Carrasquilla, Manuel Pombo, Lázaro María Pérez, Mario Valenzuela, José María Samper, José Joaquín Borda, Leopoldo Arias Vargas y Justo Arosemena.

En un primer momento, sin miramiento a los distingos políticos, se extendió la invitación a más de sesenta personas para ser liceístas granadinos. A este llamado respondió una selecta generación de literatos, historiadores, impresores, editores de periódicos, comerciantes, profesionales y políticos que harían trayectoria en la nación a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

Aun cuando la intención germinal de la institución era fomentar el estudio de la literatura, al momento de inaugurarse sus aspiraciones formativas también abarcaban otros campos del saber relacionados con las artes, las ciencias sociales, humanas y naturales. El Liceo Granadino acogió el modelo organizativo y misionario del Liceo Artístico y Literario de Madrid, asociación establecida entre 1837 y 1851, y que, en consonancia con las orientaciones de los ya bien conocidos liceos parisinos, tuvo como propósito fomentar al interior de la sociedad madrileña, el cultivo de las artes y de la literatura (Martínez, 2001).

Cabe añadir que, en sus inicios, los liceos se caracterizaron por ser centros de encuentro informal que agrupaban a literatos, artistas y representantes del mundo social y político. A medida que se visibilizaron y se hicieron cada vez más populares en Europa, estos círculos culturales organizaron reuniones de forma más continua con conferencias, conciertos, representaciones teatrales, exposiciones y otras programaciones dispuestas para mostrar los talentos de sus participantes. Con el pasar del tiempo, los liceos dispusieron de una estructura organizativa, dividida en una dependencia administrativa, manejada por una junta rectora, y otra delegación responsable de

difundir y fomentar su conocimiento cultural y artístico. Esta última comisión estaba dividida por secciones, conformadas con arreglo a los enfoques de estudio propuestos por cada corporación liceísta. De este modo, cada sección coordinaba las actividades e iniciativas que se correspondieran con su específico quehacer (Pérez, 2005).

De acuerdo con el *Reglamento del Liceo Granadino* (1856), la formalización del Liceo ofrecía siete secciones de estudio muy diferenciadas entre sí. Además de la consabida sección de literatura, estaban proyectadas la sección de ciencias morales y políticas, la sección de ciencias físicas y matemáticas, la sección de estudios industriales, la sección de música, la sección de pintura, grabado, escultura y arquitectura y la sección de declamación. Exceptuando la sección de literatura —que en tan corto tiempo cosechó meritorios éxitos, siendo la más relevante—, las demás secciones del Liceo no pudieron desarrollar a cabalidad sus especializaciones. Empero, no porque la corporación careciera de individuos con cualidades para ocupar los cargos de dirección requeridos para sacar adelante las tareas y los proyectos propuestos. La razón por la que la mayoría de las secciones del Liceo Granadino no lograron cimentar sus programas de estudio, simple y llanamente obedeció a que la institución, desde un inicio, solo contó con unos escasos recursos provenientes de las afiliaciones y los aportes mensuales dados por sus propios miembros activos. Como lo mostraremos más adelante, el proyecto del Liceo Granadino no pudo obtener auspicio económico por parte de alguna entidad pública.

Sin una sede propia, la sociedad sesionó en distintos edificios de la capital de la nación, uno de ellos fue el conocido Salón de Grados, un local adecuado como anfiteatro que estaba situado al frente del Palacio de San Carlos. No obstante, también fueron programados encuentros en las salas de la Biblioteca Nacional y en la galería alta de la Casa consistorial.

Con la aprobación de la junta del Liceo, y como lo reseña José Joaquín Borda (1857), en el mes de enero de 1857 salió el primer número del periódico que llevó el nombre de la institución: «Liceo Granadino. Recomendamos a todos los amantes de la literatura este nuevo e interesante periódico, órgano de la corporación de su nombre. Véndese en las tiendas de los señores Mario Valenzuela i Mario Quijano» (p. 72). Según el reglamento, este órgano informativo tenía la misión de publicitar mensualmente las obras presentadas en las distintas secciones del Liceo, las noticias sobre eventos o descubrimientos que

ocurrieran a nivel internacional y que tuvieran que ver con los ramos de estudio propuestos por la corporación, al igual que, como lo indicaba el numeral séptimo de los estatutos, «la mencion de todo acto de virtud pública o doméstica, siempre que no se relacione con la política, i que el Liceo estime digno de figurar como ejemplo o modelo» (1856, pp. 4-5).

A la fecha, no sabemos cuántos números del periódico *El Liceo Granadino* fueron publicados y cuáles eran las secciones y artículos que nutrieron sus páginas. Lo único que podemos constatar es que la fructífera labor realizada por la sección de literatura, justificó la publicación de unos anales, *Liceo Granadino, colección de los trabajos de este instituto* (1856)<sup>3</sup>, en los que fueron recogidos los más relevantes discursos, disertaciones, ensayos y poemas escritos por sus miembros y figuras invitadas a sus eventos de gala.

José Joaquín Borda fue uno de los letrados, miembro de la junta fundadora, que celebró con gran expectativa la apertura del centro de estudios. En el periódico *El Album*, dicho autor consigna en un florido lenguaje lo que las principales secciones del Liceo estaban llamadas a alcanzar:

EL LICEO GRANADINO está dividido en cinco secciones, a saber, de Literatura, de ciencias Políticas, de ciencias Físicas, de Música i de Pintura. Cada una de estas secciones tiene grandes destinos que llenar, porque, sea dicho aunque con dolor, mucho nos falta todavía por andar en el camino del progreso. ¡Tantos Granadinos ilustres duermen aun en la tumba del olvido i claman porque su gloria sea restaurada, vindicada su memoria i publicada sus proezas, como en otro tiempo las sombras de los héroes Caledones imploraban los cánticos de Ossian para subir al templo de la gloria! I nuestra historia antigua con sus románticos orijinales episodios, i nuestros campos vírgenes poblados de selvas seculares, de caudalosos rios, de pintorescos paisajes ¿no están brindándose engalanados y ricos a la imaginacion del poeta i a los pinceles del artista? I los Granadinos dotados, en general, de una organizacion armoniosa i de una sensibilidad exquisita ¿no están por ventura llamados a ocupar un puesto en las gradas de la Filarmonía? (Borda, 1856b, pp. 72-73).

<sup>3</sup> Por un descuido en la revisión editorial, este volumen (el único que salió) tiene fecha de 1856, cuando su publicación fue en 1857. Prueba de ello es que allí aparecen poemas y discursos de sus más eméritos miembros que fueron pronunciados en la sesión solemne del 20 de julio de 1857, realizada por el Liceo Granadino. Uno de estos poemas leídos en esa fecha fue «Los mártires de la patria» de Lázaro María Pérez. Este fue publicado en *El Neogranadino* el 24 de julio de 1857.

Los demás medios escritos de la capital también realzaron la importancia que tenía la inauguración del Liceo para el progreso de la nación: *El Catolicismo*, *El Porvenir*, *El Tiempo*, *El Neogranadino*.

## 2. El proyecto de la Academia Nacional

Desde la primera mitad del siglo XIX, en aras de afianzar una identidad y una conciencia nacional, algunos países de América Latina adelantaron iniciativas para crear organismos encargados de estudiar y recuperar su pasado histórico, al igual que de velar por el cultivo y la preservación de la lengua oficial. Sin embargo, estas germinales empresas no lograron concretarse por múltiples vicisitudes políticas, como fue el caso, verbigracia, de la Academia Mexicana, inaugurada y cerrada en 1836 y el Instituto Histórico Geográfico del Río de la Plata, abierto y clausurado en 1854 (Morales, 2003). Históricamente hablando, Colombia fue el primer Estado hispanoamericano que propuso el establecimiento de una Academia Nacional, pero tampoco este plan, que tuvo tres intentos de consolidación, pudo prosperar por aquel entonces.

El primer proyecto de una Academia Nacional en nuestro país fue aprobado por el Congreso de la República de la Gran Colombia a través de la *Ley sobre arreglo y organización de la Instrucción Pública*, sancionada el 18 de marzo de 1826. Valga decir que esta fue la primera ley orgánica de la nación con la cual se establecía una regulación estructural para el manejo de la educación. La creación de una Academia literaria nacional integrada por veintiún miembros con representación granadina, venezolana y ecuatoriana —denominada oficialmente Academia Nacional de Colombia— buscaba fomentar y difundir, como lo precisaba el segundo párrafo del Artículo 15 de dicha Ley, «el conocimiento y perfeccion de las artes, de las letras, de las ciencias naturales y esactas, de la moral y de la política» (1826, pp. 4-5). Al margen del deseo en cuanto a que cada uno de estos mencionados ramos produjera significativos aportes en beneficio de una nación que lo requería, y a la pretensión de ver una Academia consolidada y próspera en un futuro inmediato, tal y como optimistamente lo exteriorizó, en el discurso de instalación el 25 de diciembre, el Secretario del Interior y también agregado de la corporación, el político e historiador José

Manuel Restrepo (1826, p. 6), las pugnas políticas que se vivían y que, con posterioridad, llevaron a la disolución de la Gran Colombia, frustraron tales intenciones.

La segunda iniciativa de implementación de una Academia fue en virtud del decreto del 15 de noviembre de 1832, firmado por el presidente Santander, recién creada la república de la Nueva Granada. Aun cuando la Academia Nacional de la Nueva Granada —este era su nombre— comenzó a sesionar a partir del 6 de enero de 1833, como lo recuerda, a su vez, José Manuel Restrepo, quien fuera designado su director, la consecución de sus loables metas, desde un inicio, resultaba prácticamente imposible de alcanzar. En primer lugar, porque el campo de fomento y difusión asignado a la nueva corporación era demasiado vasto y difícil de cultivar de forma provechosa en una población granadina que «apenas estaba incipiente», es decir, que aún no tenía la formación adecuada para abordar los trabajos académicos, artísticos, literarios y científicos de altura que se esperaba que pudieran producir. En segundo lugar, porque a quienes el gobierno les había designado esta tarea eran en su mayoría funcionarios públicos que, debido a sus ocupaciones y deberes oficiales, no disponían del tiempo indispensable para estudiar, acompañar, orientar y, además, producir los trabajos, las investigaciones y las creaciones en el terreno de las ciencias y de las artes que eran de competencia de la Academia. Testimonia Restrepo que esta carga adicional de actividades era humanamente imposible de asumir, lo cual hizo que paulatinamente los recién nombrados miembros dejaran «de concurrir a las sesiones, hasta que no las hubo» (Restrepo, 1936).

Fueron los miembros del Liceo Granadino los que promovieron el arreglo de una tercera propuesta de Academia Nacional en el país, enfocada principalmente en el estudio de la historia y la lengua, sin dejar de lado, no obstante, algunas disciplinas de las artes, las ciencias y las técnicas. Así, por medio de un Acuerdo firmado el 15 de febrero de 1857, la junta del Liceo convino en fundar la nueva institución. Como presidente fue designado José Manuel Restrepo, quien había participado en los dos anteriores proyectos de consolidación de la Academia. Esta es la lista de los demás miembros elegidos: Manuel Ancízar, Justo Arosemena, Agustín Codazzi, Ignacio Gutiérrez, Lorenzo María Lleras, Pedro Fernández Madrid, Manuel Murillo, José Joaquín Ortiz, Lino de Pombo, Antonio Vargas Reyes y José Caicedo Rojas. El artículo primero de la resolución administrativa publicada en el

anuario *El Liceo Granadino*, precisa la función que tendría la Academia, la cual habría de consagrar “sus esfuerzos a la propagación i desarrollo de las ciencias, bellas artes, literatura, trabajos industriales, i mui especialmente a la creación de nuestra Historia i estudio de la lengua nacional” (1856, p. 207). Como lo recuerda Gustavo Arboleda (1990, p. 320), la inauguración oficial fue el 19 de febrero de 1857.

Con el objeto de cualificar y consolidar la instrucción promovida por el Liceo, al igual que los trabajos derivados de su actividad formativa, existía la pretensión de que la Academia Nacional —concebida como una segunda corporación salida de su seno— fuera una respetable instancia arbitral en materia de producciones científicas, literarias, históricas, artísticas y estudios de la lengua producidos a nivel nacional. De especial interés nos resulta abordar el artículo «Academia Nacional» publicado el 5 de marzo de 1857 en *El Neogranadino* por José María Samper —quien fuera editor de este mismo diario entre 1855 y 1857. En particular, porque allí, entre otras cosas, se expresa lo que necesitaba la Academia para que pudiera prestar sus servicios de forma competente y asegurar su subsistencia a futuro.

De acuerdo con el escrito, dos aspectos debían ser despejados oportunamente. El primero: contar con una sede y una red de instituciones de apoyo para llevar a cabo sus investigaciones. El segundo: disponer de suficientes recursos económicos a fin de acceder a publicaciones extranjeras que mantuvieran al tanto a sus miembros de los últimos adelantos intelectuales en los ramos que eran de su competencia. Este capital también debía servir para crear un órgano de publicación con corresponsales en la nación y en el extranjero, dados a la tarea de comunicar los hechos observados y de entregar con cierta regularidad un índice de las últimas publicaciones relacionadas con los hallazgos de las ciencias y las producciones de las artes.

En este sentido, el artículo plantea la necesidad de solicitar el respaldo del gobierno nacional, ya que tales requerimientos no podrían depender solo de una corporación privada, pues, como se precisa, «hai trabajos que, si el patriotismo puede aceptarlos con desinterés, requieren siempre algún estímulo, algún apoyo por parte de la sociedad interesada en ellos» (Samper, 1857a, p. 2). Es por esta misma razón que el articulista da a conocer al final de su escrito, la propuesta de un proyecto de ley nacional que él mismo llevaría al Congreso de la República, para poder hacer viable la configuración de la Academia Nacional.



### 3. Razones del «fracaso» de la Academia Nacional y del Liceo Granadino

Aprovechando su condición como miembro de la Cámara de Representantes por el Estado de Panamá (1855-1857), adscrito al partido liberal, Samper, efectivamente, presentó el proyecto de ley «Sobre administración de los Establecimientos nacionales de enseñanza». Con él pretendía establecer un plan de organización administrativa que tuviera por objeto regentar a través de un solo organismo todos los establecimientos públicos comprometidos con la formación e indagación científica, histórica, política, literaria y artística en la nación. En esta categoría se encontraban las bibliotecas nacionales, el museo mineralógico, el gabinete de historia, el observatorio astronómico, el laboratorio químico perteneciente a la República y demás establecimientos que servían de base a muchos otros adelantos científicos y tecnológicos. Ahora bien, el segundo artículo del proyecto de Ley, reclamaba que la recién creada Academia Nacional, fuera la corporación abocada a esta tarea administrativa:

Art. 2.º La República recomienda al patriotismo de la «Academia Nacional», fundada en Bogotá por el «Liceo Granadino», la dirección, administración i cuidado de los espresados establecimientos, bajo la superior vijilancia del Poder Ejecutivo. I reconoce a dicha «Academia» como un instituto puesto bajo la protección i al servicio patriótico de la Nación (Samper, 1857b, p. 2).

A cambio de estas múltiples funciones de dirección y control administrativo, Samper pretendía que el Gobierno sostuviera la Academia. El proyecto fue presentado en las sesiones de la Cámara de Representantes el día cinco de marzo de 1857 y al día siguiente tuvo el primer debate que resultó favorable. Empero, al pasar a la comisión de estudio y a la segunda deliberación, el artículo segundo fue completamente modificado, con lo que la propuesta de que la Academia Nacional pudiera asumir una función administrativa y directiva ante el gobierno quedó por completo hundida. Este fue el nuevo contenido del segundo artículo dado a conocer en la sesión del 16 de marzo:

El servicio económico i permanente de las Bibliotecas i demas establecimientos análogos, centralizados bajo una sola direccion por el artículo anterior, estará a cargo de un empleado que se denominará «Inspector de los establecimientos nacionales de enseñanza». Este funcionario será nombrado por el Poder Ejecutivo, durará en sus funciones por el término de cuatro años i gozará de sueldo anual de \$ 480 del Tesoro nacional (Cámara de Representantes, 1857).

En primera instancia, podríamos creer que fueron los simples intereses políticos y burocráticos los que frustraron la posibilidad de que el Gobierno nacional acogiera la Academia Nacional como una institución rectora de carácter estatal. No obstante, como lo afirma oportunamente el historiador Roberto Velandia (2001), la dirección de todas las instituciones culturales y de investigación del Estado bajo la regencia de una única corporación académica sin una estructura de funcionamiento clara —falencia que traía el proyecto de decreto— «era impracticable e inoperante, como podría serlo hoy» (p. 61). Lo cierto es que el proyecto de ley «Sobre administración de los Establecimientos nacionales de enseñanza», después de la reforma de su articulado y la supresión del papel administrativo que tendría la Academia Nacional, nunca llegó a un tercer debate en la Cámara de Representantes —necesario para que pudiera seguir su trámite ante el Senado de la República—. Fue así como la tercera iniciativa de tener una Academia auspiciada por el Gobierno, quedó también truncada.

Por lo que se refiere al Liceo Granadino, no obstante el empuje de sus fundadores y la cooperación decidida de algunos de sus miembros, se vio obligado a cerrar sus puertas a mediados del segundo semestre de 1857. Para Juan Francisco Ortiz (1946) resultaba absolutamente vergonzoso que mientras gobiernos extranjeros y sus clases más pudientes, venían apoyando económicamente el funcionamiento de sus establecimientos culturales —como pasaba con el Instituto de Francia o el Liceo Artístico y Literario de Madrid que operaban sin mayores problemas, uno desde 1795 y el otro desde 1837—, el Liceo Granadino nunca había recibido «el más pequeño auxilio del gobierno ni de los particulares» (p. 253). Tal fracaso pone de relieve la falta de sintonía y compromiso de un amplio sector de la dirigencia política y la burguesía del país en torno a un proyecto que, visiblemente, ofrecía enormes contribuciones para el fortalecimiento de la cultura nacional. Cabe indicar que, distinto a lo ocurrido en nuestro país, otros liceos

del hemisferio tuvieron una larga trayectoria de vida al contar con apoyo estatal y el pago de pensiones otorgadas por muchas familias acomodadas que comprendieron la utilidad efectiva prestada por dichos centros de recreo y formación. Uno de aquellos casos ejemplares lo constituyó el Liceo Artístico y Literario de La Habana<sup>4</sup>.

Aun cuando objetivamente es cierto que el Liceo Granadino vio interrumpida su labor formativa por no disponer de suficientes recursos económicos para desarrollar los proyectos de cada una de sus secciones, fueron los intereses políticos que empezaron a permear la toma de decisiones de sus directivas, aquello que también coadyuvó a su cierre. En el citado artículo de Samper y, por lo tanto, con meses de anticipación a la lamentable disolución del estamento cultural, encontramos un reclamo por las intrigas personales y posturas doctrinarias que empezaron a salir a flote en la dirección del Liceo. El autor de *Cartas y discursos de un republicano* —militante por aquel entonces en el ala del radicalismo liberal—, puso en conocimiento de la opinión pública las maniobras adelantadas por una parte de la dirección del Liceo, cuya cabeza visible, como ya sabemos, era José Joaquín Ortiz, quien, a su vez, ocupaba el cargo de representante del partido conservador ante la Cámara por la provincia de Bogotá e intelectual defensor de la causa católica (Loaiza, 2014, p. 127)<sup>5</sup>, al pretender nombrar una nueva junta administrativa para la sección de literatura, teniendo como criterio de selección a personas que fueran afines a la causa conservadora, en lugar de postular a quienes dieran muestras de poseer unas verdaderas cualidades literarias.

A juicio de Samper esta era una determinación inapropiada al interior de una sociedad de conocimiento que aglutinaba a letrados de orillas políticas distintas y que, de antemano, habían asumido el compromiso de no inmiscuir allí los posicionamientos que ideológicamente los distanciaba. Efectivamente, el Liceo fue asumido como un solaz cultural al que acudían los políticos ilustrados de la nación de tendencias opuestas y de gustos literarios diversos con el objeto de compartir y, a la vez, escuchar los discursos patrióticos, las poesías, ensayos y relatos literarios que sin distinciones de autoría recibían por parte de los asistentes merecidos aplausos. Independientemente de

<sup>4</sup> En el *Informe de las tareas artísticas y literarias del Liceo de la Habana* (1845), encontramos las distintas actividades y estrategias que incorporó el Liceo de la Habana para hacer viable su funcionamiento.

<sup>5</sup> La junta directiva del Liceo estuvo conformada por cuatro miembros con los cuales se pretendía asegurar un equilibrio desde el punto de vista de las fuerzas políticas existentes: el conservador José Joaquín Ortiz como presidente, el liberal Justo Arosemena como vicepresidente; en calidad de secretarios estuvieron el conservador Lázaro María Pérez y Leopoldo Arias Vargas de tendencia liberal.

mantener acaloradas polémicas con sus contradictores en el congreso de la nación y de escribir apasionados artículos en los periódicos partidistas ya fuera atacando o defendiendo las acciones de uno u otro personaje público, todas aquellas ilustres personalidades hacían prevalecer en las noches de encuentro liceísta el entusiasmo literario.<sup>6</sup> Así lo ratifica el historiador Estanislao Gómez Barrientos:

El Liceo Granadino era una corporación constituida por los aficionados a las letras, procedentes de las escuelas políticas y literarias más divergentes, y en ella mostraron gallardamente su fuerza prosadores y poetas que se daban la mano en aquel oasis, como para dar una tregua a las contiendas del periodismo político (1913, p. 246).

Es importante acotar que, después del golpe de Estado dirigido por el general liberal José María Melo en 1854 y de la cruenta guerra civil que lo obligó abdicar del poder ese mismo año, dejando alrededor de cuatro mil muertos, la élite intelectual de la nación empezó a ver con mayor conciencia que la actividad política podía desbordar las pasiones al punto de amenazar los valores más preciados de la civilización. Si bien es cierto que, a raíz de este gran riesgo, algunas voces invitaban a las nuevas generaciones de jóvenes a cambiar por completo los intereses políticos por los intereses de la ciencia y el arte,<sup>7</sup> la tendencia más generalizada y sensata era la de exigir que las discrepancias ideológicas se mantuvieran al máximo alejadas al interior de los círculos letrados y científicos del país, donde debía predominar más bien una suerte de respeto, tolerancia y fraternidad republicana (Ruiz, 2022).

No era extraño encontrar intelectuales que aun cuando guardaban nexos familiares entre sí, o eran compañeros y amigos desde temprana edad o bien eran resueltos socios comerciales, defendían posturas de pensamiento contrarias u opiniones matizadas con respecto a la religión, la laicidad, la educación y la economía, así

<sup>6</sup> Huelga decir que dos distinguidos miembros pertenecientes a la dirección del Liceo Granadino, Justo Arosemena y Lázaro María Pérez, llevados por sus apasionamientos políticos, a finales de 1856 se enfrentaron a duelo debido a un agrio artículo que el primero escribió en el periódico *El Tiempo* atacando con términos desproporcionados al por entonces recién nombrado gobernador del Estado de Panamá, Bartolomé Calvo, y al vicegobernador Francisco de Fábrega. Por fortuna, ambos salieron indemnes, viniendo al cabo del tiempo la reconciliación y con ella el nacimiento de una franca y duradera amistad (Moscoy y Arce, 1999, p. 265). Independientemente de este gravísimo incidente, ambos continuaron adscritos al Liceo.

<sup>7</sup> En uno de los párrafos de la sección titulada «Crónica» de la edición número tres del periódico *El Album*, publicado el 8 de junio de 1856, donde se anuncia la reciente aparición en la capital de *La Revista, periódico científico y literario*, editado por los jóvenes Luis Flores y Tomás Cuenca, encontramos el siguiente llamado a los jóvenes del país: «Ojalá los jóvenes, abandonando los difíciles laberintos de la política, tan estériles en resultados, ventajosos i tan fecundos en males, se dedicaran, siguiendo tan hermoso ejemplo [se refiere a los editores del periódico], a las ciencias i a la literatura» (Borda, 1856a, p. 25).

como en lo concerniente a la ordenación del Estado. Samper es uno de los jóvenes letrados que plantea la necesidad de mantener desmarcada la actividad intelectual y literaria de la política. Así lo ratifica en su conferencia «La revolución de julio», leída en una de las sesiones de la Sección de Literatura del Liceo en el mes de julio de 1857, con motivo de conmemoración de la fecha patria del 20 de julio:

Hemos venido a levantar un templo a las letras i a las bellas artes, donde todos los talentos puedan rendir su culto a la verdad i al mundo de lo bello, dejando en el vestíbulo las pasiones del hombre de partido, i la vestidura política que nos da un color para conocernos en las luchas ruidosas de la democracia! (Samper, 1856, p. 28).

No obstante, con antelación a este discurso, las pretendidas injerencias partidistas habían provocado un malestar entre un grupo de los miembros del Liceo Granadino, cuya vocería, como podemos colegir, lideró el joven intelectual y político colombiano. No deja de ser interesante observar que aquellas indebidas intenciones administrativas quebrantaban el mismo *Reglamento del Liceo* (1856) cuyo artículo quinto advertía sobre la prohibición de «toda discusión religiosa, i toda controversia que se refiera a la política de los partidos en que está dividida la Nación» (p. 2). A este respecto, hemos de agregar que la ideología política es una peligrosa tendencia que perturba y destruye los espacios de respeto, confianza y entendimiento que favorecen la construcción de la opinión pública, sea cual sea el grupo o comunidad de diálogo donde está pretenda cimentarse. Desde esta perspectiva, adquiere mayor sentido el comentario de Samper (1857a) que aparece en el artículo «Academia Nacional»:

Todas las sociedades literarias bien numerosas, tienen en Bogotá una gran ventaja i un grande escollo: la ventaja está en los talentos, que son el elemento abundante; i el escollo en el espíritu de partido. Al comenzar su carrera esas sociedades, todo es prosperidad, esperanza i grandeza: es que entonces reina el espíritu transitorio de fraternidad, i la expansion libre i jenerosa de los talentos, favorecida por la armonía de los buenos propósitos i del patriotismo desinteresado, levanta a mucha altura la gloria de los asociados. Pero pasa algun tiempo, el espíritu corruptor de bandería política i aun de simpatía i antipatía personal, invade el recinto de las musas; la intriga se sustituye al amor de la ciencia

i del progreso, i las sociedades de letras dejeneran en palenques, en clubs, en campos de competencia apasionada. La *emulacion*, ese instinto del amor a la verdad i la gloria, se convierte en *celos* de personalidades i en *envidia*; i la envidia, que es el veneno corrosivo del jenio, que perturba el espíritu i lacera el corazon, trastorna las relaciones cordiales, enciende las hostilidades sordas i hace aparecer las banderías en el terreno de las letras, para traer consigo la disociación.

Tal es la suerte que se le prepara al «Liceo Granadino,» apénas a los ocho meses de su aparicion, porque ya el espíritu de partido, manifestándose notoriamente en ciertos autos, en los cuales se pretende instalar como director literario al círculo conservador, está produciendo la division i el desaliento, i preparando la ruina del mas bello Instituto que tiene la República en la actualidad. Quiera Dios que haya en el Liceo *cordura* i perseverancia, como abundan los talentos, i que tan bella Corporacion pueda salvarse de los elementos de descomposicion que ya la amenazan! (p. 2).

Pese a tal advertencia, a lo largo del siglo XIX observamos que entre las élites del país se mantuvo una aguda pugna política que permeó también lo cultural, pretendiendo determinar el control del proceso de construcción del Estado nacional, así como la definición de una identidad nacional que basculaba entre una modernidad progresista y una modernidad moderada, delimitada por los valores morales y religiosos que habían sido legados por la tradición hispánica y el antiguo régimen (Loaiza, 2009, p. 171). Antes de su viaje a Europa, asumido como una experiencia didáctica, estética, cultural y espiritual que dejara consignada en su libro *Viajes de un colombiano en Europa* (1862), José María Samper se mantuvo fiel a sus posturas liberales, a la necesidad de generar profundos debates y promover toda clase de reformas políticas que contribuyeran a superar las dificultades que impedían el progreso y la prosperidad de la nación (Cortés, 2009). Sin embargo, a su regreso al país, este posicionamiento ideológico empezó a ser dejado atrás.

Independientemente de su viraje del liberalismo al conservatismo a finales de la década de los setenta, una de las características más notables que revela el pensamiento de Samper desde su juventud, consiste en mantener una aguda reflexión proyectada hacia distintos ámbitos que son de su interés como hombre republicano, historiador, intelectual y literato: el estudio de la independencia, el

análisis histórico de las luchas partidistas después de ser instaurada la primera república, las interpretaciones sobre la herencia colonial, el proyecto de modernización social, económico y cultural del país, y en relación con esto último su compromiso con la consolidación de una literatura nacional (D'Allemand, 2012, p. 4). La anterior cita corrobora la manifiesta preocupación del autor colombiano respecto a unas decisiones administrativas y unos enfoques ideológicos que amenazaban el proyecto literario adelantado por el Liceo Granadino.

Por otra parte, tanto la figura de José Joaquín Ortiz, en tanto que director del Liceo, como la de José María Samper, constituyen ejemplos de lo estrechamente vinculada que permanecía la actividad literaria con la política durante el siglo XIX en nuestra nación —como también sucedía en el resto de las naciones latinoamericanas—. Por lo que respecta a la década de 1850, cabe destacar que es una época en la que aparecen las plataformas ideológicas de los partidos conservador y liberal, definidas por grupos de intelectuales afines, en el caso de los conservadores, a las ideas continuistas y a la tradición o proclives, en el caso de los liberales, al cambio y la ruptura con la tradición. El medio principal a través del cual se desarrollaron estas plataformas ideológicas fue la prensa. Tanto los intelectuales conservadores como los intelectuales liberales ejercieron el rol de publicistas comunicando sus ideas, posturas políticas, gustos literarios y artísticos a través de sus propios periódicos.

Gilberto Loaiza (2014) destaca que fueron los intelectuales conservadores quienes sacaron mayor rédito de su capacidad publicitaria, logrando una más amplia difusión de sus periódicos. Esta capacidad de organización les permitió consolidar colecciones de publicaciones periódicas y de libros escritos por ellos mismos que se convirtieron en la base de su pensamiento ideológico y contrapartida cultural con la que confrontaron a los liberales. Del seno de la intelectualidad conservadora, emergieron los escritores que, como lo afirma el investigador colombiano, «propusieron y concretaron el canon de la novela nacional, primero en la tentativa fallida de *Manuela* (1858) y luego con la triunfante *María* (1867)» (p. 126).

Si bien es cierto que, en un primer momento, el Liceo Granadino fue tomado como un espacio intelectual y cultural donde se exigía deponer los intereses partidistas, para el crecimiento y disfrute de la literatura y el arte en general, la denuncia de Samper evidencia lo enervado que estaban los ánimos desde el punto de vista político.

Justamente, para la época en que fue publicado el artículo «Academia Nacional», el Congreso de la República, bajo el mandato presidencial del conservador Manuel María Mallarino, deliberaba sobre los artículos de la nueva Constitución que llevaría a la República de la Nueva Granada a un proceso federativo por el cual cambiaría su nombre al de Confederación Granadina.

No sobra añadir que, en aquel momento de su vida política, Samper fue uno de los congresistas que hizo más visible su compromiso con la reforma constitucional federalista que abogaba por la descentralización de la legislación y el poder estatal (Samper, 1857c). De hecho, él y Manuel Ancízar —también representante de la Cámara por el Estado de Panamá—, redactaron y presentaron un *Proyecto de Constitución para la Federación Neo-Granadina* (1856), cuyo enfoque jurídico sirvió de insumo para las deliberaciones que se llevaron a cabo en la Asamblea Constituyente de la que surgió el nuevo modelo federalista que gobernó al país a partir del 22 de mayo de 1858.<sup>8</sup> Paralelamente a esta intensa discusión que se vivía en los primeros meses de 1857, el país estaba en plena campaña de las elecciones presidenciales que, a la postre, le dieron el triunfo al político conservador Mariano Ospina Rodríguez.<sup>9</sup> Es evidente que el crispado ambiente político de aquel momento afectó con serias consecuencias el destino del Liceo Granadino, consecuencias que veremos reflejadas en su posterior cierre.

En su corto año de existencia el Liceo Granadino ofreció declamaciones públicas de poesía, actividades de beneficio —hubo una función que realizó el Liceo a favor del violinista Jesús Buitrago y otra a favor de Julio Quevedo Arvelo, hijo de Nicolás Quevedo Rachadell, con el objeto de recolectar recursos para sus proyectados viajes de estudios en Europa—, sesiones de homenaje —una de ellas por motivo de la prematura muerte de uno de sus miembros, el venezolano Francisco Aranda y Ponte—, conferencias y conciertos. Como signo de una buena y prometedora gestión, a inicios de 1857 el Liceo contaba ya con una orquesta dirigida por el maestro Nicolás Quevedo Rachadell, conformada por profesores de la sección musical y liceístas diletantes. El naciente conjunto musical prometía mantener viva la programación de conciertos en la capital de la Nueva Granada. Máxime cuando, a causa

<sup>8</sup> Esta constitución cambió el nombre de la República de la Nueva Granada por el de Confederación Granadina.

<sup>9</sup> Mariano Ospina Rodríguez fue el último presidente de la República de Nueva Granada, su mandato fue entre el 1 de abril de 1857 y el 22 de mayo de 1858, y el primero de la Confederación Granadina, cuyo mandato fue entre el 22 de mayo de 1858 y el 31 de marzo de 1861.



también de la pérdida de apoyo financiero, la Sociedad Filarmónica venía reduciendo de forma ostensible, desde un año antes, el número de sus habituales programaciones musicales. Un signo que dejaba al descubierto la crisis por la que dicha institución estaba pasando, y que también condujo a su disolución definitiva ese mismo año de 1857.

## 4. Creación de nuevas instituciones

Independientemente de que el Liceo Granadino y la Academia Nacional vieran truncada la misión trascendental que se les había signado, la verdad es que no podemos calificar sus tempranísimos cierres como un rotundo «fracaso» —de ahí que esta palabra aparezca entre comillas en del título de este escrito—. Pues ambas iniciativas anclaron en la conciencia pública la idea de crear instituciones literarias, científicas, artísticas y culturales de diversa índole que, al cabo de años y décadas, suplieron las necesidades derivadas de los distintos campos de conocimiento e investigación a los que se venía dedicando la élite intelectual nacional. Entre estas instituciones, destacamos la Sociedad de Naturalistas Neogranadinos, sociedad de carácter científico que tuvo vida entre 1859 y 1861, encargada de dar continuidad a los estudios adelantados por la Comisión Corográfica.

De otro costado, en el marco de la fundación de la Universidad Nacional en 1867 fueron abiertas las escuelas de Derecho, Medicina, Ciencias Naturales, Ingeniería, Artes y Oficios, Literatura y Filosofía. Para 1871 tuvo origen la Academia Colombiana de la Lengua, órgano institucional aplicado a los estudios de la lengua castellana y la literatura nacional. En 1882 cobró vida la Academia Nacional de Música, la cual a partir de 1910 se transformará en el Conservatorio Nacional de Música anexo en 1936 a la Universidad Nacional de Colombia. Asimismo, en 1886 la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia será inaugurada como una institución adscrita a la Universidad Nacional. Aun cuando tuvo una aparición más tardía, en este listado de conspicuas instituciones hemos de mencionar, finalmente, la Academia Colombiana de Historia creada en 1902 con la honrosa tarea de registrar y estudiar el pasado de nuestra nación.

Al contemplar el recorrido de los liceos, ateneos, salones, asociaciones y academias que emergieron en las naciones de todo el continente americano, podemos apreciar que su éxito en la promoción de valores y conocimientos múltiples, estuvo determinado por la contención y apartamiento que lograron realizar respecto a cualquier manejo de intereses puramente personales y partidistas. Esta condición de respeto y rechazo de las ideologías políticas fue lo que permitió el establecimiento de un espacio de asociación, discusión y sano diálogo que estimuló el desarrollo de las letras, las artes y las ciencias en dichas naciones. Sin embargo, en nuestro país, el sectarismo político se encargó de sembrar el odio entre los ciudadanos, dando paso a las absurdas e innumerables guerras civiles padecidas a lo largo del siglo XIX. Fue este fanatismo ideológico el gran obstáculo que impidió y ralentizó durante largas décadas, la consolidación de instituciones que siempre tuvieron como objeto central el progreso material e intelectual de nuestra nación, como fue el caso del Liceo Granadino y la Academia Nacional.

## Referencias

- Agulhon, M. (2009). *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*. Siglo XXI Editores.
- Ancízar, M. y Samper, J. M. (1856). *Proyecto de Constitución para la Federación Neo-Granadina*. Imprenta del Estado.
- Araya, C. (2005). *Historia de América en perspectiva latinoamericana*. Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- Arboleda, G. (1990). *Historia contemporánea de Colombia. Desde la disolución de la antigua República de ese nombre hasta la época presente, Tomo VIII, 1855-1857*. Banco Central Hipotecario.
- Borda, J. (1856a). Crónica. *El Album. Periódico literario, científico y noticioso*, (3), 25.
- Borda, J. (1856b). El Liceo Granadino. *El Album. Periódico literario, científico y noticioso*, (9), 72-73.
- Borda, J. (1856c). Variedades. *El Álbum. Periódico literario, científico y noticioso*, (11), 91-92.
- Borda, J. (1857). Liceo Granadino. *El Álbum. Periódico literario, científico y noticioso*, (22), 72.
- Bruno, P. (2014). Introducción. En Bruno, P. (dir.), *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930* (pp. 9-26). Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- Cámara de Representantes. (1857). Sesión del día 16 de marzo de 1857. *Nueva Granada. Gaceta Oficial*, (2.090), 185-186.
- Carrasquilla, R. (1882). Don José Joaquín Ortiz. *Papel Periódico Ilustrado*, (28), 50-54.
- Congreso de la República de la Gran Colombia. (1826). *Ley y reglamentos orgánicos de la enseñanza pública en Colombia. Acordados en 1826*. Imprenta de Manuel María Viller – Calderón, 1826.
- Cortés, J. (2009). Independencia, historia, civilización e ideario liberal en José María Samper. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, (36), 153-189.
- D'Allemand, P. (2012). *José María Samper: nación y cultura en el siglo XIX colombiano*. Peter Lang.
- Gómez, E. (1913). *Don Mariano Ospina y su época, Volúmenes 1-2*. Imprenta Editorial Medellín.
- Habermas, J. (1974). The Public Sphere: An Encyclopedia Article. *New German Critique*, (64), 49-55.
- König, H. (1994). *En el camino hacia la nación. Nacionalismo en el proceso de formación del Estado y de la Nación de la Nueva Granada, 1750 a 1856*. Banco de la República.

- Khrapak, V. (2014). Reflections on the American Lyceum: The Legacy of Josiah Holbrook and the Transcendental Sessions. *Journal of Philosophy & History of Education*, (64). 47–62.
- Liceo Artístico y Literario de La Habana. (1845). *Informe de las tareas artísticas y literarias del Liceo de la Habana*. Imprenta del Gobierno.
- Loaiza, G. (2009). Sociabilité et vie publique en Colombie au XIXe siècle. Les clubs politiques libéraux. *Revue des Sciences Sociales*, (41), 2009, 170-181.
- Loaiza, G. (2014). *Poder letrado. Ensayos sobre historia intelectual de Colombia, siglos XIX y XX*. Universidad del Valle.
- Martínez, F. (2001). *El Nacionalismo Cosmopolita. La Referencia Europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Banco de la República – Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Morales F. (2003). Las Academias Hispanoamericanas de la Historia. En Vila, E. y Reyes, R. (eds.), *El mundo de las Academias: del ayer al hoy. Actas del congreso internacional celebrado con motivo del CCL aniversario de la fundación de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras (1751-2001) entre los días 20 y 23 de noviembre de 2001* (pp. 153-151). Universidad de Sevilla.
- Moscote, J. D. y Arce, E. J. (1999). *La vida ejemplar de Justo Arosemena*, Panamá: Autoridad del Canal, 1999.
- N. N. (1856). *Reglamento del Liceo Granadino*. S. E.
- N. N. (1856). *Liceo Granadino, colección de los trabajos de este instituto*, tomo 1. Imprenta de Ortiz i Compañía.
- Ortega Martínez F. y Alexander Chaparro Silva, A. (2012). Introducción. En Ortega Martínez, F. y Chaparro Silva, A. (eds.), *Disfraz y pluma de todos. Opinión pública y cultura política, siglos XVIII y XIX* (pp. 11-34). Universidad Nacional de Colombia.
- Ortiz, J. F. (1946). *Reminiscencias*. Prensas de la Biblioteca Nacional.
- Pérez, A. (2005). *El Liceo Artístico Literario de Madrid (1837-1851)*. Fundación Universitaria Española.
- Ray, A. (2013). How Cosmopolitan Was the Lyceum, Anyway? En Wright, T. (ed.), *The Cosmopolitan Lyceum: Lecture Culture and the Globe in Nineteenth Century America*, (pp. 23-41). University of Massachusetts Press.
- Restrepo, J. M. (1826). Discurso que el Secretario del Interior pronunció en el acto de instalar la Academia Nacional de Colombia. *Gaceta de Colombia*, (272), 6.
- Restrepo, J. M. (1936). *Historia de la Nueva Granada*. Editorial Minerva.
- Ruiz, J. P. (2022). Letrados migrantes en tiempos de crisis. Las trayectorias de tres neogranadinos ilustrados en el Ecuador, 1857-1862. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, (55), 47-78.
- Samper, J. M. (1856). La revolución de julio. En Anónimo (ed.). *Liceo Granadino, colección de los trabajos de este instituto*, tomo 1, (pp. 23-28). Imprenta de Ortiz i Compañía.

Samper, J. M. (1857a). Academia Nacional. *El Neogranadino*, (390), 2.

Samper, J. M. (1857b). Sobre administración de los Establecimientos nacionales de enseñanza. *El Neogranadino*, (390), 2.

Samper, J. M. (1857c). *Ensayo aproximado sobre la jeografía política y estadística de los ocho Estados que compondrán el 15*

*de septiembre de 1857 la Federación Neogranadina*. Imprenta de El Neogranadino.

Velandia, R. (2001). *Un siglo de historiografía colombiana: cien años de la Academia Colombiana de Historia*. Editora Guadalupe.

ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO

EDICIÓN  
**87**  
2025

REVISTA  
**Lingüística  
Literatura**<sup>y</sup>

## **A tessitura intermediática do cordel em narrativas contemporâneas e o adejo d'O Pavão Misterioso**

THE INTERMEDIATIC FABRIC OF  
THE CORDEL IN CONTEMPORARY  
NARRATIVES AND THE ADEJO OF O  
*PAVÃO MISTERIOSO*

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a04>

Recibido: 10/05/2024

Aprobado: 30/09/2024

Publicado: 01/01/2025

**Rodrigo Nunes da Silva**

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

[rodrygonunes22@gmail.com](mailto:rodrygonunes22@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2553-2399>

**Linduarte Pereira Rodrigues**

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

[linduartepr@gmail.com](mailto:linduartepr@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9748-179X>

Fotografia: Juliette Freire. Tomada de *Big Brother*

**Resumo:** O estudo analisa o caráter intermediático e de plasticidade cultural (Rodrigues, 2017) da literatura de cordel, demonstrando o trajeto mítico-antropológico do folheto *O Romance do Pavão Misterioso*, de José Camelo de Melo Rezende (1885-1964). No rol da Semiótica Antropológica (Rodrigues, 2011), realiza uma pesquisa bibliográfica e documental, ancorada nos estudos culturais, dialógicos, simbólicos e de tradição oral (Bakhtin, 2016; Clüver, 2007; Durand, 2002; Jung, 2014; Zumthor, 1993). A pesquisa evidenciou o cordel como objeto de linguagem da prática social do povo brasileiro que empresta *status* de valor cultural na mídia contemporânea e produz efeitos de sentido (socioculturais/históricos/ideológicos), atualizados pelo processo de significação do texto no plano de ação da linguagem.

**Palavras-chave:** literatura de cordel; plasticidade cultural; imaginário popular; intermedialidade; pavão misterioso.

**Abstract:** The study analyzes the intermedial and culturally plastic character (Rodrigues, 2017) of literature of twine, demonstrating the mythical-anthropological trajectory of the pamphlet *O Romance do Pavão Misterioso*, by José Camelo de Melo Rezende (1885-1964). In the context of Anthropological Semiotics (Rodrigues, 2011), it carries out bibliographical and documentary research, anchored in cultural, dialogical, symbolic and oral tradition studies (Bakhtin, 2016; Clüver, 2007; Durand, 2002; Jung, 2014; Zumthor, 1993). The research highlighted cordel as a language object of the social practice of the Brazilian people that lends status of cultural value in contemporary media and produces effects of meaning (sociocultural/historical/ideological), updated by the process of signification of the text in the language action plan.

**Keywords:** literature of twine; cultural plasticity; popular imagination; intermediality; mysterious peacock.

## 1. Considerações iniciais

A literatura de cordel compõe um quadro panorâmico de narrativas populares da região Nordeste do Brasil, de vasta amplitude temática, com abordagens tanto socioculturais quanto históricas. Como texto versátil de tradição oral, esta arte literária mantém-se viva (Rodrigues, 2014a), em meio às práticas leitoras e tecnológicas atuais, reinventando-se como qualquer outro gênero textual que se *metamorfoseia*, retextualiza-se e se atualiza (Rodrigues, 2017). As narrativas impressas em suas páginas despertam nos leitores/ouvintes um misto de sensações, junções de elementos críticos e satíricos que provocam do riso à reflexão acerca de temas pertinentes à sociedade. Além disso, observa-se em suas construções narrativas uma «notável efervescência mitológica» (Girardet, 1987, p. 9) por meio da evocação de imagens e símbolos que estruturam e ressignificam o universo imaginário do povo brasileiro. Esse imaginário, conforme Durand (2002), «é o conjunto das imagens e das relações de imagens que constituem o capital pensado do *homo sapiens*» (p. 25).

Atualmente, os folhetos de cordel são encontrados não só nas feiras das cidades interioranas (como rege a tradição), mas desbravam outros territórios, tornando-se importantes objetos de pesquisas científicas nas universidades de todo o mundo. De mãos dadas com as ilustrações em xilogravuras e outras artes, essa escritura segue sua movência, adaptando-se e readaptando-se por meio de narrativas que não fogem às marcas da oralidade, pois antes de ser texto escrito o cordel foi narrativa oral, foi cantoria popular. Desde sua origem, o cordel estrutura-se como legítimo documento/monumento linguístico/literário das vozes e das escrituras (Rodrigues, 2018), ligado ao tempo e ao espaço das práticas discursivas nas culturas, principalmente àquelas associadas ao povo nordestino, devido a fatores socioculturais e político-econômicos, próprios da região. Como delimitação da escritura, essa forma literária atualiza vozes e imaginários coletivos que dão margem à imaginação criadora, a partir de uma relação sociosemiótica com o texto de tradição oral.



Considerando a extensão narrativa transmidiática (Figueredo, 2017) da literatura de cordel, neste estudo, mediante um olhar simbólico-antropológico para o texto de tradição oral, enveredamos por um viés Semiótico Antropológico, práxis semiológica que abarca a materialização/incorporação dos sentidos na tessitura textual, bem como os processos de cristalização e de atualização do mito e do imaginário coletivo, viabilizados e perpetuados pelas vozes e escrituras, e por meio do fenômeno da plasticidade/movência das práticas culturais e intermediáticas (Rodrigues, 2011). Dessa forma, investigamos os processos de significação narrativa e a plasticidade cultural (Rodrigues, 2011; 2013) em torno da tradição narrativa do cordel (do suporte à arquitetura textual), destacando o folheto *O Romance do Pavão Misterioso*, narrativa poética arquitetada pelo paraibano José Camelo de Melo Rezende (1885-1964).

Haja vista as culturas em movimento, particularmente a produção ativa da cultura popular do cordel, conforme Rodrigues (2013), compreendemos que «há uma plasticidade tanto cultural/ideológica quanto do próprio suporte (folheto de cordel) que atualiza as vozes e escrituras» (p. 253) de narrativas ficcionais/mítico-simbólicas em contextos contemporâneos, e que reverbera significados arquetípicos do inconsciente coletivo, numa espécie de «incessantes variações re-criadoras» (Zumthor, 2000, p. 77). Nesse sentido, o conceito de plasticidade cultural é demonstrado pelo caráter de movência e de atualização do cordel ora destacado, que ao ser tecido por vozes da tradição oral/popular, ao mesmo tempo empresta seu valor de *status*, e seu suporte, à produção de outros textos multimidiáticos, tornando-se um «canal de condução das vozes que arranjam a modernidade em solo da tradição» (Rodrigues, 2013, p. 264). Isto é, há no cordel um encontro de vozes que conecta tradição e contemporaneidade, à medida que se explora, no plano de acontecimento do texto, novas formas de configurações e suportes, novos objetivos de produção no aspecto espacial e temporal.

Nesse ínterim, interpretamos as narrativas contemporâneas como entrecruzamento linguístico-narrativo emergente na contemporaneidade, popularizado pelas tecnologias e plataformas de produção e divulgação de textos/discursos, no qual mídias da tradição e da modernidade coexistem, convergem, hibridizam-se e ecoam transmidicamente (Rodrigues, 2011; Ramazzina-Ghirardi, 2022). Desse modo, considerando o nomadismo de vozes e de escrituras suscitado pela obra em análise, buscamos respostas para as seguintes questões: quais

foram as influências que teceram as narrativas de *O Romance do Pavão Misterioso* no cenário da literatura de cordel nordestina? E quais processos de retextualização contribuíram para a permanência e circularidade destas narrativas no contexto social e midiático contemporâneo?

Para tal propósito, realizamos uma pesquisa exploratória, bibliográfica, documental e descritiva, de caráter qualitativo. Nosso objetivo foi analisar o trajeto mítico-antropológico presente na obra, refletindo sobre a concepção simbólica da imaginação criadora que agrega o imaginário e os símbolos primordiais no processo de análise dos textos das culturas populares. Entendemos que *O Romance do Pavão Misterioso* possui características singulares que associam o universo mágico dos contos maravilhosos e das novelas de cavalaria. Como veremos, sua base narrativa também inspira a criação de outras produções multimidiáticas como filmes, novelas, músicas, séries, entre outras. Como aparato teórico, ancoramo-nos em autores que se interessam pelos estudos da significação e transitam pelos estudos culturais, dialógicos, imagéticos e interartes, tais como: Clüver (2007; 2008), Durand (2002), Jung (2014; 2016), Hutcheon (2011), Rajewsky (2012), Rodrigues (2011; 2013; 2014a; 2014b; 2017; 2018), Zumthor (1993; 2000; 2005), entre outros.

Em face do exposto, observamos que nos estudos interartes da contemporaneidade (Clüver, 2007; 2008), a intermedialidade abarca a tradição dos comparatistas, bem como as novas articulações entre a multiplicidade de mídias existentes. O termo intermídia não é mais pensado apenas num processo de transformação de um texto em outro, mas numa interface interpretativista de *signos* verbais e não verbais. Entendemos que, por meio do fenômeno da plasticidade cultural (Rodrigues, 2017), a literatura de cordel se adapta, representa e significa nas culturas que a acolhem. Para tal constatação, basta observar os novos formatos de folhetos de cordel, modernos no estilo e na linguagem, nos objetivos de produção e na configuração arquitetônica temporal e espacial. À vista disso, a pesquisa justifica-se pelo fato de evidenciar o cordel como gênero linguístico/literário/multimidiático que concede sua configuração textual/discursiva/temática para uma gama de produções artísticas que circulam na sociedade, como no caso da obra em análise, a qual traz à tona elementos de valor cultural, simbólico e imagético-figurativo que ressignificam práticas sociais contemporâneas.

A seguir, num primeiro momento discorreremos sobre o contexto sociocultural e histórico em que o cordel se insere, bem como acerca das estruturas antropológicas do imaginário que dão suporte teórico à pesquisa. Em seguida, afinaremos um diálogo sobre os estudos intermediáticos numa interface dialógica, para posteriormente empreendemos a análise do *corpus*. Veremos como a literatura de cordel serve de fundamento para a reprodução midiática de variados textos, enquanto dá lugar para a captação/apropriação de outros, apresentando-se como gênero plurissignificativo. Considerando sua dinamicidade e plasticidade cultural, assim como sua *performance* nas convenções sociais e discursivas que dão sustentação aos usos sociais e pragmáticos da linguagem, constatamos que *O Romance do Pavão Misterioso* apresenta, em sua composição narrativa, um processo de atualização/manutenção de vozes arquetípicas (Jung, 2016), que desaguam no universo midiático atual e alimentam o imaginário coletivo do povo nordestino, figurando ainda como elo na relação homem, mundo e processos significativos de compreensão das origens do pensamento humano.

## 2. Nas tramas da literatura de cordel: origens, movência e imaginário popular

Como legítima manifestação do povo do Nordeste brasileiro, o cordel se faz escritura, espaço onde se coaduna a realidade e a ficção, o erudito e o popular. Essa arte criativa influenciou grandes nomes da literatura tradicional brasileira. É de Jorge Amado o pensamento de que a literatura de cordel

É ao mesmo tempo, a crítica por vezes contundente e a visão poética do universo e dos acontecimentos. É puritana, moralista, mas igualmente cínica e amoral, realista e imaginosa – dentro de suas contradições perdura a unidade fundamental do choque da cultura e da vida do povo com a sociedade que limita, oprime e explora as populações pobres e trabalhadoras (Amado, *apud* Medeiros, 2002, p. 24).

Diante de sua construção simbólica, permeada de contradições e complexidades, as narrativas contidas nos folhetos de cordel emergem de uma capacidade criadora fértil que bebe na diversidade cultural e

temática que se dispõe no lugar. Andrade e Silva (2005) corroboram com essa ideia ao afirmar que o cordel é uma forma poética valiosa, complexa e transpassada de vitalidade, uma vez que expõe uma mentalidade e uma visão de mundo popular. Para os autores, as narrativas que tecem o cordel são elaboradas mais para o ouvido do que para os olhos, visto que sua recepção conjectura o canto, a *performance* do artista, a leitura em voz alta, a declamação/recitação de tramas ardilosas, aventuras fantásticas que chamam a atenção do público, que acompanha(va) coletivamente o desdobramento das histórias, etc. Tendo em vista que a produção e a recepção de um texto fazem parte de um processo complexo de movência e nomadismo das vozes e escrituras em contextos específicos, faz-se necessário destacarmos o conceito zumthoriano de *performance*, no anseio de investigar o nomadismo antropológico das vozes e escrituras em textos da tradição oral, como as narrativas impressas no cordel.

De acordo com Zumthor (2000), *performance* é um «termo antropológico» que nos empresta a ideia de ação/atualização, isto é, «refere-se a um momento tomado como presente» (p. 5). A voz, para além de ser tratada só como oralidade, faz-se lugar simbólico, nômade. Atualiza-se de formas variadas, por meio de diferentes *performances*, deslocamentos e retextualizações. Ela é a extensão performática do corpo; o próprio fio condutor que tece as histórias populares/tradicionais (Zumthor, 1993) e suas adaptações em narrativas contemporâneas. Como dimensão poética, as manifestações orais se conectam às *performances* do corpo, na medida em que a oralidade implica as nuances de expansão daquele, seja no olhar, no gesto ou em outros movimentos que se integram a essa poética (Zumthor, 2005).

Meneses (2019) argumenta que a gênese da literatura de cordel pode ter tido seu marco com a divulgação de histórias tradicionais, como as novelas de cavalaria que remontam ao trovadorismo medieval e são comuns nas culturas populares. Para ele, o termo cordel é bastante ambíguo, porém usual e acolhedor quando se pensa nos múltiplos recursos arquitetônicos constituintes de sua estrutura verbo-textual. Sobre os aspectos que influenciam sua arquitetura/composição, o autor ressalta ainda que «as denominações variam segundo várias categorias, conforme o suporte (folheto, 'foieto', livro, folhinha, romance), tradição (folheto antigo), lugar (arrecifes, poesia da rua), editores (livro de Athayde), conteúdo (histórias de João Grilo), origem social (poesia de matuto) e assim por diante» (Meneses, 2019, p. 228).

Ao lado dessas novelas medievais irrompeu a divulgação de fatos cotidianos, de acontecimentos sociais que iam conquistando cada vez mais o bel-prazer do povo. No século XVI, o Renascimento disseminou a impressão de narrativas orais originando uma tradição literária popular no Brasil. Até então, sabe-se que os alemães e os holandeses também possuíam uma espécie de literatura de cordel bastante expressiva, tendo em vista o processo de industrialização e das máquinas de impressões que contribuía para a divulgação da arte do cordel na região. No território francês, o cordel era conhecido como literatura de *colportagem* pelo fato de ser vendido de porta a porta e em locais públicos. Atualmente, influenciado por Raymond Cantel, exímio pesquisador francês da cultura popular brasileira, a França detém o maior acervo de cordel do mundo, disponível, inclusive, no ciberespaço, através do site da *Biblioteca Virtual Cordel* da Université de Poitiers.<sup>1</sup>

A expressão literatura de cordel foi cunhada em Portugal, região em que o cordel ficou conhecido popularmente como *folhas soltas* ou *folhetos volantes*. Esses folhetos (pequenos livretos confeccionados a partir de uma folha de papel dobrada em 4 partes) eram pendurados em cordões e vendidos a preços ínfimos (devido seu material ser de baixo custo), algo que nos lembra a prática da venda dos chamados *penny dreadfuls* (centavos do terror), pequenas publicações de ficção e terror comercializadas na Inglaterra, no século XIX, que custavam apenas um *penny* (um centavo). O cordel ganha características singulares e distintas das de Portugal quando chega ao território brasileiro na época da colonização portuguesa. Contudo, percebemos que a arte assimila em si o hibridismo cultural das produções lusitanas. Por outro lado, há autores, como Márcia Abreu (1999), que criticam a concepção histórica desse hibridismo cultural, defendendo a interdependência do cordel produzido no Nordeste brasileiro.

Ainda durante o governo imperial, o início das publicações pela imprensa nacional impulsionou o desenvolvimento da literatura de cordel nos estados do Nordeste. Nessa época, os temas recorrentes discorriam sobre a religiosidade, o misticismo, as narrativas heroicas e a valorização de determinadas formas de conduta. Assim, surgem os primeiros folhetos e poetas populares brasileiros que narravam sagas em versos. O paraibano Leandro Gomes de Barros (1865-1918) foi considerado o pai da literatura de cordel no Brasil, o primeiro que se

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://cordel.edel.univ-poitiers.fr>. Acesso em: 07 mar. 2024.

tem conhecimento a imprimir (na sua própria casa), divulgar e vender cordéis. Outros grandes nomes do pioneirismo do cordel brasileiro foram Francisco das Chargas Batista (1882-1930), João Melquíades Ferreira (1869-1933), José Camelo de Melo Rezende (1885-1964) e Silvino Pirauá Lima (1848-1913).

Sobre o processo de produção, Batista (1977) explica que geralmente os cordéis eram escritos em sextilhas, com versos de sete sílabas, não havendo preocupação com estilo, pois a própria rima não seguia uma precisão técnica, uma vez que a metrificação era feita pelo ouvir, ou seja, era elaborada para ser cantada, assinalando assim a tradição oral desta forma de arte literária e sua relação com as cantigas populares. Com o tempo, alguns poetas começaram a empregar a contagem das sílabas em seus versos. Dessa forma, o cordel se fez a voz do homem do campo, não obstante, conquistou o público urbano, da elite às pessoas menos favorecidas economicamente, auferindo elementos literários e culturais próprios, adaptados ao cenário sociopolítico e econômico da região Nordeste.

Diante disso, os poetas repentistas/cordelistas figuravam como dirigentes da mentalidade do povo. Como boa parte da população não sabia ler, geralmente as histórias narradas em cordel eram decoradas por eles e declamadas em feiras, fazendas, praças e festas religiosas, muitas vezes, ao som de uma viola. Nesses espaços, os poetas recitavam versos com fim de conquistar o público que logo se interessava em ouvir tais relatos. Grangeiro (2002) esclarece que a literatura de cordel foi considerada um jornal do povo, por captar a mensagem dos meios de comunicação de massa e a recodificar para um público comum.

Entre as décadas de 1920 e os *anos dourados* de 1950, a literatura de cordel chega a seu auge no Brasil, difundindo-se principalmente nos estados da Paraíba, Pernambuco e Bahia, com destaque para Recife, capital pernambucana. Na década de 1960, com o surgimento do rádio e em seguida a difusão da televisão, a produção de folhetos se deu um tanto irregular. Com isso, a arte do cordel foi sofrendo oscilações/metamorfoses e encontrando outras formas de midiaticização, deslocando-se geograficamente para as regiões Norte e Sudeste, assim como alcançando outros públicos/leitores, como a classe média e os pesquisadores universitários.

Nesse contexto, alguns autores cogitaram a morte do cordel, influenciados pelo discurso autoritário e de censura imposta durante o regime militar em nosso país, que prendeu e proibiu muitos artistas populares, devido suas publicações ferirem a moral e os bons costumes do povo. Rodrigues (2014a) considera que essa ideia de morte do cordel é equivocada, pois a literatura de cordel se mantém viva e atuante em nossos dias, seguindo seu diálogo com a história. Assim como as línguas mudam e se movem, o cordel realiza sua movência, sua metamorfose, adaptando-se, plastificando-se, culturalmente, enquanto gênero textual que arquiteta as vozes das culturas populares do Nordeste brasileiro (Rodrigues, 2011; 2017). Para o autor, essa adaptação

garante a manutenção da memória, porque a movência é a garantia da continuidade [...]. Por esta razão, não sei por que tanto agouro, tanto pesar em se falar numa possível ‘morte’ de um produto que se renova em conjunto com a sociedade, renovando também os signos de sua cultura (Rodrigues, 2014a, p. 161).

Como expomos, as narrativas populares nordestinas são arquitetadas por personagens e acontecimentos que formam uma trama/tecido, um texto dotado de sentido, que faz do cordel um material literário de coesão universal para a história da humanidade. Conforme Girardet (1987), entendemos que o cordel apresenta em sua tessitura uma «notável efervescência mitológica» (p. 9). Transpassado por temas do imaginário social, ultrapassa as subjetividades, alimentando-se da atividade imaginativa humana, ao mesmo tempo em que a reescreve/reinterpreta. As histórias mitológicas, lendárias ou alegóricas, enraizadas no imaginário popular, coletivo e individual, sempre tiveram espaço assegurado e serviram de base nas reedições/atualizações dos cordéis. A partir de uma concepção simbólica da imaginação, partimos das palavras de Durand (2002) para quem o imaginário é «uma rede de todas as imagens que estruturam os modos de viver (e de sonhar) do homem em sociedade» (p. 25).

Do berço desse imaginário coletivo emergem as imagens arquetípicas, conceituadas de acordo com Jung (2016) como «formas mentais cuja presença não encontra explicação alguma na vida do indivíduo e que parecem, antes, formas primitivas e inatas, representando uma herança do espírito humano» (p. 82). O arquétipo é um conceito complexo da psicologia que nos serve como protótipo, matriz, ou ainda modelo ou impressão remota sobre algo, podendo representar padrões de comportamento dos indivíduos na sociedade.

As imagens carregam consigo uma representação; enquanto símbolo, elas se fazem molas propulsoras que impulsionam o imaginário, uma vez que «todo pensamento repousa em imagens gerais, os arquétipos, “esquemas ou potencialidades funcionais” que determinam inconscientemente o pensamento» (Durand, 2002, p. 30).

Com um olhar para a diversidade cultural, Durand (2002) designou a investigação dos arquétipos fundamentais da imaginação humana. Em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, o autor apresenta, inicialmente, duas dimensões de estudo. O primeiro é o princípio do *regime diurno* da imagem, que abrange uma *estrutura heroica* ou *esquizomorfa*, delineada pela verticalização humana e o estado permanente de vigilância do homem em relação ao medo da morte. Fazem parte desse esquema imagético símbolos de ascensão, de prontidão para a luta, as armas, o desejo de subir, voar, a luz, etc., imagens ressignificadas pela tradição literária através das inspirações de combate das novelas de cavalaria, por exemplo.

O segundo princípio é o *regime noturno* da imagem que se apresenta subdividido em: i) *estrutura mística*: também conhecida como *antifrástica*, construída num tom de assimilação de elementos tenebrosos e aceitação do tempo e da morte. Seus símbolos evidentes são: o descer, o penetrar, o acoplamento, a fecundidade feminina, o descanso, a digestão, as trevas, etc.; e a ii) *estrutura sintética* ou *dramática*, delineada com duas faces do tempo, uma trágica e outra triunfante, isto é, a descida e/ou a subida, o equilíbrio entre ambas. Pertencem a essa esfera símbolos cíclicos e messiânicos, bem como mitos de progresso, a cruz, a árvore e o ato sexual.

Uma vez que as narrativas míticas se constroem como histórias que agregam valor e fundamento à vida humana e apontam para o inconsciente coletivo de um povo, conforme Rodrigues (2014b), compreendemos que esses signos/símbolos, retratados com expressividade na literatura de cordel, permitem a materialização/incorporação do sentido no texto da cultura popular e a reprodução/atualização do imaginário coletivo por meio da própria imaginação criadora do povo nordestino. Dessa forma, ao enveredarmos pela dimensão simbólica e do imaginário, na análise do *corpus* de nossa pesquisa, investigaremos ao mesmo tempo, os fenômenos sociais e suas significações a partir do contexto histórico-cultural que permeia as crenças do povo, suas manifestações e a sua forma de viver em sociedade. A seguir, afinaremos um diálogo sobre o campo de estudo



da intermedialidade, visto que consideramos o cordel uma mídia popular que se oferece como objeto de estudo fértil e considerável para pesquisas na área transmidiática.

### 3. Intermidialidade e dialogismo intertextual

As pesquisas em torno do conceito de intermedialidade ganharam ímpeto a partir da segunda metade do século xx, frente aos novos paradigmas sócio-históricos e culturais que se estabeleciam no campo das mídias de comunicação. Como inter-relação entre diferentes mídias, o termo demonstra ser bastante recente ao se levar em conta que o fenômeno já era observado desde a antiguidade clássica em todas as culturas. Décadas antes do nascimento de Cristo, o famoso poeta romano Quinto Horácio (2005, p. 65) já trazia essa ideia ao expressar que «a pintura é como a poesia» – *Ut pictura poesis*. Para o especialista em estudos interartes, Clüver (2007, p. 6), intermedialidade «implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias». O autor admite que é preciso, antes de tudo, ter a noção do que se entende por *mídia*. Para ele, «a determinação da mídia é um ato interpretativo que antecipa a interpretação do texto» (Clüver, 2007, p. 10).

Tendo em vista que todos os textos, em essência e contextura, são intertextos, o semioticista Barthes (2004) aponta para o sujeito leitor como elemento primordial para a compreensão e a tessitura textual. Para o autor: «um texto é feito de múltiplas escritas, elaboradas a partir de diversas culturas e ingressante em uma relação mútua de diálogo, [...] o leitor é o espaço em que todas as citações que constituem a escrita são inscritas sem que nenhuma delas se perca; a unidade do texto não reside na sua origem, mas em seu destino» (Barthes, 2004, p. 64).

Nessa linha de pensamento, Clüver (2007) apresenta como exemplificação a ideia que se tem acerca do conceito da mídia *pintura*, observando sua recepção e diferenciação de outras mídias. Ele nos lembra que, assim como a conceituação de *pintura*, e sua configuração enquanto mídia, dependem «de contextos, convenções e práticas culturais», o termo *mídia* também se edifica como «uma construção cultural, resultado de circunstâncias históricas e ideológicas» (p. 10).

Segundo Ramazzina-Ghirardi (2022), essa «inter-relação entre diferentes mídias permite expandir as possibilidades de narrativas tradicionais». Para a autora, a extensão transmídia é «a expansão de um texto fonte, que funciona como mídia central», fazendo emergir «uma nova estrutura narrativa» (p. 95).

Figueredo (2017) enriquece esse debate ao argumentar que o conceito de narrativa transmídia, sob a perspectiva da intermedialidade, possibilita alterar relações entre o conteúdo e os aspectos narrativos, assim como sua relação com o receptor. Para ela, «a transmídia vai além de uma temática ou estética presente em vários produtos de mídia individual [...], pela propagação de personagens, enredos e mundos, ela cooperaria na construção de universos ficcionais extremamente complexos, multimidiáticos e coesos» (Figueredo, 2017, pp. 72-73). Atualmente, como Pinto (2017) assevera, a concepção teórica da intermedialidade «passou a abarcar a transição entre o espaço literário e a imagem em movimento, como numa metamorfose» (p. 16). Desse modo, Clüver (2008) esclarece que a intermedialidade se definirá como «um fenômeno abrangente que inclui todas as relações e todos os tópicos e assuntos tradicionalmente investigados pelos Estudos Interartes» (p. 224). Para o autor, os fenômenos transmidiáticos são tratados como uma espécie de narratividade em que o leitor e os aspectos intermidiáticos das intertextualidades são inerentes aos textos.

Dessa forma, o fenômeno intermídia é pensado num sentido amplo, para além de uma simples relação entre textos, transpassando as linguagens possíveis e imagináveis do campo literário, musical, da dança, da pintura, do cinema, da ópera, entre outras formas mistas de arte, chegando à inter-relação entre mídias e seus (con)textos. Ao discorrer sobre os desafios da arte contemporânea e o interesse nas investigações intermidiáticas, a autora Irina Rajewsky (2012) deixa claro que a intermedialidade pode ser pensada de diferentes maneiras. Seu conceito pode ser aplicado de uma forma ampla, interdisciplinar, com foco em seu aspecto transmidiático, propiciando, assim, diferentes «visões sobre o cruzamento das fronteiras entre mídias e a hibridização» (Rajewsky, 2012, p. 16).

No entanto, a autora se posiciona em relação a uma concepção particular de intermedialidade que se baseia, num primeiro momento, nos estudos literários, todavia não se limitando a eles. Para Rajewsky (2012), os estudos intermidiáticos podem abranger

tanto uma abordagem sincrônica quanto diacrônica de pesquisa. Pelo viés de um sentido mais restrito de intermedialidade, a autora expõe sua abordagem seguindo uma vertente sincrônica ao analisar concretamente os textos ou «outros tipos de produtos das mídias» (p. 24). Assim, a autora elenca três subcategorias, desenvolvendo uma categoria uniforme para cada uma delas:

i) intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática (por exemplo, adaptações cinematográficas e romantizações): aqui a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia; ii) intermedialidade no sentido mais restrito de combinação de mídias, que abrange fenômenos como ópera, filme, teatro, *performance*, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos, etc; iii) intermedialidade no sentido mais restrito de referências intermidiáticas, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas (Rajewsky, 2012, pp. 24-25).

Ao propor essas subcategorias na teorização das práticas midiáticas, Rajewsky (2012) deixa claro que é possível, a depender das relações que se estabelecem, o entrecruzamento de duas ou mais formas de intermídia. Diante desse emaranhado de conceituações em torno do assunto, entendemos que as pesquisas desta área devem enveredar pela necessidade de aprofundar e definir as extremidades e fronteiras dos estudos intermidiáticos. Nosso objetivo aqui não é trazer uma nova luz, definindo algo sobre o tema, senão fomentar essa reflexão aplicando os conceitos construídos ao *corpus* que pretendemos analisar: a literatura de cordel.

À medida que as referências intermidiáticas são debatidas, teoriza-se também a ideia de intertextualidade, uma vez que há uma estreita relação entre os conceitos (Rajewsky, 2012). Conforme Brait (2001), acreditamos que «uma dimensão semiótica da intertextualidade reforça aspectos sociais que estão presentes no texto» (p. 72). Isso mostra que a intertextualidade é a própria essência para as práticas intermidiáticas. Clüver (2008) corrobora com essa ideia ao dizer que «teorias de intertextualidade resultaram na percepção de que intertextualidade sempre implica intermedialidade,

porque pré-textos, inter-textos, pós-textos e para-textos sempre incluem textos em outras mídias. Um só texto pode ser objeto rico para estudo da intermedialidade» (p. 222).

Sob tal constatação, Jost (2006) sugere uma tripla intermedialidade, ao expor que o movimento entre as mídias, enquanto prática de linguagem, permite a troca de saberes essenciais para os estudos contemporâneos. Para ele, «a intermedialidade tem, portanto, três sentidos e três usos interessantes para o pesquisador: a relação entre mídias, a relação entre os meios de comunicação e a migração das artes para os meios de comunicação» (Jost, 2006, p. 41). Já Müller (2012) apresenta algumas reflexões em torno dos princípios básicos de intermedialidade. O autor afirma que a partir dos anos 70 vários fenômenos foram incluídos como sendo processos intertextuais, sendo recentemente enquadrados como processos intermediáticos. Assim «o enfoque recaiu sobre questões de materialidade e produção de sentido, sobre características dos processos intermediáticos e funções sociais» (p. 85).

Kristeva é referência quando se fala em intertextualidade. Com um olhar para as ideias barthianas, a autora argumenta que um texto é uma construção de citações, um mosaico que absorve e transforma-se, que se abre para outros textos, outros símbolos e códigos. A autora explica que Bakhtin foi o primeiro estudioso a introduzir na teoria literária a ideia que «todo o texto se constrói com mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto» (Kristeva, 2012, p. 146). Diante disso, temos em Rajewsky (2012) que a intermedialidade foi idealizada a partir do conceito de dialogismo de Bakhtin (2016) e da teoria da intertextualidade de Júlia Kristeva.

No entanto, autores como Bezerra (2011, p. 15) argumentam que o termo intertextualidade não pode ser usado como sinônimo de dialogismo. Para o crítico, num primeiro momento, de forma superficial, é possível encontrar essa relação intertextual. Porém, do ponto de vista bakhtiniano, as relações dialógicas se dão entre vozes que pertencem a sujeitos situados no tempo e no espaço, e não apenas entre textos, ou seja, para o autor, dizer que a intertextualidade é uma forma de atualização do dialogismo seria empobrecer as ideias de Bakhtin. De acordo com Bezerra (2011, p. 13), a perspectiva de Kristeva acaba confundindo, uma vez que ao conceituar intertextualidade a autora se fundamenta no apagamento do sujeito. Ora, as relações

dialógicas propostas por Bakhtin se dão na interação entre os sujeitos. De fato, a conceituação de intermedialidade e sua interface intertextual ainda vai gerar muitos debates no âmbito dos estudos midiáticos.

Stam (1992), teórico de cinema americano que trabalha com a Semiótica Cinematográfica, explica-nos que «a concepção de “intertextualidade” (versão de “dialogismo”, segundo Julia Kristeva) permite-nos ver todo texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público» (p. 34). No capítulo intitulado *Do texto ao intertexto*, presente na obra *Introdução à teoria do cinema* (Stam, 2003), o autor se expressa que,

Em seu sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação (p. 226).

Corroborando com alguns pontos levantados por Stam, Hutcheon (2011), autora conhecida por suas influentes teorias do pós-modernismo, apresenta uma proposta para pensar as relações dialógicas e intertextuais a partir das adaptações. Para ela, a adaptação pode ser um processo de apropriação, uma nova criação com aspectos diferentes, é claro. Essa transposição declarada de uma obra já existente pode mudar, a depender do contexto ou da representação *signica* que a envolve. Como processo receptivo é também uma forma de intertextualidade, não implicando diretamente em fidelidade ou proximidade com a obra de partida.

Ao focar o meio em que se produz uma adaptação, Hutcheon (2011), sob o prisma de dois fundamentos – produto e processo –, argumenta que o ato de adaptar um texto se vincula com sua audiência através de três modos distintos: a história contada, a mostrada e aquela em que existe interação. Para a autora, estes três modos observam o tempo, o espaço, a sociedade e a cultura. Dessa forma é compreensível o fato pelo qual as adaptações produzidas há algum tempo são recepcionadas e interpretadas de diferentes formas em nossos dias. Dito isto, consideramos primordial o recorte teórico, as ideias e conceituações percorridas até aqui, tendo em vista a análise das mídias impressas que desejamos empreender a seguir.

## 4. Entre textos, imagens e símbolos: a plasticidade cultural do cordel

Circula no meio popular uma célebre frase atribuída a Confúcio, renomado pensador político e filósofo chinês: uma imagem vale mais que mil palavras<sup>2</sup>. De fato, as imagens têm grande poder persuasivo nas escolhas que fazemos das coisas no dia a dia. Não é à toa que grandes empresas exploram comercialmente nossos sentidos através de estratégias visuais sedutoras de *marketing*. As imagens fascinam a humanidade desde o tempo da pré-história, quando as figuras rupestres já expressavam a necessidade humana de se comunicar através de signos não verbais. Platão, por meio do *Mito da Caverna*, chegou a nutrir certa desconfiança nas imagens, visto que, para ele, elas podem ser fontes de puro engano e ilusão. No entanto, elas também têm o poder de eternizar as figuras de deuses, santos e heróis que se tornaram atemporais pelas imagens que ilustram seus feitos/poderes.

Levando em consideração a arquitetura das imagens de capa dos folhetos de cordel, verifica-se que a dimensão simbólica da xilogravura como documento visual (tradição medieval, de herança oriental, que se desenvolveu vivamente no Brasil) é um dos elementos que mais chama a atenção dos leitores/consumidores de cordel, servindo como uma espécie de técnica de *prolepse visual*, recurso semiótico que amplia a produção de efeito de sentido para a compreensão da mensagem-síntese que o poeta esboça na capa, e que ecoa na trama narrativa. De acordo com Genette (1995), a *prolepse* é uma técnica narrativa que consiste em contar parcialmente ou evocar antecipadamente um acontecimento de relevância constituinte da obra. Isso faz com que a curiosidade do leitor seja despertada, antecipando um conhecimento imediato dos acontecimentos, ainda que de forma superficial, mas que prende o público leitor/ouvinte em pormenores pertinentes que apontam para o clímax ou mesmo para o desfecho da narrativa. Segundo Lopes (1982) «a xilogravura – arte de gravar em madeira – é de provável origem chinesa, sendo conhecida desde o século VI. No ocidente, ela já se afirmava durante a Idade Média, através de iluminuras e confecções de baralhos. Mas, até aí, a xilogravura era apenas uma técnica de reprodução de cópias» (p. 16).

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.significados.com.br/uma-imagem-vale-mais-que-mil-palavras/>. Acesso em: 06 Set. 2024.

No Brasil, a literatura de cordel e a xilogravura são como duas faces de uma mesma moeda, constituindo uma combinação singular de mídias. A arte xilográfica remonta aos povos da antiguidade, como os persas, indianos e egípcios, que a utilizavam para estampar tecidos. Os chineses e japoneses utilizavam-na como uma espécie de carimbo nas impressões de orações budistas. Porém, essa relação com o cordel em território brasileiro é bastante recente, uma vez que estamos falando de duas formas artísticas distintas que se uniram em prol do desenvolvimento de ambas, especificamente entre as décadas de 1930 e 1940, quando se teve a necessidade de registro da literatura cantada. Antes disso, ao chegar por aqui com a Família Real Portuguesa, a arte servia para ilustrar capas de livros e anúncios.

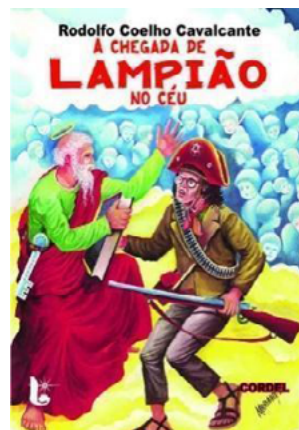
## 4.1. Um olhar para as imagens de capa dos folhetos

Inicialmente, em contexto brasileiro, as capas dos folhetos de cordel eram elaboradas praticamente em preto e branco, sem imagens, com destaque para o título e o local de venda e/ou anúncios (figura 1). Posteriormente se fez uso, tradicionalmente, de ilustrações com xilogravuras (figuras 2, 7 e 8). De acordo com Santos (2014), no processo de desenvolvimento do cordel, no Brasil, foram configuradas diversas outras formas de composição arquitetônica das imagens de capas, sendo identificadas em formatos de: desenho (figura 3), fotografia (figura 4), xerox de fotografia (figura 5), sistema de impressão *off-set* (figura 6), com mesma imagem e títulos diferentes (figuras 7 e fig. 8), ou vice-versa, entre outras possibilidades.

### Configurações das imagens de capa dos folhetos de cordel



Figuras 1, 2, 3 e 4, respectivamente



Figuras 5, 6, 7 e 8, respectivamente

Fonte: Acervo pessoal. Acesso em: 02 mar. 2024

Atualmente, muitos artistas populares ganham a vida como xilógrafos. Destacamos a contribuição de José Costa Leite (1927-2021), paraibano da cidade de Sapé que foi reconhecido como um dos mais importantes xilógrafos e gravuristas do Brasil. Ele exerceu com maestria múltiplas funções ligadas à literatura popular: foi poeta, ilustrador, editor e vendedor de suas produções nas feiras e em eventos culturais e científicos realizados em universidades. O autor reúne em seu acervo pessoal o mais extenso agrupamento de obras de literatura de cordel em número de títulos. Sua folheteria ficou conhecida como *A voz da Poesia Nordestina*. Como escritor inventivo, escreveu mais de 500 títulos, sendo os mais conhecidos: *A Carta misteriosa do Padre Cícero Romão Batista*, *O dicionário do amor*, *Os dez mandamentos*, *Eduardo e Alzira*, *O rapaz que virou bode*, *ABC do beijo*, *Passeio a São Saruê*, entre outros que se tornaram sucesso de vendas.





Figuras 9 e 10: José Costa Leite expondo suas produções/Cordel «Lampião fazendo o diabo chocar um ovo»

Fonte: <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/jose-costa-leite/>. Acesso em: 04 jan. 2024

Como xilógrafo, José Costa Leite conta com mais de 645 matrizes de ilustrações em xilogravuras que serviram para ilustrar suas produções, bem como folhetos de outros poetas, e ainda livros e demais objetos culturais. Suas xilogravuras ganharam o mundo, recebendo premiações, por exemplo, na França. Em 1960 suas produções passaram a ser publicadas em álbuns e expostas em museus e vitrines de eventos culturais, alcançando *status* de obra de arte. Seus temas mais recorrentes versam sobre o contexto social em que está inserido, retratando a vida do homem no campo, as tradições culturais, a luta pela sobrevivência no semiárido, a religiosidade cristã, etc.

Na figura 10, a imagem de capa do folheto *Lampião fazendo o Diabo chocar um ovo*, de autoria de José Costa Leite (s/d), traz a representação de um imaginário coletivo ligado à tradição nordestina. Lampião que, para muitos, atualiza o mito do herói no cangaço, com características que o evidenciam como um ser alusivo ao regime diurno da imagem (bravura, disposição para lutar, maneja bem a arma [Durand, 2002]), também figura como imagem do nordestino, homem violento, temível, comparado ao Diabo, por isso condenado ao inferno. Na ilustração de capa, o Diabo, com chifres e rabo pontiagudo, oferece recurso para retomada de memórias coletivas cristalizadas a respeito de sua imagem no discurso religioso cristão: o originador do mal, não sendo uma figura uniforme, mas que frequentemente aparece revestido de muitas características da condição humana.

Estudos recentes (Silva e Rodrigues, 2022) apontam para o fato de que a arte da xilogravura está adentrando cada vez mais outros territórios, deixando de se apresentar com exclusividade apenas nas

capas dos folhetos de cordel, como era tradição. Basta observarmos as galerias de arte espalhadas pelo país e em outras partes do mundo, ganhando a atenção especial dos pesquisadores em cultura popular e nas academias, por suas possibilidades estéticas e criativas. É um olhar para a tradição revestida/ressignificada no contemporâneo, a partir de sua transposição para outros suportes. «Hoje, o uso da xilogravura é justamente para demonstrar tradição, uso folclórico, uma vez que as mudanças de paradigmas reorganizam, reajustam e refuncionalizam novas práticas, recriando e replicando novos contextos de produção» (Silva e Rodrigues, 2022, p. 193).

Um exemplo dessa valorização instaurada, a partir do *status* de prestígio, próprio do cordel (Rodrigues, 2011), pode ser observado no *designer* da ilustradora brasileira Marianna Steffens, isto é, na adaptação/retextualização (Hutcheon, 2011) das capas da série de livros de fantasia épica, intitulada *As Crônicas de Gelo e Fogo* (*A Song of Ice and Fire*). As capas dos livros *lembram* folhetos de cordel com ilustrações em xilogravuras, ressignificando a técnica rudimentar tradicional agora para a edição de livros. A narrativa épica foi redigida pelo romancista e roteirista estadunidense George R. R. Martin e já foi adaptada para diversos formatos, como *videogames*, histórias em quadrinhos e para a série de TV, *Game of Thrones*, levada à tela pela HBO, em abril de 2011.



Figuras 11, 12, 13 e 14: Imagens de capas da série «As Crônicas de Fogo e Gelo», em xilogravura

**Fonte:** <https://www.geloefogo.com/2013/05/as-chronicas-de-gelo-e-fogo-em-cordel.html>. Acesso em: 02 fev. 2024

A saga original da série conta com mais de cinco volumes publicados, sendo o primeiro livro lançado em 1996, alcançando a marca de mais de 90 milhões de exemplares vendidos em todo o mundo. À medida que há uma movência entre mídias (da capa de livros seriados para a xilogravura, fenômeno comum na tradição dos folhetos de cordel), transpõe-se também os espaços intermediáticos, por meio da plasticidade cultural (Rodrigues, 2011; 2013, 2017) que atua na produção de efeitos de sentidos diversos. Há um incontestável diálogo que reúne os amantes da série (televisiva ou da série de livros) com os que apreciam e se identificam com símbolos da cultura popular: o cordel.

Mais adiante, observamos outros espaços de produção de sentido e mídias que se beneficiam da tradição do cordel. Essa constatação também é percebida nas reelaborações de *xilos* presentes em peças decorativas, vestuário, quadros e azulejos, agregando à arte moderna valor de tradição. Recentemente, verificamos que tanto o cordel quanto a xilogravura foram destaques em programas televisivos como os retratados nas figuras seguintes:



Figuras 15 e 16: Juliette - quarto cordel - *Big Brother Brasil 2021*; Bráulio Bessa - *Programa Encontro* - Rede Globo

Fonte: Google Imagens. Acesso em: 04 fev. 2024.

Na figura 15, temos uma cena do *reality show Big Brother Brasil 21*, exibido pela Rede Globo de Televisão, em que as xilogravuras tematizaram o *quarto cordel*. No episódio, a vencedora da temporada, a paraibana Juliette, ensina para um dos participantes o que é a xilogravura e a importância do cordel para o povo nordestino. A figura 16 traz uma cena da *performance* vocal do poeta Bráulio Bessa, em uma de suas apresentações no quadro *Poesia com Rapadura*, do *Programa Encontro* (Rede Globo de Televisão), apresentado, na época, por Fátima Bernardes.

Nas duas situações, encontramos elementos simbólicos que se constituem objetos de memória (Rodrigues, 2018) da cultura popular nordestina (o vaqueiro/aboiador, o cavalo, os cactos, a *xilo* estampada na camiseta de Bráulio Bessa, homenageando o poeta Patativa do Assaré, ilustre representante da *poesia matuta*) que apontam para a identidade e o imaginário em que os artistas se inserem e que representam, servindo de inspiração para atualizar os sentidos presentes no entrecruzamento das mídias: a TV e o folheto. À medida que o cordel e a xilogravura se movem (transpõem-se midiaticamente), atuam como instrumentos que legitimam a cultura e ressignificam espaços televisivos mediante o valor da tradição popular cordel (Rodrigues, 2013).

Como observado, enquanto nos meios digitais a cultura popular e o cordel ganham vez e voz, e se beneficiam de novos suportes de texto, as xilogravuras, valorizadas também em outros espaços culturais, dão lugar às capas sofisticadas e super elaboradas, a partir do uso das ferramentas digitais contemporâneas que dinamizam expressivamente o processo de produção dos folhetos. Modernizam-se, assim, o estilo e a linguagem dos cordéis, incrementando-se cores e formas diversificadas na configuração arquitetônica dos folhetos. Este dinamismo é fruto da plasticidade que opera em prol da manutenção das vozes que o cordel atualiza, o que não pode ser encarado, jamais, como um retrocesso dos valores da tradição: «[...] o cordel ainda é um elemento textual e discursivo, uma mídia impressa que traz a voz e dá voz à sociedade e aos sujeitos que estão por trás dessas produções» (Rodrigues, 2013, p. 257). O novo atualiza a tradição e alcança-se novos públicos, uma vez que a leitura de um cordel, seja em suporte digital ou impresso, torna-se mais interativa, permitindo o encontro de vozes que une tradição e modernidade no contexto atual.

## 4.2. Entre criação e apropriação: questões de autoria

Assim como os contos populares, as narrativas impressas nos folhetos de cordel vão sendo repassadas de geração a geração, sofrendo as metamorfoses e adaptações próprias do contexto histórico. Muitas dessas histórias não têm autorias definidas. Elas são de domínio coletivo e fazem parte de uma memória de tradição oral, atualizando-se conforme os ditames de cada época. No universo da literatura popular, especificamente no campo editorial, encontramos muitos poetas populares que se reconhecem como cordelistas, alguns com tradição no repente, e outros com o domínio da arte da xilogravura, tornaram-se ilustradores de capas tanto de seus folhetos quanto dos produzidos por outros poetas populares. Isso acontecia principalmente devido a fatores econômicos, evitando-se gastos desnecessários com encomendas a um xilógrafo. Nesse ínterim, Abreu (1999) afirma que, «não obstante, os poetas preocupavam-se com questões de direitos autorais e de propriedade dos textos, pois viviam das vendas e das suas composições. Por isso, imprimiam seus nomes na capa e na primeira página dos folhetos, estampavam seus retratos, utilizavam acrósticos nas estrofes finais» (p. 98).

No início do século xx, a questão autoral dos folhetos de cordel era bastante desrespeitada no Brasil, omitindo-se as autorias ou pseudônimos originais, bem como alterando-se versões de narrativas conhecidas. Muitos poetas chegavam a vender seus direitos através de uma licença, ou ainda de uma transferência para editoras ou outros cordelistas. João Martins de Athayde (1980-1959), por exemplo, foi um grande poeta e editor que contribuiu muito para a divulgação dessas escrituras em sua época, adquirindo o direito autoral das obras de grandes nomes da literatura de cordel, como as de Leandro Gomes de Barros.

Tomemos o caso de *O Romance do Pavão Misterioso*, ora de autoria de José Camelo de Melo Rezende (1885-1964) ora de João Melquíades Ferreira (1869-1933). A obra possui mais de 50 reedições. Sabemos que Rezende, como um exímio repentista, criava suas histórias fantásticas e as guardava na memória, para recontá-las em suas apresentações. Como muitas dessas narrativas não eram registradas, há relatos que seu parceiro de cantoria, Romano Elias, cantou uma versão da narrativa de *O Pavão Misterioso* para João Melquíades, poeta de Bananeiras – PB, conhecido como *o Cantador da Borborema*.

Melquíades era um homem de posses, ligado ao exército e prontamente se *apossou* dos originais da história, registrando-a pela primeira vez numa versão mais resumida (32 páginas) e publicando-a como sendo de sua autoria, algo comum na época. Entre os poetas, não houve, de fato, uma disputa por direitos autorais, pois na época era mais relevante que as obras fossem difundidas e consumidas pelo público. Essa concorrência era comum entre as editoras. Posteriormente, Rezende publicou uma versão do clássico com mais detalhes (42 páginas), vindo a se tornar um dos maiores sucessos da literatura de cordel. A seguir, veremos como essa narrativa clássica relaciona imagens e símbolos, próprios do imaginário popular, suscitando um processo multissemiótico que torna fértil o território de produção de sentidos dos folhetos de cordel, a partir de abordagens em torno de fenômenos socioculturais intermediários.

### 4.3. Imaginário e intermidialidade em *O Romance do Pavão Misterioso*

Os romances medievais, ou novelas de cavalaria, possuem como particularidade a construção de narrativas heroicas e mitológicas, caracterizadas por romantismo platônico em que cavaleiros e donzelas vivem um amor cortês proibido. Com raízes na oralidade, essas histórias foram difundidas expressivamente na idade média, na época do trovadorismo, tendo espaço de tradição garantido nas reedições/atualizações da literatura de cordel. Constatamos que essas ideias serviram de alicerce para a produção de *O Romance do Pavão Misterioso* (Rezende, 2011), romance que celebra seu centenário neste ano de 2023 e traz em seus versos a história de amor entre Evangelista e Creuza.

Evangelista almeja conquistar o amor da princesa Creuza (jovem intocável) pela qual se apaixonou através de uma fotografia trazida como presente por seu irmão, João Batista, da Grécia. Para tanto, o protagonista viaja para o lugar em que vive a princesa e encomenda uma máquina voadora em forma de pavão, com o desejo de alcançar o sobrado do castelo e raptar a moça. Contudo, a donzela vive debaixo da tirania do pai, um conde arrogante que expõe a filha para o povo como uma relíquia, uma vez a cada ano. Com suas características tipicamente romanescas, a narrativa de Rezende toma como referência midiática os contos de fadas tradicionais.

No início do enredo, o leitor é seduzido a adentrar o universo fantástico e o clima de mistério da trama. Certamente, a obra foi inspirada num emaranhado intertextual como, por exemplo, na ideia de um tapete voador, objeto fantástico da história de *Aladim e a lâmpada mágica*, dos contos das *Mil e uma noites*, da lendária rainha Persa, *Sherazade*. Franklin Maxado (2007) afirma que «O Pavão Misterioso, [...] quiçá, seja a atualização do tapete, quando Santos Dumont experimentava o balão na Europa» (p. 20). Atentando para a *performance* representativa que identifica o arquétipo do herói, observamos que Evangelista traz em si as marcas do herói das narrativas medievais, retratadas a partir da paixão ardente/delirante dele pela donzela que se mostra, de início, inalcançável. A obra é construída em forma de sextilhas, estrutura popularizada entre os repentistas. A seguir destacamos alguns versos da narrativa de Rezende (2011):

Quando Evangelista viu  
O brilho da boniteza  
Disse: Vejo que meu mano  
Quis me falar com franqueza,  
Pois essa gentil donzela  
É rainha da beleza (p. 09).

Então disse o jovem turco:  
— Muito obrigado fiquei  
Do pavão e dos presentes  
Para a lutar me armei!  
Amanhã, à meia-noite,  
Com Creuza conversarei (p. 13).

No destaque, percebemos que o arquétipo do herói chega até nossos dias, ressignificado, simbolicamente, a partir da *performance* de Evangelista na narrativa. Caso evidenciado também através da coragem (valentia/heroísmo) para salvar a princesa Creuza da tirania e opressão do pai, o qual a privava da liberdade desde que nasceu. Esses heróis, criados pela imaginação mística, fantástica ou religiosa (Jung, 2016), estão sempre preparados para a luta, combatendo e enfrentando as forças opressoras do mal. O herói tem prontidão e a *arma* certa para lutar, isto é, o pavão misterioso/tecnológico, que voa (objeto ascensional) e se coloca como adjuvante no seu percurso narrativo, revelando marcas próprias que delineiam o regime *diurno/*

*solar* do imaginário (Durand, 2002). Entrementes, é interessante o fato apresentado por Joseph Campbell, pesquisador norte-americano de mitologia e religião comparada, o qual apresenta uma visão de herói contemporâneo para além das características físicas da humanidade. «O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas, pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas» (Campbell, 2007, p. 28).

A jovem princesa Creuza, filha do conde soberbo, carrega consigo uma beleza esplêndida, revestida de inocência e pureza virginal. «É a moça mais bonita, que há no tempo presente» (Rezende, 2011, p. 3); de acordo com Jung (2014), a donzela representa a parte feminina do herói, a *anima*, e seu resgate performatiza-se como a libertação dos aspectos *devoradores* da mãe. Nesse ínterim, a escritora paraibana Clotilde Tavares se inspirou na narrativa de Rezende para adaptar em sua obra, *A botija*, uma versão de *O Romance do Pavão Misterioso*, em prosa. Nessa obra, a autora descreve com detalhes como era a beleza de Creuza:

Era a Beleza, a Formosura, o Alumbramento. Possuía todos os dezoito sinais de beleza que a mulher deve ter, segundo a tradição antiga, para ser considerada formosa [...], tudo isso tinha Creuza e muito mais, pois não era somente a beleza física. Dela emanava uma graça sem par, inefável, angélica. Ao mesmo tempo, exalava uma feminilidade tão poderosa, que todos os homens que a olhavam desejavam ter não uma, mas cem vidas, para consagrá-las todas à sua admiração, à sua contemplação (Tavares, 2006, pp. 78-79).

Dona de uma beleza sem igual, Creuza evoca a imagem das princesas dos contos de fadas, como a *Branca de Neve* (beleza) e a *Rapunzel* (vive seus dias presa numa torre). No romance, o conde, como o antagonista, rememora uma tradição regionalista caracterizada pela submissão das mulheres ao patriarcado. Remonta ainda a imagem dos coronéis, sujeitos comuns nas práticas políticas desde os tempos imperiais na região Nordeste. Já em Edmundo, o engenheiro contratado por Evangelista para produzir seu maquinário fantástico, encontramos nuances do arquétipo do velho sábio (Jung, 2014), figura mitológica que ajuda o herói com seu conhecimento e sabedoria; uma espécie de *Mestre dos Magos*, figura emblemática do lendário desenho animado *Caverna do Dragão*.



Com esse engenhoso objeto misterioso em formato de pavão, Evangelista sobrevoa o alto do palácio, onde Creuza dormia. Depois de algumas tentativas frustradas, o herói consegue ganhar a confiança da jovem e a liberta de sua *prisão*. A fuga dos amantes se dá de forma fabulosa. Juntos, retornam para a Turquia. Algum tempo depois, já casados, ficam sabendo da morte do pai tirano; a convite da mãe de Creuza, eles retornam para a Grécia. À medida que a narrativa acontece, na Grécia e na Turquia, percebemos um entrecruzamento cultural, mas ao mesmo tempo uma aproximação com a simplicidade, a religiosidade e com os traços da organização patriarcal, típicos do povo sertanejo. Observamos, ainda, a capacidade de resolver situações problemáticas (uso da inteligência e da esperteza) representada pelo herói ao enfrentar o antagonista e salvar a princesa.

O pavão voador é o objeto fundamental da ação do herói, o auxiliar direto, objeto necessário para que a jornada de Evangelista alcance êxito. É o cavalo do herói, semelhante ao de São Jorge, ou mesmo, o cavalo alado *Pégaso*, figura emblemática da mitologia grega: «Meu cavalo anda nos ares» (Rezende, 2011, p. 25); ou ainda é figura do cavalo (alado?) do vaqueiro nordestino, o qual tem no animal a figura fantástica de *o tapete voador*, que o ajuda a enfrentar os conflitos diários do ofício no Semiárido. No discurso religioso, o pavão é associado ao Cristo imortal, pois simboliza a vitória sobre a morte e a ressurreição. Diante disso, consideramos primordial destacar a *performance* e algumas imagens construídas em torno do imaginário do pavão.

#### 4.4. O Pavão Misterioso: ave plena de simbolismos, sedução e encanto

No imaginário universal, o pavão é associado a algumas divindades, como a deusa *Juno* da mitologia romana. Suas penas policromáticas apresentam padrões que figuram olhos e/ou estrelas. Sentimentos narcisísticos como a vaidade e o orgulho estão ligados à ave. Como forma de seduzir a fêmea da espécie, o animal abre e fecha suas penas em forma de leque (algo que também nos lembra a abóboda solar), numa espécie de dança sensual. A dança é um símbolo ritual que torna o corpo uma habitação mítica, aferindo um potencial que transita do sagrado ao profano (Eliade, 1992). Em cada cultura encontramos relatos que colocam em cena o pavão. Pelo brilho intenso da plumagem, no hinduísmo a ave é símbolo do céu e do astro maior, o sol – *regime*

*diurno/solar*, estrutura heroica de acordo com Jung (2014); suas penas são como flechas, prontas para a batalha, assim como os raios do sol. Para os budistas, o pavão é símbolo do conhecimento que ilumina os que seguem a doutrina de Buda. Com o passar dos anos, vindo para o ocidente com comerciantes indianos, o pavão chega a Pérsia e a Arábia. Os textos bíblicos, no livro de *II Reis*, registram a existência de pavões em terras hebraicas na época do rei Salomão, por volta de 1000 aC.

Na Grécia, a ave era apreciada por seus valores estéticos e simbólicos, apesar de não ser domesticável. Na mitologia grega, a plumagem do pavão representa Hera, filha de Kronos e Rheae, esposa e irmã de Zeus. Na Idade Média, a ave torna-se símbolo de imortalidade, ganhando contornos místicos ligados à religiosidade cristã, numa relação entre o pavão e Jesus Cristo. Outra semelhança do pavão com Cristo é que a ave é conhecida como inimiga das cobras, uma vez que *Pavarani*, o pavão de montaria de *Skanda-Karttikeya* (figura 17), deus da guerra, também é conhecido como o *Matador de cobras*. A cobra é símbolo do diabo, o qual é conhecido como “o grande dragão, a antiga serpente” (*Apocalipse 12:9*).



Figuras 17, 18 e 19 (respectivamente) – Skanda-Karttikeya e seu pavão Pavarani; Imagem de capa do cordel *O Pavão Misterioso*; Longa metragem *O resgate do Pavão Misterioso* (2014), de Sílvia Toledo

**Fonte:** Disponível em: Google Imagens. Acesso em: 23 jul. 2023

Considerando o fenômeno da plasticidade cultural, aplicado ao exame do *corpus* desta pesquisa, observamos que a singularidade da narrativa de Rezende (figura 18) influencia a criação de outras produções artísticas, como o filme *O resgate do Pavão Misterioso* (figura 19), de Sílvia Toledo, lançado na Paraíba em 2014. Atualmente, a figura

do pavão também protagoniza episódios permeados de enigmas e mistérios por meio de séries lançadas em *streaming*. É o caso da série *Manifest: o mistério do voo 828* e *Sagrada Família*, ambas disponíveis na *Netflix*. A primeira conta a história dos passageiros de uma tripulação de um avião comercial dados como mortos e que retornaram depois de mais de cinco anos da decolagem, sem que o tempo houvesse passado para eles. Os protagonistas Bem Stone e sua irmã Michaela Stone (tripulantes do voo) enfrentam grandes desafios para descobrir os mistérios em torno do voo 828 e seus passageiros, os quais possuem chamados especiais, uma espécie de premunicação ou visão do futuro. Alguns pensam que os passageiros foram ressuscitados para uma missão apocalíptica na terra. Como símbolo da imortalidade, o pavão continuamente se revela, nesses chamados, a Bem Stone e seu filho Cal, o personagem-chave da trama.

Já a segunda série, *Sagrada Família*, constitui-se suspense baseado numa história real que põe em evidência as nuances da maternidade e os dramas familiares emergidos de um segredo perturbador que vem à tona a cada episódio. Quatro vizinhas se conhecem recentemente e constituem uma amizade, ainda que forjada. Algo em comum as liga: são mães. No seio de uma simbologia própria, a imagem da mãe sempre esteve ligada ao amor incondicional, à bondade e à proteção. Contudo, quando o passado da personagem Glória pouco a pouco se revela, as relações mudam drasticamente, revelando o quanto uma mãe é capaz de fazer para proteger o que ela tem de mais sagrado, sua família. De modo simbólico, a imagem do pavão aparece na abertura e a cada episódio da série, seja passeando numa rua, debaixo de uma árvore, em cima de um carro, ou ainda em forma de vitrais e mosaicos. Como vimos, a ave representava e era um dos animais de Hera (Juno, para os romanos). Por sua vez, Hera é conhecida como a deusa grega da família, responsável por proteger mulheres grávidas, simbolizando o nascimento e a fidelidade conjugal. Contudo, ela também é figurada como uma deusa ciumenta e vingativa. Certamente seja este imaginário simbólico que permeia e entrecruza a imagem do pavão e da maternidade de forma atualizada em *Sagrada Família*.

Por fim, evidenciamos ainda a canção *Pavão Misterioso*, escrita pelo compositor cearense José Ednardo Soares, em 1974, época da ditadura em nosso país. «Pavão misterioso, pássaro formoso, tudo é mistério, nesse teu voar» (Ednardo, 1974). A música foi construída com um ritmo mais lento (novena) para demonstrar um tom de lamento, tendo em vista que suas entrelinhas possuem uma crítica contundente, denunciando o autoritarismo e a privação da liberdade na época.

Interpretada por grandes nomes da música popular brasileira, como Ney Matogrosso e Elba Ramalho, a canção fez sucesso em todo Brasil ao se tornar trilha sonora da novela *Saramandaia* (Rede Globo de Televisão), escrita por Dias Gomes e exibida pela primeira vez em 1976. Na trama, uma das personagens, João Gibão, esconde em sua corcunda um par de asas. O ápice da participação da personagem se dá quando Gibão, por não ter aprendido a voar, atira-se do alto de uma torre da igreja de uma cidade do interior. Como no sonho de Ícaro, seu maior desejo sempre foi «*Voar, voar, subir, subir, ir por onde for...*» (Biafra; Piska; Claudio Rabello, 1984), desejo de ascensão — *regime diurno do imaginário* (Jung, 2014). A figura de ascensão atribuída ao voo dos pássaros criou no homem um forte desejo de alcançar os ares, inspirando autores/criadores de narrativas fantásticas em todos os tempos e lugares.

Como vimos nas mídias estudadas, a narrativa de Rezende (2011) não é diferente e acaba emprestando seu valor cultural, simbólico e imagético-figurativo para a criação de outras produções que servem a outros propósitos, seja para um protesto, como na música de Ednardo, ou ainda como entretenimento, a exemplo da novela *Saramandaia*. De fato, na tessitura de *O Romance do Pavão Misterioso* há um entrelaçamento intermidiático que bebe das narrativas medievais à própria estrutura mitológica que provém de histórias passadas, como o sonho de Ícaro, e deságua em narrativas midiáticas contemporâneas, isto é, no entrecruzamento linguístico-narrativo emergente na contemporaneidade, popularizado pelas tecnologias e plataformas de produção e divulgação de textos/discursos. Assim, há um deslocamento no tempo e no espaço que atualiza as diversas histórias (Rodrigues, 2017), que arquitetam o plano de conteúdo da obra em análise ao mesmo tempo em que condiciona valores de base fundamental (Rodrigues, 2006; 2011), que dão coesão aos sentidos do imaginário popular e ao inconsciente coletivo de vários povos (Jung, 2014).

## 5. Algumas considerações

Tendo em vista a dinâmica cultural contemporânea, concluímos que os estudos em torno da literatura de cordel e de suas nuances intermidiáticas estão em pleno processo de construção e ainda encontram terreno fértil para a pesquisa acadêmica, assim como o debate sobre o conceito de intermedialidade. Este trabalho trouxe um olhar semiótico

para as produções da literatura de cordel e suas influências para a tessitura de novas mídias, por meio de adaptações/retextualizações que, como vimos, permitem que o cordel ressignifique histórias cotidianas que dimanam de recriações de romances tradicionais, contos orais e do imaginário coletivo. No caso de *O Romance do Pavão Misterioso* (Rezende, 2011), verificamos que sua movência/adaptação se deu em práticas contemporâneas, convertendo-se numa *encarnação sígnica/simbólica* e num verdadeiro evento semiótico tecido a partir de um sistema de *signos* socioculturais que significa por atualização da mídia ao contexto de ação do texto que é fruto da cultura popular de tradição oral.

A partir da ideia de plasticidade cultural nos domínios dos estudos semióticos, Rodrigues (2011; 2017) alarga as possibilidades de estudo do texto ao permitir o estudioso da linguagem enveredar por uma abordagem Semiótica Antropológica, aferindo relevância ao simbolismo e ao imaginário nos processos de significação e (re)criações textuais. Em nossos dias, o processo editorial e a materialidade do cordel se reformulam. De acordo com Melo (2022), há um «progressivo refinamento da publicação do cordel nas últimas décadas, sinalizado pela multiplicidade de sofisticados suportes, projetos gráfico-visuais, paratextos, editoriais, tipo de papel, técnicas de composição, ilustração e impressão, estratégias de circulação, divulgação e inserção dos textos no campo literário» (p. 12). Diante disso, conferimos que, ao longo da história, os poetas cordelistas buscaram, como fontes de inspiração para suas produções poéticas, os acervos midiáticos que detinham: de folhetins inspirados nas novelas de cavalaria, histórias orais, fábulas, personagens bíblicos, a jornais de TV e rádio, romances, histórias em quadrinhos e, mais recentemente, destacamos como atrativo as séries televisivas das plataformas de *streaming* que, por sua vez, inspiram-se em séries de livros (ou vice-versa) e fatos cotidianos.

A literatura de cordel cumpre de forma intrépida sua função social, política, histórica e cultural do povo nordestino. Em 2018, a arte recebeu o título de Patrimônio Imaterial do Povo Brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Com isso, ampliou sua influência para além das fronteiras regionais, instituindo-se como gênero linguístico-literário que se recria e se move no tempo e no espaço a partir de materialidades e textualidades que emergem do meio impresso e/ou digital (Rodrigues, 2011). Vimos ainda que é possível associar a imagética de capa dos folhetos à arquitetura do enredo, por meio de processos de transposição, referência ou mesmo

evocação simbólica, os quais amalgamam e transpassam linguagens e expressões culturais diversas, demonstrando o valor cultural e literário dessa produção artística de *bordas* (Santaella, 2020).

Dessa forma, histórias como a de *O Romance do Pavão Misterioso* (Rezende, 2011) põe em cena elementos do imaginário popular que revelam à humanidade suas próprias raízes, assim como símbolos de outros tempos e espaços que permanecem vivos em nossa memória, como por exemplo a retomada de arquétipos (o arquétipo da Donzela: figurado pela princesa Creuza; o arquétipo do herói: figurado por Evangelista, etc.), de contos maravilhosos (a partir da referência a elementos fantásticos, palácios, príncipes e princesas), da fuga dos amantes, do voo misterioso, do mito de Ícaro e de seu desejo de voar, etc. Há, nessas narrativas, «conexões entre os valores que são veiculados e os símbolos que os representam desde o início de nossa história e [...] isso se repete para mostrar que também há conexão entre as diversas gerações humanas» (Rodrigues, 2014b, p. 190). Das urdiduras do imaginário às ressignificações em narrativas contemporâneas, compreendemos que o percurso narrativo das personagens impresso em *O Romance do Pavão Misterioso*, da capa aos versos, advém de uma estrutura mítico-simbólica que se efetuou como processo contínuo e multissemiótico de atualização de um imaginário universal em contexto nordestino.

## Referências

- Abreu, M. (1999). *Histórias de cordéis e folhetos*. Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil.
- Andrade, C. H., e Silva, N. J. (2005). *Feira de Versos: Poesia de Cordel*. Ática.
- Bakhtin, M. (2016). *Os gêneros do discurso*. (Paulo Bezerra Trad.). Editora 34.
- Barthes, R. (2004). *O rumor da língua*. 2a. ed. Martins Fontes.
- Batista, F. C. (1977). *Literatura popular em verso: antologia*. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Biafra (intérprete); Piska; Rabello, C., (compositores). (1984). *O sonho de Ícaro* [música]. Barclay. 5:27.
- Brait, B. (2001). *Bakhtin: dialogismo e construção de sentido*. UNICAMP.
- Bezerra, p. (2011). Prefácio: Uma obra à prova do tempo. In Bakhtin, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski: a recepção brasileira* (pp. 05-22). Trad.: Paulo Bezerra. 5a. ed. Forense Universitária. <https://n9.cl/as4d2v>.
- Campbell, J. (2007). *O herói de mil faces*. Editora Cultrix/Pensamento.
- Clüver, C. (2007). Intermidialidade. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 1(2), 7-23. <https://n9.cl/jfams>.
- Clüver, C. (2008). Intermidialidade e Estudos Interartes. In Nitrini, S.; & Pereira, et al. *Literatura, artes, saberes* (pp. 209 – 232). Editora Hucitec.
- Durand, G. (2002). *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. (Helder Godinho Trad.) 3a. ed. Martins Fontes.
- Ednardo. (1974). Pavão *Mysteriozo* [música]. MPB. RCA Victor. 4:21 mim.
- Eliade, M. (1992). *O sagrado e o profano*. (Rogério Fernandes Trad.). Martins Fontes.
- Figueredo, C. A. (2017). Expandindo os limites: a transmídia no campo da intermidialidade. *Aletria: Revista de estudos literários*. 27(2), 69-82. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18744>.
- Grangeiro, C. R. (2002). *O discurso religioso na literatura de cordel de Juazeiro do Norte*. A província edições.
- Genette, G. (1995). *Discurso da narrativa*. (Fernando Cabral Martins Trad.). 3a. ed. Veja.
- Girardet, R. (1987). *Mitos e Mitologias políticas*. (Maria Lucia Machado Trad.). Companhia das letras.

- Horácio, Q. (2005). Arte poética. Aristóteles, Horácio, Longino. (Jaime Bruna Trad.). In *A poética clássica*. 12a. ed. Cultrix.
- Hutcheon, L. (2011). *Uma teoria da adaptação*. (André Cechinel Trad.). Ed. da UFSC.
- Jost, F. (2006). Das virtudes heurísticas da intermedialidade. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UNB, Brasília*, 1(22), 33-45.
- Jung, C. G. (2014). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 11a. ed. Editora Vozes.
- Jung, C. G. (2016). *O homem e seus símbolos* (Maria Lúcia Pinho. Trad.). 3a. ed. Harper Collins.
- Kristeva, J. (2012). *Introdução à semanálise*. Perspectiva.
- Leite, J. C. (s/d). *Lampião fazendo o Diabo chocar um ovo*. A voz da Poesia Nordestina.
- Lopes, S. (1982). *Literatura de Cordel*: antologia. BNB.
- Maxado, F. (2007). *Literatura de Cordel*. Hedra.
- Medeiros, I. (2002). *No reino da poesia sertaneja*; Antologia Leandro Gomes de Barros. Idéia.
- Melo, A. M. (2022). *Uma tradição reinventada* [manuscrito]: o cordel na contemporaneidade/ [Tese de doutorado]. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte. <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/42862>.
- Meneses, U. T. (2019). A literatura de cordel como patrimônio cultural. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (72), 225-244.
- Müller, J. E. (2012). Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In Diniz, T. F. &Vieira, A. S. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2* (pp. 75-95). Rona Editora, FALE/UFMG. <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Intermedialidade%20e%20Estudos%20Interartes%20%20Desafios%20da%20Arte%20Contempor%C3%A2nea%202.pdf>.
- Pinto, F. P. (2017). Intermedialidade e uma aproximação interdisciplinar entre literatura e videoarte. *Pontos de interrogação: revista crítica cultural*. 1 (7), (pp. 13-32). <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/3928>.
- Rajewsky, I. (2012). A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas nos debates contemporâneos sobre intermedialidade. In Diniz, T. F. & Vieira, A. S. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2* (pp. 51-73). Rona Editora, FALE/UFMG. <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Intermedialidade%20e%20Estudos%20Interartes%20%20Desafios%20da%20Arte%20Contempor%C3%A2nea%202.pdf>.
- Ramazzina-Ghirardi, A. L. (2022). *Intermedialidade: uma introdução*. Revisão técnica de Alex Martoni. Contexto.



- Rezende, J. C. M. (2011). *O Romance do Pavão Misterioso*. ABC — Academia Brasileira de Cordel; Tupynanquim Editora.
- Rodrigues, L. P. (2006). *O apocalipse na literatura de cordel: uma abordagem semiótica*. [Mestrado em Letras] – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.
- Rodrigues, L. P. (2011). *Vozes do fim dos tempos: profecias em escrituras midiáticas*. [Tese Doutorado em Linguística] – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. [https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6339?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6339?locale=pt_BR).
- Rodrigues, L. P. (2013). Plasticidade das vozes e escrituras do cordel de fim dos tempos: tradição e modernidade. *Revista do GELNE*, 15(1/2), 249-265.
- Rodrigues, L. P. (2014a). O “entre-lugar” dos folhetos de cordel no século XXI. *Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL*. Boitátá, 2(18), 158-176.
- Rodrigues, L. P. (2014b). Tríade arquetípica do feminino no imaginário religioso cristão: Eva, Maria e Madalena. In Silva, A. P. D. et al. (org.). *Artimanhas do desejo: ensaios de literatura, psicologia, linguagens*. (pp. 189-208). Scortecci.
- Rodrigues, L. P. (2017). Por uma linguística da prática. In Ataíde, C. et al (org). *Gelne 40 anos: experiências teóricas e práticas nas pesquisas em Linguística e Literatura*. (pp. 69-89). Blucher.
- Rodrigues, L. P. (2018). Memória e documento: o cordel, monumento da cultura das vozes. In Assunção, L. & Mello, B. A. A. (org.). *Paul Zumthor: memória das vozes* (pp. 221-249). Assimetria Editora.
- Santos, G. M. (2014). *Dos versos às cenas: o cangaço no folheto de cordel e no cinema*. Editora Marcone.
- Santaella, L. (2020). *Cultura de bordas: do passado ao presente*. [recurso eletrônico]. Educ. <https://eca.usp.br/acervo/producao-academica/003015978.pdf>.
- Silva, R. N. e Rodrigues, L. P. (2022). Arquitetura de capa dos folhetos de cordel: tradição e modernidade. *Revista Estudos Linguísticos*, 30(1), 175-208. <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/18376>.
- Stam, R. (1992). *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Ática.
- Stam, R. (2003). Do texto ao intertexto. In: *Introdução à teoria do cinema*. (pp.225-236) Papyrus Editora. Fernando Mascarello Trad.
- Tavares, C. (2006). *A botija*. Editora 34.
- Zumthor, P. (1993). *A letra e a voz*. (Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira Trad.). Companhia das Letras.
- Zumthor, P. (2000). *Performance, recepção e leitura*. (Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich Trad.). EDUC.
- Zumthor, P. (2005). *Escritura e nomadismo*. (Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz Trad.). Ateliê Editorial.

ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO

EDICIÓN  
**87**  
2025

REVISTA  
**Lingüística  
Literatura**<sup>y</sup>

## **Andróginos en la revista *Le Seduzioni* de Amalia Guglielminetti**

ANDROGYNOUS IN THE MAGAZINE  
*LE SEDUZIONI* BY AMALIA  
GUGLIELMINETTI

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a05>

Recibida: 14/05/2024

Aprobada: 12/07/2024

Publicada: 01/01/2025

**Mercedes Arriaga Flórez**

Universidad de Sevilla

[marriaga@us.es](mailto:marriaga@us.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3397-9046>

**Cristina Iglesias Grande**

Universidad de Sevilla

[criiglgra@alum.us.es](mailto:criiglgra@alum.us.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9461-4211>

Fotografía: Amalia Guglielminetti. Tomada de *Liber Liber*

**Resumen:** El objetivo de este artículo es analizar las diferentes formas en las que se presenta lo andrógino en la revista *Le Seduzioni* que Amalia Guglielminetti funda en 1926 en Italia. Las figuras andróginas presentadas exploran los límites de los roles y relaciones de género históricamente establecidos. La escritora se sirve de ellas, no solo para autolegitimarse y autorrepresentarse en un mundo cultural protagonizado por hombres, sino también para registrar los profundos cambios sociales que se están produciendo en el inicio del siglo xx, cuando tanto la feminidad como la masculinidad se ponen en entredicho en favor de nuevas identidades híbridas.

**Palabras clave:** Literatura italiana; siglo xx; Amalia Guglielminetti; androginia; revista *Le Seduzioni*.

**Abstract:** The aim of this work is to analyse the different ways in which the androgynous is presented in *Le Seduzioni* magazine founded by Amalia Guglielminetti in 1926 in Italy. The androgynous figures presented explore the limits of historically established gender roles and relations. The writer uses them not only for self-legitimation and self-representation in a cultural world dominated by men, but also to register the profound social changes taking place at the beginning of the 20th century, when both femininity and masculinity are called into question in favour of new hybrid identities.

**Keywords:** Italian Literature; 20th century; Amalia Guglielminetti; androgyny; magazine *Le Seduzioni*

# 1. Introducción: Amalia Guglielminetti, escritora andrógina

Amalia Guglielminetti (4 de abril de 1882, Turín - 4 de diciembre de 1941, Turín) creció en el seno de una familia burguesa, en un entorno religioso y conservador, del cual se distancia desde temprana edad. Las expectativas de familia y las normas rigurosas de su infancia para convertirla en una mujer convencional se vieron frustradas por su actitud independiente y rebelde, que se refleja en su actividad como escritora, adoptando en muchas de sus obras las iconografías de la *Mujer Fatal*<sup>1</sup> (Arriaga, 2018).

Los colegios privados a los que asistió la formaron en el estudio de los clásicos, lo que se refleja sobre todo en su producción poética, que la consagra, en palabras de Gabriele D'Annunzio (Raffo, 2012, p. 35), como la «L'única poetessa che abbia oggi l'Italia»<sup>2</sup>. En 1903, publica su primera antología, *Voci di giovinezza*, y en los diez años sucesivos, publica tres poemarios más: *Le vergini folli* (1907), *Le Seduzioni* (1909), *L'insonne* (1913), recogidos en la antología *I seprenti di Medusa* (1934).

Amalia Guglielminetti fraguó su personalidad y su extravagante forma de vivir a través de numerosos viajes y relaciones, pero su producción y sus circunstancias vitales permanecen ligadas a la ciudad de Turín, que en los primeros años del siglo XX se erige como un punto de

<sup>1</sup> Amalia Guglielminetti sigue el modelo de la *Femme Fatal* creada por D'Annunzio, una «superhembra» (Praz, 1966), es decir, una mujer refinada y lujosa, que concentra en sí la feminidad. Su poder de seducción la hace letal en el amor y por ese motivo inspira en los hombres, deseo, admiración, y al mismo tiempo, miedo. La figura de la *Femme Fatal* se apoya en la perversidad femenina, declarada por la ciencia en el siglo XIX, junto con su naturaleza salvaje e irracional, en contraposición a la cultura y razón masculinas. Paralelamente a inicios del siglo XX la sociedad europea percibe con preocupación y rechazo la progresiva incorporación de las mujeres a la vida laboral y pública, incluidas las escritoras, consideradas muchas veces *Femmes Fatal*.

<sup>2</sup> «La única poetisa que tiene hoy Italia». La traducción de este fragmento y los sucesivos sin referencia bibliográfica ha sido realizada por las autoras de este artículo, puesto que no existe traducción española de los textos de la revista *Le Seduzioni*.

conexión cultural entre Italia y el resto de Europa (Quadrio-Corigliano, 2006). Su producción literaria es sumamente amplia, cultiva en prosa diferentes géneros como la literatura infantil, en la que se destacan: *Fiabe in versi* (1916), *La carriera dei Pupazzi* (1924); el teatro, con *L'amante ignoto* (1911), *Nei i cicisbei* (1926), que cambia su título por *Il baro dell'amore*; y la narrativa con una serie de novelas que tienen como protagonistas personajes de la burguesía a la que ella misma pertenecía: *Gli occhi cerchiati d'azzurro* (1920), *La rivincita del maschio* (1924). Como periodista escribe para diferentes periódicos italianos como *La Stampa* o *Il corriere della Sera*, además de relatos y fábulas para la infancia y adolescencia en publicaciones como *Il corriere dei piccoli* y la *Bibliotechina della lampada*, entre 1910 y 1920.

En 1926 funda y dirige su propia revista, *Le Seduzioni*, que estuvo activa hasta 1928. Desde el inicio de esta publicación, Amalia Guglielminetti se presenta como una figura controvertida, desafiando las normas culturales de su tiempo. De hecho, se muestra encarnando la imagen de la mujer andrógina<sup>3</sup>, iconografía de la *new woman*:

Una figura desunta da una ideazione dannunziana, ed espressa plasticamente dalla matita di Dudovich: occhi lunghi maliardi semichiusi, capelli corti, silhouette lunga ed agile, gonne corte lenteggianti, con un levriero, dannunzianamente russo, come Isadora Duncan (Guglielminetti, 1926a, p. 30).<sup>4</sup>

Su feminidad viril evoca la belleza, el misterio y la sofisticación de una figura sensual, decadente y, al mismo tiempo, exótica y refinada. Esta representación rompe con la imagen tradicional de la mujer, que abandona el ámbito doméstico y se expone a sí misma posando para el público al que va destinada su revista. La transformación andrógina de Amalia Guglielminetti se produce en el espacio literario de la primera editorial de su revista, que firma como directora, un cargo que pocas mujeres ocupaban. Abandonar parte de su feminidad para adquirir una imagen y un tono viril le resulta imprescindible para ocupar ese espacio y para competir en un terreno de hombres, protagonistas absolutos del periodismo literario en esos años.

<sup>3</sup> Lo andrógino alude a quienes asumen e integran atributos masculinos y femeninos, no limitando su comportamiento social y expresándose con mayor libertad (Freixas, 2012). En este artículo se refiere a la utilización de figuras, imágenes, apariencia físicas o características que borran las fronteras y definiciones establecidas entre lo masculino y lo femenino. La androginia es una forma de hibridismo utilizada por Amalia Guglielminetti para eludir las rígidas categorías que aprisionaban a ambos sexos a principios del siglo XX.

<sup>4</sup> «Una figura tomada de una concepción Dannunziana, y expresada plásticamente a través del lápiz de Dudovich: largos ojos entornados y traviesos, cabello corto, una silueta larga y ágil, falda corta y cadenciosa, con un galgo, dannunzianamente ruso, como Isadora Duncan... » (Arriaga, 2019, p. 20).

Per una donna, fondare una rivista è un avvenimento assai più grave di prendere marito. Per maritarsi bastano un po' di smarrimento spirituale e (qualche volta) un uomo (Guglielminetti, 1926a, p. 4).<sup>5</sup>

Su papel como directora y redactora conlleva el rechazo del matrimonio, y el abandono del mundo emocional, sensible o pasional para entrar de lleno en el discurso racional cultural. Amalia Guglielminetti, desacralizadora y contestataria, utiliza las armas retóricas del humor, la ironía y la polémica, con un toque de surrealismo, que no podían ser percibidas en su época, sino como poco femeninas<sup>6</sup>. De esta forma no solo transforma su aspecto físico, sino también adopta una escritura andrógina, en la que priman frases ingeniosas y absurdos, pero sin renunciar a la referencia del mundo frívolo femenino, colocándolo en el mismo nivel que el trascendente y prestigioso mundo cultural-intelectual.

La gente posata e ben pensante, che gode una meritata fama di intellettualità, come: aspiranti direttori di asili infantili, pensionati insigniti di onorificenza, presidenti di società bocciofile, dilettranti di pesca all'amo, ammaestratori di cardellini, cultori di lavori al traforo, collezionisti di ritagli di giornali illustrati consigliano generalmente rubriche quali: «La medicina per tutti»; «La migliore ricetta di cucina sia per la quaresima sia per le feste solenni»; «Il sistema pratico di fabbricare il sapone in famiglia»; «Come si può viaggiare in tram senza pagare il biglietto»; «L'angolo della moda con consigli riferentisi ai vestiti delle signore, dei signore e dei bimbi, sia alle gualdrappine per i cagnolini di salute cagionevole»; «Il segreto di non perdere il treno pur arrivando in ritardo alla stazione»; ecc. ecc. (Guglielminetti, 1926a, p. 5).<sup>7</sup>

<sup>5</sup> «Para una mujer, fundar una revista es un acontecimiento mucho más serio que tomar marido. Para casarse solo hace falta un poco de desconcierto espiritual y (a veces) un hombre» (Arriaga, 2019, p. 20).

<sup>6</sup> A principios del siglo xx, impulsada por estudios psicológicos-psicoanalíticos, existía la idea de que en el cerebro de las mujeres faltaban las células de la vena humorística. La incapacidad de las mujeres para cultivar el humor había sido proclamada en Italia en obras como la de Ugo Ughetti, *L'Umorismo e la donna*, publicada en 1926. Por tanto, la utilización del humor por parte de Amalia Guglielminetti es percibido también como un gesto de la *Femme Fatal*, un gesto in-conveniente, de mala educación y de mal gusto para una mujer, que contraviene las reglas del decoro y de la etiqueta.

<sup>7</sup> «La gente posada y bien pensante, que goza de una merecida fama de intelectualidad: como los aspirantes a directores de guardería, los jubilados honorarios, los presidentes de clubes de bolos, los aficionados a la pesca con caña, los adiestradores de jilgueros, los que hacen recortes con papeles y los coleccionistas de trozos de periódicos ilustrados suelen recomendar columnas como: "Medicina para todos"; "La mejor receta de cocina para la Cuaresma y las Fiestas Solemnes"; "El sistema práctico de hacer jabón en familia"; "Cómo montar en tranvía sin pagar billete"; "El rincón de la moda con consejos sobre ropa para señoras, caballeros y niños, y guantes para perritos con mala salud"; "El secreto para no perder el tren aunque se llegue tarde a la estación", etc.».

Muchas de las figuras de hombres y mujeres que se encuentran en las páginas de *Le Seduzioni* están influenciadas por el modelo cinematográfico de la mujer liberada y transgresora que las divas de la pantalla personificaban, junto con las nuevas imágenes que de la masculinidad representaban actores como Rodolfo Valentino. Las editoriales de Amalia Guglielminetti reflejan la complejidad de las dinámicas de género entre hombres y mujeres en una época en la que están destinadas a cambiar, y que permean todos los ámbitos de la vida social, científica, literaria e incluso política. Si los divos y divas de la pantalla que transgreden los roles de género interesan especialmente a Amalia Guglielminetti es también porque ella misma se identifica con ese mundo glamuroso, en el que la excepcionalidad y la extravagancia están permitidas y que coinciden en parte con el lema decadente de construir la propia vida como si fuera una obra de arte. En esa esfera elitista las relaciones entre los sexos se de-generan y el estatus de las mujeres se transforma desde la idealización hasta convertirse en un real y verdadero peligro (Mantegazza, 1893).

Una de las iconografías recurrente en los artículos de Amalia Guglielminetti es la de la mujer al volante, que refleja la resistencia a la reversibilidad de los roles de género que se percibe en la sociedad que la rodea y al mismo tiempo la habilidad femenina para desempeñar tareas que hasta ahora eran solo masculinas, como la de mecánico:

In una centralissima piazza della mia Torino provincialuzza, giorni sono assistetti a uno spettacolo sintomatico. Una piccola folla di signori eleganti e, se giudicati dalla impeccabile piega dei pantaloni, raffinati, sostava, confusa a gente qualsiasi, intorno a un'automobile ferma. Era una Fiat 503, guida interna, leggiadra di velluti, di specchi, di fiori, di cristalli e, in una parola, di squisita civetteria. Ma la curiosità della folla convergeva non tanto sulla macchina, quanto su un fatto che si voleva considerare eccezionale. A bordo, erano due signorine, quasi caratterizzate da una nervosa e tentatrice soavità ancora adolescente, fardées sportive baldanzose spavalde. Una di esse, sedeva al volante. E la macchina in panne. I signori eleganti e la gente qualunque si mostravano divertiti. Non erano certo in grado di analizzare la ragione della loro allegrezza: se ne fossero stati capaci avrebbero constatato come essa scaturiva da quei meschini sentimenti di tardigrada mediocrità, che sonnecciano nell'animo delle persone qualsiasi.

— Sono ferme. Occorrerà un mulo per rimorchiare fino ad un garage la macchina e le chauffeuses...

- È una buona lezione per queste ragazze troppo moderne!
- Ma sì! imparino a stare a casa a fare la calza...
- Invece di guidare l'auto, guidino gli orli imbastiti sotto l'ago della macchina da cucire... (Guglielminetti, 1926b, p. 5).<sup>8</sup>

El carácter viril que Amalia Guglielminetti imprime sobre su propia imagen como escritora es la misma que se atribuye en su época tanto a esas mujeres de clase alta que viajan solas y conducen sus automóviles, como a las mujeres trabajadoras, retratadas como poco atractivas y con rasgos masculinos, especialmente si se dedican a profesiones y actividades intelectuales. Esta representación estaba profundamente arraigada en una opinión generalizada en la que «no existían posiciones intermedias: la mujer o era hembra, objeto sexual, o madre. De otra forma, era una mujer-hombre, intelectual sí, pero fea y virilizada» (Mondello, 1986, pp. 49-50). En ese sentido, los artículos de Amalia Guglielminetti deshacen estos binarismos, presentando mujeres virilizadas pero sensuales y atractivas, como las conductoras de automóviles; y hombres afeminados en sus modales y maneras de vestir, pero al mismo tiempo, viriles y convertidos en objetos sexuales por parte de las mujeres.

## 2. Mujer moderna = Mujer andrógina

En los artículos de Amalia Guglielminetti que tratan la moda y el vestuario femenino, encontramos un testimonio fiel del rápido proceso de modernización que experimenta la apariencia externa de las mujeres a inicios del siglo xx, período en el que protagonizan una

<sup>8</sup> «En una céntrica plaza de mi Turín provinciana, hace días presencié un espectáculo sintomático. Una pequeña multitud de elegantes y, a juzgar por el impecable pliegue de sus pantalones, refinados caballeros se situaba, confundida con la gente corriente, en torno a un coche parado. Era un Fiat 503, con el interior recubierto con terciopelo, espejos, flores, cristal y, en una palabra, exquisita coquetería. Pero la curiosidad de la multitud convergía no tanto en el coche, sino en un hecho que querían considerar excepcional. A bordo iban dos jóvenes, casi caracterizadas por una suavidad nerviosa y tentadora, aún adolescentes, luciendo vestimenta deportiva, valientes y animadas. Una de ellas iba al volante. Y el coche se averió. Los elegantes caballeros y la gente corriente se divertieron. Desde luego, eran incapaces de analizar el motivo de su regocijo: si hubieran podido, habrían visto cómo procedía de esos mezquinos sentimientos de tardía mediocridad, que dormitan en el alma de la gente corriente.  
—Están paradas. Hará falta una mula para remolcar el coche y las chóferes a un garaje...  
—¡Es una buena lección para estas chicas excesivamente modernas!  
—Que aprendan a quedarse en casa y hacer calceta...  
—En vez de conducir el coche, que conduzcan los dobladillos hilvanados bajo la aguja de la máquina de coser...».



serie de actividades que les permiten abandonar el hogar para poder desarrollar trabajos en el ámbito público, lo que exige también un cambio en su aspecto e indumentaria (Bordonada, 2021).

En una de sus rúbricas, Amalia Guglielminetti, elogia la figura de la «señorita maniquí», destacando su decisión de tener su propio trabajo y no depender económicamente de ningún hombre. Si como sugiere Anne Higonnet, que «hasta cierto punto, la feminidad es una cuestión de apariencia» (Higonnet, 2000, p. 159), la escritora elogia a la joven modelo y la distingue del grupo de las mujeres-objeto, proponiéndola como ejemplo para otras mujeres, en un arranque futurista que rompe con el pasado «Così si spiegò all'incirca la curiosa mannequin da me incontrata. Io dico che questa è una creatura meritevole di essere segnata ad esempio alle fanciulle, assai più di quanto lo sia il consueto repertorio di personaggi preclari della storia leggendaria» (Guglielminetti, 1927b, p. 7).<sup>9</sup>

Amalia Guglielminetti constata la presión y las normas de género que limitan las opciones de las mujeres y al mismo tiempo señala a la maniquí como una mujer que no es reconocible como tal por parte de los hombres, puesto que es su propio manager. La maniquí se presenta como alejada de los valores tradicionales de la modestia y las virtudes femeninas, para acercarse a los valores de la modernidad, que se centran en el éxito material, el prestigio social y la masculinidad competitiva en el ámbito laboral.

La figura de la maniquí desdibuja los roles de género tradicionales al presentar una mujer fuerte, determinada y sin escrúpulos que se abre camino en su profesión, capacidades atribuidas a lo masculino, aunque al mismo tiempo su destino acaba siendo el matrimonio, por lo tanto, se señala que su androginia es solo transitoria, es decir, se comporta como un hombre solo en ciertos aspectos que se refieren a su carrera y a su libertad de movimientos, pero al final predomina el aspecto femenino que acepta la subordinación que comporta la unión conyugal:

La signorina mannequin era carina e sapeva indossare con modi di gran dama le toilettes che le gran dame non sanno certo indossare con modi di mannequin. Questa circostanza le doveva portare fortuna. E difatti le portò fortuna. Infiammò il cuore — come si dice

<sup>9</sup> «Así se explicaba, a grandes rasgos, el curioso maniquí que me encontré. Se trata de una criatura digna de ser señalada como ejemplo para las jóvenes, mucho más que el repertorio habitual de personajes ilustres de la historia legendaria».

nei romanzi d'appendice — a un signore, che ecc. ecc. ecc. Occorre aggiungere altro? (Guglielminetti, 1927b, p. 6).<sup>10</sup>

Amalia Guglielminetti en una serie de artículos subraya la arbitrariedad de los vaivenes de la moda y la presión social que enfrentan las mujeres para encajar en ciertos estándares de belleza. En uno de ellos, significativamente titulado *Torniamo a femminilizzarci?*<sup>11</sup>, con respecto al pelo corto de las mujeres, desafía la autoridad del «École nationale de coiffure, di cui fan parte i più importanti personaggi dell'arte capilare e diretto dall'illustre signor Chaumier ha sentenziato la condanna a morte delle chiome femminili tagliate alla *garçonne* e alla *boy-scout*» (Guglielminetti, 1927d, p. 5).<sup>12</sup> Según este peluquero parisino, el pelo corto ya no está de moda y las mujeres deberían volver a llevarlo largo para recuperar la feminidad perdida. Amalia Guglielminetti a este propósito comenta irónicamente: «E le innumerevoli migliaia di signore che si sono tosato il cranio si vedranno costrette, mentre i loro capelli ricrescono, a portare, almeno di serà, la parrucca»<sup>13</sup> (Guglielminetti, 1927d, p. 5). Por otro lado, con su humor polemiza y banaliza la autoridad de «una giuria di uomini competenti, ognuno armato d'un pettine di rigoroso collaudo scientifico, assegnava vistosi premi alle chiome più lunghe e ai riccioli più sapienti»<sup>14</sup> (Guglielminetti, 1927d, p. 5-6), que impone normas restrictivas y excluyentes a las mujeres, en un afán por detener el proceso de su emancipación.

Ora che siamo giunte a grado a grado, con tanta scaltrezza e con tanta gioia, a far sì che la nostra svelta figura dalla testina quasi rasa, — colletto, cravatta, tacchi bassi e bastoncino — aureolata dal fumo odoroso d'una sigaretta, non si distingua più, tranne mediante speciali controlli, da quella di un agile e snodato adolescente mascolino, ecco che ci ripiombate — proprio ora che dovevamo inaugurare l'elegante e maliziosa praticità dei pantaloni — in quel

<sup>10</sup> «La señorita maniqué era guapa y sabía llevar las prendas de tocador con modales de gran dama. Esta circunstancia debía traerle buena suerte. Y de hecho le trajo suerte. Enardecíó el corazón —como se dice en las novelas por entregas— de un caballero, que etc. etc. etc. ¿Hace falta decir más?»

<sup>11</sup> *¿Volvemos a feminizarnos?*

<sup>12</sup> «El École nationale de coiffure, del que forman parte los más importantes personajes del arte capilar, que dirige el ilustre señor Chaumier, ha sentenciado a muerte la cabellera femenina cortada a lo *garçonne* y a lo *boy-scout*».

<sup>13</sup> «Innumerables, miles de señoras que se han rasado a cero el cráneo se verán obligadas mientras les crece el pelo a llevar, por lo menos de noche, la peluca».

<sup>14</sup> «Un jurado de hombres competentes, cada uno armado de un peine científicamente comprobado, que asignaba vistosos premios a los cabellos más largos y a los rizos más sapientes».

goffo impaccio che è per noi la gonnella lunga e in quell'ingombrante groviglio che sono i capelli prolissi (Guglielminetti, 1927d, p. 6).<sup>15</sup>

Guglielminetti no tarda en evidenciar, de forma irónica, la rigidez de los roles de género con respecto a la moda. En el nuevo paradigma moderno las mujeres pueden adoptar un aspecto físico de hombre al vestir pantalones, pero no al revés. Para ella, «pantalonzarse», hace referencia a cierta emancipación femenina asociada con el uso de pantalones, una prenda que hasta entonces estaba prohibida para las mujeres y que era vista como un símbolo de poder, masculinidad y virilidad. Durante los años de la Primera Guerra Mundial en Europa, se observa una creciente masculinización de la indumentaria femenina debido a las circunstancias que obligaron a las mujeres a incorporarse al mercado laboral por la ausencia de hombres. Las mujeres que se atrevieron a usar pantalones fueron estigmatizadas y consideradas como una amenaza que reflejaba el miedo latente a la confusión de los géneros:

Los préstamos del vestuario masculino, percibidos como el signo exterior de una masculinización más general del comportamiento, tendrían como efecto desvirilizar a los hombres. Y no es el momento... Aflora el miedo a las mujeres masculinizadas que desestabiliza la identidad masculina y frenan el amor (Bard, 2012, p. 231).

Guglielminetti se inspira en parte en los principios del futurismo, cuyos manifiestos desprecian precisamente el amor romántico, la feminidad y todas las representaciones y valores asociados a ella, para alabar la virilidad en las mujeres<sup>16</sup>. Para ella, la moda representa una forma de fusión entre lo masculino y femenino,

<sup>15</sup> «Ahora que hemos llegado, paso a paso, con tanta astucia y con tanta alegría, a conseguir que nuestra esbelta y casi rapada figura, —cuello, corbata, tacones bajos y bastón— aureolada por el humo perfumado de un cigarrillo, ya no pueda distinguirse, salvo por controles especiales, de la de un ágil y flexible adolescente varón, aquí estamos de nuevo sumergidas —justo cuando íbamos a inaugurar la elegante y traviesa practicidad de los pantalones— en esa ridícula torpeza que es para nosotras la falda larga y en esa engorrosa maraña que es el pelo largo».

<sup>16</sup> Los dos manifiestos firmados por Valentine de Saint Point, *Manifiesto della donna futurista* (1912) y *Manifiesto della lussuria* (1913), insisten en que no es el sexo biológico lo que define a hombres y mujeres sino su papel social. Virilidad y masculinidad dejan de ser categorías rígidas separadas y están destinados a mezclarse «Un individuo exclusivamente viril no es otra cosa que una bestia; un individuo exclusivamente femenino no es otra cosa que una hembra. Y al igual que con los individuos, sucede con cualquier colectivo y momento de la humanidad. Los periodos fecundos, cuando la mayor parte de los héroes y genios surgen de la tierra en toda su ebullición, son ricos en masculinidad y feminidad» [...] «Vivimos el final de uno estos periodos. Lo que verdaderamente les falta a los hombres y mujeres de hoy es virilidad. De ahí que el Futurismo, con todas sus exageraciones, esté acertado. Para restaurar algo de virilidad en nuestras razas atrofiadas por lo femenino, tenemos que entrenarlas en masculinidad, incluso hasta el punto de un salvajismo animal. Tenemos que imponer sobre cada cual, hombre y mujer igualmente débiles, un nuevo dogma de energía para llegar a un periodo superior de la humanidad» (Saint Point, 2006).

siguiendo el sintetismo que el movimiento proclamaba en las artes: «La feminidad moderna, por instinto de coquetería y por la confianza que fieramente deposita en sí misma, prefiere el máximo sintetismo en sus prendas de vestir» (Guglielminetti, 1927d, p. 7). La defensa de la moda andrógina, sin embargo, no implica renunciar a la feminidad ni a la seducción, más bien, representa una forma de reclamar espacios de libertad y de desafiar las normas establecidas, a través de lo rebuscado, lo complejo y lo problematizado (Tremblais, 2017). Además, las mujeres andróginas se identifican con una élite social, en la que Amalia Guglielminetti se incluye, mujeres «che in apparenza non hanno nulla di provocante» (Guglielminetti, 1927c, p. 9). Su mirada no deja de ser clasista y nietzschiana, en la que se consagra a sí misma como una super-mujer que se eleva sobre la normalidad y sobre la feminidad tradicional:

Ma io non ho mai amato i bazars. La chincaglieria in genere mi è odiosa quanto la letteratura di coloro che sostentano la loro arte con un cinquanta per cento di chiaro di luna e un cinquanta per cento di pedagogia profumata al mughetto artificiale. So che anche in letteratura vi sono gusti fraternizzanti con quelli vi sono buone signore che vanno in visibilio dinanzi ai cappellini onusti di piume, di fiori e di pappagalli. Per me, ciò costituirebbe un suicidio a fuoco lento. Ed io non amo il suicidio (Guglielminetti, 1926a, p. 5).<sup>17</sup>

El desprecio por la feminidad y sus atributos, que Amalia Guglielminetti muestra en este y otros pasajes de sus artículos, denota la mirada masculina que adopta y, al mismo tiempo, el ensanchamiento de la femineidad para comprender nuevas identidades como la suya. Si, por una parte, no puede identificarse con un modelo de feminidad inculta, débil y sumisa, por otra, tampoco puede, ni quiere, adoptar por completo un modo de actuación o pensamiento masculino. Al colocarse en una posición intermedia encuentra en lo andrógino una nueva forma de expresarse y también de escandalizar al público (Grau, 2012).

<sup>17</sup> «Pero a mí nunca me han gustado los bazares. Las baratijas en general me resultan tan odiosas como la literatura de quienes sostienen su arte con un cincuenta por ciento de luz de luna y un cincuenta por ciento de pedagogía artificial perfumada de lirios de los valles. Sé que incluso en literatura hay gustos que concuerdan con eso, existen buenas señoras que se extasían ante sombreros engalanados con plumas, flores y papagayos. Para mí, eso constituiría un suicidio a fuego lento. Y no me gusta el suicidio».

### 3. Lo andrógino y la nueva masculinidad

Amalia Guglielminetti también aborda lo andrógino dentro del género masculino, poniendo de manifiesto el cambio que se dio en la sociedad de su tiempo. El nuevo modelo de masculinidad provenía del divo cinematográfico, encarnado por actores como Rodolfo Valentino<sup>18</sup>, al que le dedica un artículo de *Le Seduzioni*, en el que pone de manifiesto la inversión que su imagen provoca de los roles de género: primero, porque se hace paladín de la belleza masculina, una cualidad hasta ese momento desconocida y poco cultivada en los hombres, con la feminización que ello comporta; en segundo lugar, su condición de hombre-objeto del deseo por parte de las mujeres, y su correspondiente falta de responsabilidades familiares o laborales, que conlleva en su masculinidad una pasividad que también se identifica con lo femenino. El artículo se titula: *L'uomo più bello del mondo*.

Bello sì, senza subbio, nell'agilità quasi efebica della persona, nel profilo perfetto, nella luminosità del sorriso, nel gesto elegantissimo, abituato al comando d'un implacabile *metteur en scène*, misurato dal movimento rotativo d'una imperiosa manovella che posdomani diramerà in tutte le parti del mondo l'impercettibile smorfia della sua narice destra o la piega non esattamente perpendicolare del suo calzone sinistro. Ma si capiva, anche a un esame superficiale, come la sua fosse una bellezza da schermo cinematografico e non — mi si conceda l'espressione audace — da camera da letto (Guglielminetti, 1926d, p. 4).<sup>19</sup>

Amalia Guglielminetti cuestiona abiertamente la virilidad del actor, destacando su aspecto físico feminizado, y por lo tanto, su falta de atractivo erótico, al menos para ella, que invirtiendo los roles de género y, adoptando un papel masculino, se autoproclama sujeto deseante, mientras convierte a Valentino en objeto de su (no) deseo, utilizando un discurso sexual explícito, impropio de una mujer de esa época. Al

<sup>18</sup> Rodolfo Valentino muere precisamente el mismo año en el que se funda *Le Seduzioni*, el 21 de agosto de 1926, en Nueva York, a causa de una peritonitis. Su fallecimiento provocó una gran conmoción entre miles de mujeres, algunas de las cuales se suicidaron tras su muerte.

<sup>19</sup> «Guapo, sí, sin duda, en la agilidad casi efébrica de su persona, en su perfil perfecto, en el brillo de su sonrisa, en su gesto extremadamente elegante, acostumbrado al mando de un implacable *metteur en scène*, medido por el movimiento giratorio de una imperiosa manivela que, mañana, enviará a todas las partes del mundo la imperceptible mueca de su fosa nasal derecha o el pliegue no exactamente perpendicular de sus calzones izquierdos. Pero uno percibía, incluso con un examen superficial, que la suya era una belleza para la pantalla de cine y no —si se me permite el atrevimiento— para el dormitorio».

mismo tiempo, aprecia la belleza femenina que Valentino representa y termina su artículo de forma irónica ofreciendo una recomendación a los hombres de su tiempo: «Un consiglio disinteressato agli uomini: siete belli» (Guglielminetti, 1926d, p. 6).

Al elogiarlo como modelo masculino a seguir, Guglielminetti desmarca necesariamente la diferencia entre los géneros, para evidenciar el comportamiento *vamp*<sup>20</sup> de Valentino y destacar su forma de actuación andrógina, que para ella, como para las futuristas, es una actitud vital que propicia la igualdad y el equilibrio en el comportamiento de hombres y mujeres, hasta ese momento rígidamente diferenciados. De hecho, ella misma, como espécimen andrógino, aun reconociendo la extraordinaria belleza del divo, se declara inmune a sus encantos:

Ma la bellezza di Valentino sorpassava in attrazione la potenza del genio e incuriosiva le donne assai più dell'immortalità, considerato anche se il novantanove per cento delle donne in materia di genio e d'immortalità non capisce nulla. Io, che pure appartengo a quell'uno per cento che forse ne capisce qualche cosa, rimasi ad osservarlo con e senza binocolo per oltre mezz'ora, ma non me ne sentii turbata fino all'angoscia, nè ipnotizzata sino alla frenesia (Guglielminetti, 1926d, p. 4).<sup>21</sup>

Valentino representaba al «amanerado hombre elegante» (Luengo, 2008), que se encuentra en muchos de los relatos y novelas que Amalia Guglielminetti escribe. Su concepción de la moda masculina la llevan a declararse en sus artículos en favor de las camisas que cubran el cuello masculino o a crear personajes, sofisticados, seductores y bien vestidos que frecuentan hoteles o bares a la moda.<sup>22</sup> Es decir, su mundo

<sup>20</sup> La figura de la *vamp*, abreviación de «vampiro», nace con la industria cinematográfica, a través de personajes femeninos que encarnan una sexualidad que arrastra a sus enamorados a la perdición o a la muerte. En 1913, Alice Hollyster interpreta el film la vampira, dando inicio a una nueva generación de *Femmes Fatales* en la pantalla, cuyo comportamiento pecaminoso se corresponde con una sociedad burguesa moralista y prohibicionista. En Italia, ese mismo año Lydia Borelli, participa en el film mudo *Ma l'amor mio non muore* (1913), a partir del cual la actriz de teatro se convierte en diva y en *vamp*, un personaje que gracias a su atracción sexual domina y puede destruir el mundo que la rodea. Paralelamente, Rodolfo Valentino y otros actores encarnan al *homme fatal*, exótico, elegante, bello y cruel.

<sup>21</sup> «La belleza de Valentino superaba en atractivo al poder del genio e intrigaba a las mujeres mucho más que la inmortalidad, a pesar de que el noventa y nueve por ciento de las mujeres en cuestiones de genio e inmortalidad no entienden nada. Yo, que también pertenezco al uno por ciento que quizá sí entienda algo, lo observé con y sin prismáticos durante más de media hora, pero no me perturbó hasta la angustia, ni me hipnotizó hasta el frenesí».

<sup>22</sup> En el sexto número de la revista *Le Seduzioni*, escribe el artículo titulado *Il pomo d'Adamo*, en el que deplora con humor e ironía que los intelectuales, los escritores y otras categorías de hombres pretendan deshacerse del alzacuello en la camisa: «Una pattuglia di intellettuali che scende in campo per sbaragliare la moda masculina del colletto! La finalit  di questa battaglia suscita gi  di per s  il sorriso. Ma che a tentare la lotta siano proprio degli intellettuali,   avvenimento tanto enorme da non poter essere commentato se non a sonore risate. Romanzieri, commediografi, poeti: ecco un trinomio che per una approssimativa valutazione della moda pu  trovare una parentela abbastanza prossima nei professori, nei topi di biblioteca, negli esploratori africani a

literario, sobre todo poético, está plagado por hombres y mujeres fatales. El personaje cinematográfico de Valentino, seductor, cruel y perverso, en el que confluyen el libertino francés, el don Juan español y el villano gótico inglés, supone una proyección de sus propios personajes.

Parlava francese con quel suo particolare accento italo-americano che costituiva un fascino di più, il fascino che già incantava le amanti di un altro demoniaco italiano: don Giovanni Tenorio. Ma se dobbiamo prestar fede allo spiritoso scrittore parigino, colui ch'egli stesso definì «l'uomo più bello del mondo» appariva seducentissimo soltanto proiettato sullo schermo. A tu per tu era un uomo qualunque (Guglielminetti, 1926d, p. 5).<sup>23</sup>

La figura del Don Juan se había puesto de moda en toda Europa a inicios del siglo xx, con numerosas reescrituras.<sup>24</sup> En España, Ortega y Gasset afirmó que era un tema eterno que invitaba a la reflexión y a la fantasía y, de hecho, el filósofo español destaca en él su carácter juvenil y trasgresor de las normas:

Nos gusta contemplar la vitalidad elástica y juvenil de Don Juan, de Don Luis, para quienes todo es posible, que les permite todas las audacias y verlos brincar como corzos sobre las leyes, sobre todas las normas, sobre todas las medidas y todos los respetos (Ortega y Gasset, 1975, p. 244).

Don Juan, como héroe contra lo convencional, acaba identificándose con el andrógino modernista que también reniega contra las normas sociales establecidas. Don Juan comparte con el divo cinematográfico —y también con Amalia Guglielminetti como escritora— la fidelidad a sí mismo, el egoísmo y el narcisismo, mientras que se asemeja al andrógino por su carácter perturbador y desestructurador de las instituciones como el matrimonio y la familia —que también nuestra autora rechazaba—.

---

riposo» (Guglielminetti, 1926c, p. 5). «¡Una patrulla de intelectuales que interviene para derrotar la moda del cuello masculino! El propósito de esta batalla ya levanta una sonrisa. Pero que los intelectuales intenten la lucha es un acontecimiento tan enorme que no puede comentarse más que con sonoras carcajadas. Novelistas, dramaturgos, poetas: he aquí un trinomio que para una evaluación aproximada de la moda puede encontrar un parentesco bastante cercano con profesores, ratones de biblioteca, exploradores africanos jubilados».

<sup>23</sup> «Hablaba francés con ese peculiar acento italoamericano suyo que era un encanto añadido, el encanto que ya encantaba a las amantes de otro endemoniado italiano: Don Juan Tenorio. Pero si hemos de creer al ingenioso escritor parisino, de quien se llamaba a sí mismo «el hombre más guapo del mundo» solo parecía seductor cuando se proyectaba en la pantalla. Cara a cara era un hombre corriente».

<sup>24</sup> También cinematográficas. En 1898, en México se filmó la película «Don Juan Tenorio», en blanco y negro y mudo, bajo la dirección de Salvador Toscano.

El nuevo prototipo de *Hombre Fatal* (Heidbreder, 2017) andrógino, visible en anuncios, ilustraciones de revistas de la época y descripciones literarias y periodísticas, coincide con el mismo período histórico y se vuelve imagen especular de la Mujer Moderna, Mujer Fatal, que abarca aproximadamente desde 1910 hasta 1930. Ambas figuras comparten algunas características andróginas como el ser atípicas, suscitar sentimientos de miedo, admiración, su carácter egocéntrico y misterioso, su rechazo a las clasificaciones y su impulso vitalista que conducen a una vida fuera de lo común, incluso un toque de misantropía que se refleja en el desprecio y en la crueldad.

Amalia Guglielminetti ofrece como contrapunto a la figura del admirado divo andrógino, dispensador de seducción y de belleza, *homo ludens*, y hombre-objeto, la del marido vampiro<sup>25</sup>, devorador de dinero, *homo economicus*, contrariamente caracterizado por su fealdad, que vive a costa de su mujer. *Hombre fatal* mucho más letal que el andrógino, presentado en una versión más prosaica a través de la cual Amalia Guglielminetti denuncia la arbitrariedad del sistema matrimonial y, más concretamente, la desigualdad que se establece en la consideración social hacia la *Femme Fatal*, que es duramente fustigada en las mismas circunstancias en las que el *Homme fatal* está normalizado y consentido: «Una pleiade di mariti giudicati per bene, che hanno l'aggravante di essere brutti, riescono quotidianamente a dilapidare la dote della moglie: e nessuno si stupisce o si scandalizza» (Guglielminetti, 1927a, p. 6).<sup>26</sup>

## 4. Conclusiones

Las rúbricas de Amalia Guglielminetti en *Le Seduzioni* plasman de forma evidente los cambios que se producen en la conciencia de la sociedad italiana durante los tres primeros decenios del siglo xx. Al (auto)representarse bajo una descripción andrógina, la autora reclama para sí misma un lugar en el masculinizado mundo de la dirección y redacción de revistas literarias. El trabajo como elemento virilizador de las mujeres va a ser representado a través de la mujer maniquí o

<sup>25</sup> Praz (1966) percibe una lógica cronológica en la figura del hombre fatal, que comenzaría con el Satán del poema de Milton para concluir con la tradición vampírica de finales del siglo xix, pasando del villano de la novela gótica al héroe byroniano, sin omitir una figura clave: Don Juan, personaje mítico nacido en la misma época que el ángel caído de *El Paraíso Perdido*.

<sup>26</sup> «Una pléyade de maridos juzgados, que tienen el agravante de ser feos, se las arreglan a diario para dilapidar las dotes de sus mujeres: y nadie se sorprende ni se escandaliza».



las conductoras de automóviles. En los textos que se refieren a la moda femenina, se denuncia la continua intromisión de los hombres en el aspecto físico de las mujeres modernas como ella, que adoptan un vestuario y un peinado viriles, y registra en sus artículos los ataques que la moda andrógina sufre por parte de los sectores más conservadores de la sociedad. La figura de Rodolfo Valentino, *homme fatal*, le sirve de contrapunto para señalar el éxito social de un nuevo tipo de hombre afeminado en su aspecto exterior y en sus poses, que permite a las mujeres convertirse en sujetos de deseo, aunque sea en la pantalla cinematográfica. Para Amalia Guglielminetti, Valentino representa el triunfo de la belleza femínea que sustituye al hombre rudo y violento por un nuevo prototipo, caracterizado por modos galantes y elegancia en el vestir.

Las páginas de la revista *Le Seduzioni* de Guglielminetti se convierten en un espacio de denuncia de la cultura opresiva que dividía tajantemente la feminidad de la masculinidad, y en un observatorio de los avances y retrocesos de la modernidad en Italia y en Europa. Ella misma se presenta como una reportera y defensora de la emancipación femenina, aunque solo tenga su alcance en una élite de mujeres y, al mismo tiempo, pone en evidencia constantemente los aspectos negativos de una masculinidad opresora, utilizando las armas dialécticas de la ironía, el humor y la paradoja. Lo andrógino y sus representaciones contienen sugerencias decadentes y futuristas, creando confusión ontológica y epistemológica que contribuyen a aumentar el carácter anticonformista, provocador y sensacionalista que Amalia Guglielminetti adopta en todas sus obras.

## Referencias

- Arriaga, M. (Ed.). (2018). Las vírgenes locas. En Amalia Guglielminetti, *Las vírgenes locas* (pp. 23-41). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bard, C. (2012). *La historia política del pantalón*. Tusquets.
- Bordonada, Á. (2021). La invención de la mujer moderna en la Edad de Plata. *Feminismo/s*, (37), 25–52. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.02>
- Freixas, A. (2012). La adquisición del género: el lugar de la educación en el desarrollo de la identidad sexual. *Apunte de Psicología*, 30(1-3), 155-164.
- Grau, O. (2012). Las implicancias de la figura andrógina para pensar la diferencia sexual. *Nomadías*, (16), 187–196. <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/25009>
- Guglielminetti, A. (1909). *Le seduzioni*. Lattes..
- Guglielminetti, A. (1926a). Con mani di velluto. *Le Seduzioni*, (1), 4-7.
- Guglielminetti, A. (1926b). Essenze Radioattive: Amalia Guglielminetti. *Le Seduzioni*, (1), 29-32.
- Guglielminetti, A. (1926c). Donne al volante. *Le Seduzioni*, (10), 5-7.
- Guglielminetti, A. (1926d). Il fascino del Pomo d'Adamo. *Le Seduzioni*, (6), 5-7.
- Guglielminetti, A. (1926e). L'uomo più bello del mondo. *Le Seduzioni*, (3), 4-6.
- Guglielminetti, A. (1927a). Tutte mi vogliono!. *Le Seduzioni*, (19), 5-8.
- Guglielminetti, A. (1927b). I giochi del caso. *Le Seduzioni*, (14), 5-8.
- Guglielminetti, A. (1927c). Per farle ir coverte. *Le Seduzioni*, (20), 5-10.
- Guglielminetti, A. (1927d). Torniamo a femminilizzarci? *Le Seduzioni*, (17), 5-8.
- Heidbreder, M. (2017). *Le figure fatali per combattere l'altro sesso: sovversione dell'homme fatalda parte delle scrittrici italiane dalla fine dell'Ottocento all'inizio del Novecento*. Tesis. Universidad Católica de Lovain.
- Higonnet, M. y Lyon, B. (2000). *Girls, boys, books, toys: gender in children's literature and culture*. JHU Press.
- Luengo, J. (2008). Ídolos populares de latina masculinidad. Valentino, Gardel y, otros violeteros modernistas. *Culturas populares*, (7), 1-38. <http://hdl.handle.net/10017/19793>
- Mantegazza, P. (1893). *Fisiologia della donna*. Fratelli Treves.

- Mondello, E. (1986). *La nuova italiana. La donna nella stampa e nella cultura del ventennio*. Editori Reuniti.
- Ortega y Gasset, J. (1975). *El tema de nuestro tiempo*. Espasa Calpe.
- Praz, M. (1966). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romanica*. Firenze: Sansoni.
- Quadrio Corigliano, A. (2006). *Amalia Guglielminetti: Vita e Arte in stile liberty*. Tesi di Dottorato in Filosofia. Graduate School of the University of Wisconsin, Madison.
- Raffo, S. (2012). *Lady Medusa. Vita, poesia e amori di Amalia Guglielminetti*. Milano: Edizioni Bietti.
- Saint Point, V. (2006). *Manifesto della donna futurista, seguito da, Manifesto futurista della lussuria, Amore e lussuria, Il teatro della donna* (J. P. Morel, Ed.; A. Lo Monaco, Trad.). Il Melangolo.
- Tremblais, M. (2017). Nathalie Gassel, del propio cuerpo andrógino a la construcción de un yo femenino literario. En *Personajes femeninos y canon* (pp 530-563). Benilde Ediciones.

ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO

EDICIÓN  
**87**  
2025

REVISTA  
**Lingüística  
Literatura**<sup>y</sup>

# La configuración del pícaro en la novela *Tragicomedia de burócratas* de César Rivas Lara

THE CONFIGURATION OF THE ROGUE  
IN THE NOVEL *TRAGICOMEDIA DE  
BURÓCRATAS* BY CÉSAR RIVAS LARA

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyln.87a06>

Recibido: 30/05/2024

Aprobado: 12/08/2024

Publicado: 01/01/2025

Jhon Jairo Mena Barco

Corporación Universitaria Adventista UNAC

[jjmena@unac.edu.co](mailto:jjmena@unac.edu.co)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1850-7016>

Fotografía: César Rivas Lara. Archivo personal del autor

**Resumen:** Este análisis demuestra cómo Rivas Lara adopta elementos clásicos de la picaresca hispanoamericana y luego los subvierte al configurar un modelo de pícaro afrodescendiente, a través del cual critica los vicios de una clase política despótica. Primero, se presentará una reseña de la novela *Tragicomedia de burócratas*. Después, se examinarán las características de la tradición picaresca en la literatura hispanoamericana para descubrir el significado de los elementos estéticos que Rivas Lara adopta e infunde una identidad afrocolombiana. Finalmente, se explicará el proceso mediante el cual se logra esta subversión en la representación del pícaro.

**Palabras clave:** César Rivas Lara; *Tragicomedia de burócratas*; picaresca; estudios culturales; literatura afrocolombiana.

**Abstract:** This analysis demonstrates how Rivas Lara appropriates classic elements of the Spanish-American picaresque genre and then subverts them by creating a model of the Afro-descendant rogue, through which he critiques the vices of a despotic political class. First, an overview of the novel *Tragicomedia de burócratas* will be provided. Next, the characteristics of the picaresque tradition in Spanish-American literature will be examined to uncover the significance of the aesthetic elements that Rivas Lara adopts and infuses with an Afro-Colombian identity. Finally, the process by which this subversion is achieved in the portrayal of the rogue will be explained.

**Keywords:** César Rivas Lara; *Tragicomedia de burócratas*; picaresque; cultural studies; Afro-Colombian literature.

## 1. Cuestiones preliminares: César Rivas Lara y su poética decolonial

Las dinámicas y los debates que se tensan en las interacciones entre los grupos humanos, y como producto de las relaciones de poder, interrogan constantemente los dispositivos que tienen los individuos para descifrar el mundo y construir su identidad. Hall (2003) encuentra que «las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser» (p. 17). La obra literaria del escritor Rivas Lara se nutre del acervo lingüístico y cultural de la afrochocoanidad, aprovecha el material popular y lo resemantiza para dar cuenta de una cosmovisión conectada con los saberes heredados de África, pero anclada en las realidades y los conflictos históricos y actuales de las comunidades afrocolombianas. Hall (2003) revisa los sesgos que han rodeado el concepto de identidad y niega que se trate solamente de saber «quiénes somos o de dónde venimos, sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos» (p. 17). Es en este contexto que la pluma de Rivas Lara, como la de otros escritores afrocolombianos, encuentra sustento para crear historias que den cuenta de los valores culturales, pero también, de las reclamaciones y las reivindicaciones de la gente negra, quienes, en esa lucha de poderes, tanto en el escenario colonial como en el poscolonial, han sido deslegitimados.

César Rivas Lara es uno de esos personajes que impactan desde el primer encuentro. Su cuerpo macilento y erguido contrasta con la voz suave, monocorde, imperturbable. Su discurso es enérgico y profundo; de tajo va soltando una seguidilla de datos sobre la cultura y la historia del Chocó que confirman el trasegar de muchos años investigando y escribiendo acerca de esta región. Nació en Riosucio,

uno de los municipios más grandes de Chocó,<sup>1</sup> departamento de Colombia, el 30 de noviembre de 1946. Su producción literaria supera los treinta libros, entre ensayos, oralitura, cuentos y novelas, los cuales todavía no han sido ampliamente valorados en el contexto nacional. En su región natal, se le distingue como uno de los más connotados escritores del departamento que aún vive. Sin embargo, es curioso observar que en el 2010, el Ministerio de Cultura de Colombia publicó la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana*, recogiendo las principales obras, escritas y orales, de destacados autores afrocolombianos, en un esfuerzo por preservar ese legado artístico y cultural; ninguna de las obras de Rivas Lara fue incluida en esta selección, aunque sí la de los también chocoanos Rogerio Velásquez, Gregorio Sánchez, Hugo Salazar Valdés, Carlos Arturo Truque, Arnoldo Palacios y Óscar Collazos. Es oportuno, entonces, ocuparse de Rivas Lara ya que en su creación artística también se recoge una vivencia de la afrocolombianidad.

*Tragicomedia de burócratas* es una de sus obras con mayor divulgación en el entorno departamental y nacional. La novela cuenta con tres ediciones, las cuales han sido publicaciones muy sencillas, austeras, a cargo de editoriales poco reconocidas. De ahí que, como señala Laurence Prescott (1996), es evidente que «para el autor de clase media o popular que quiere ver una buena y amplia edición de su libro —sin que eso signifique lujoso—, tales gastos representarían una inversión bastante significativa» (p. 115). Las razones expuestas por Prescott permiten comprender las limitaciones que acentúan aún más la poca difusión que tienen las obras literarias de los escritores chocoanos, y la gran mayoría de los afrocolombianos. Pero ello no es óbice para excusar algunos errores tipográficos que presentan ciertas publicaciones. Debe reconocerse, entonces, que las dos primeras ediciones de *Tragicomedia de burócratas* están plagadas de erratas que advierten un reprochable y lamentable descuido editorial que, sin

<sup>1</sup> Como registra el Centro de Investigaciones de la Universidad del Valle, el departamento del Chocó se encuentra localizado en la región del Pacífico colombiano, al noroeste del país. Está dividido en 30 municipios. Es el único departamento de la nación que posee costas en los océanos Pacífico y Atlántico y límites con Panamá, lo que le otorga una posición estratégica privilegiada. Su temperatura promedio está entre 26° y 30°. La selva del Chocó es una de las más ricas del mundo en especies de flora y fauna. Su esplendor botánico ha sido reconocido por grandes científicos que han encontrado en sus selvas toda una variedad de especies. Chocó alcanza un índice de 39.1% de pobreza extrema y de 65.9 % de pobreza, frente a los índices nacionales de 8.1 % y 28.5%, respectivamente. El porcentaje de Necesidades Básicas Insatisfechas NBI allí es de 79.2%, mientras que a nivel nacional es de 27.7%. La esperanza de vida en Chocó es de 70,64 años, frente al promedio nacional que es de 76,15. El indicador de calidad de vida es el más bajo del país (2024, párr. 1-3). En otro orden de ideas, según el Departamento Nacional de Planeación, la población chocoana en 2024 alcanza los 605.478 habitantes, distribuidos así: 455.617 (75,25 %), negros, mulatos o afrocolombianos; 121.966 (20,14 %), indígenas; 186 (0,03 %), palenqueros de San Basilio; 186 (0,03 %), raizales; 51 (0,01 %), gitanos. Todo lo anterior corresponde a la población étnica, como lo rotula el informe estatal; en tanto que 27.490 (4,54 %) lo componen los mestizos (2024, p. 2).

demeritar el sentido crítico y social que pretende la obra literaria, sí le resta al valor estético en su materialidad y cuestiona la acuciosidad de la editorial.

No obstante, la tercera edición a cargo de Editorial Lealón, sin ser excelente, demuestra mucho más cuidado y rigor en la puntuación y la presentación en general.<sup>2</sup> El tamaño del libro es dos veces más grande que las ediciones anteriores, la portada es a color, aunque conserva la muy acertada imagen de las ediciones precedentes. El fondo del relato se mantiene, pero se mejora significativamente la sintaxis de la narración, logrando una agradable fluidez; se adicionan algunas expresiones arraigadas en el dialecto del Pacífico y el Caribe colombianos, haciendo el discurso más ameno y enfatizando su realismo. El prólogo nuevamente está a cargo de Rivas Lara, quien —aunque con palabras diferentes— releva lo que señaló en la segunda edición:

Esperamos que de nuevo ocupe su mente por un momento y lo ponga a pensar en cosas y casos que nos afectan terriblemente, los cuales necesitan un muro de contención, a toda prueba, si es que no queremos dejarnos hundir irremediabilmente en el abismo. ¡Todavía es tiempo! (2008, p. 9).

De esta manera, el autor insiste en «poner el dedo directamente en la herida que punza y sangra, denunciando prácticas ignominiosas que constituyen una afrenta para la sana vida en sociedad» (p. 7), pero se muestra optimista y urge la reacción proactiva de los lectores para que se rebelen ante las prácticas políticas malsanas que denuncia en la novela.

Luego de leer la producción literaria de Rivas Lara y revisar un corpus de la literatura chocona, se colige que entre los escritores de esta región se ha desarrollado una profunda sensibilidad social frente a tres temas casi inseparables en la historia del departamento: raza, política e identidad. Los conflictos históricos movidos por «esa lucha de razas» (Velásquez, 1992, p. 25) desembocaron en el surgimiento de

<sup>2</sup> Casi todos los escritores choconos son de limitados recursos. Ninguno de ellos vive de la publicación de sus libros, pues, de un lado su mayor público lector está en el Chocó —cuya población generalmente no posee muchos recursos para comprar libros—; y, por otra parte, deben realizar otras actividades para poder sostenerse, lo que reduce su tiempo dedicado a la escritura. Casi siempre acuden a la Editorial Lealón de Medellín, pequeña y austera. Este panorama afecta la recepción de las obras de autores choconos y, en consecuencia, acentúa el lugar «periférico» en el que se mantiene a este segmento de la literatura colombiana. Es oportuno aclarar que la Editorial Lealón en una de las pocas editoriales que ha servido de plataforma de divulgación al pensamiento afro e indígena en Colombia, como se puede inferir de su catálogo de publicaciones.



políticas que, a la sazón de intereses hegemónicos, han amenazado el derecho de los menos favorecidos, los relegados como subalternos, a gozar de una vida digna, tener autonomía sobre su territorio y defender la suma de los valores que constituyen su identidad. Escritores como Arnoldo Palacios con *Las estrellas son negras*, Rogerio Velásquez en *Las memorias del odio*, Carlos Arturo Truque a través de su *Granizada y otros cuentos*, realizan una crítica incisiva al problema histórico de la desigualdad social y la envidiada administración política del Chocó. En las obras de Rivas Lara, principalmente en *Tragicomedia de burócratas*, la cuestión política adquiere particular relevancia, porque el escritor se vale del artificio del humor para satirizar los desenfrenos y veleidades de los dirigentes, pero también arremete contra la masa de afrocolombianos conformistas, indiferentes, faltos de valor para encarar la élite que los subyuga, los silencia y los distrae con favores y fiestas que para nada solucionan sus verdaderos conflictos.

Rivas Lara realiza en su poética un proceso de adopción de algunos elementos estéticos de la cultura hegemónica europea, para luego subvertir sus recursos en historias que sirven como expresión de la identidad africana. Su obra se enmarca en ese tipo de literatura que se nutre de los saberes y las tradiciones populares, colectivos, para luego transformarlos en construcciones literarias (Brathwaite, 1977, p. 156). Se está frente a una apuesta literaria poco visible en apariencia y producto de un ejercicio complejo de escritura. Cuando el chocoano rotula su novela como una tragicomedia, bien puede entenderse como una subversión del género, ya que la obra es, a la verdad, una novela en términos formales, aunque condense en su fondo los elementos esenciales de una tragicomedia en tanto que narra —ya que no representa como en el teatro— conflictos de seres humanos que se enfrentan a sus pasiones, como quienes están sujetos a ellas, pero el relato está suavizado con detalles alegres y divertidos de la vida humana.

El escritor está movido por una intención crítica que pretende llamar la atención al «personificar algunos vicios que aquejan a cualquier sociedad desestabilizada, y de retratar el carácter de una época de descaecimiento que a toda carrera clama el cambio institucional» (Rivas Lara, 2008, p. 10); por ello acude constantemente a la sátira, la burla y la ironía como constitutivos de un humorismo político. Justamente estos elementos emparentan la novela de Rivas Lara con la picaresca hispanoamericana y, al mismo tiempo, permiten descubrir cómo el escritor chocoano configura el artificio para adoptar

las técnicas y recursos de la novela picaresca, poniendo en crisis desde la ficción afrocolombiana, un caótico panorama político. De este modo, se burla y critica los males de esta sociedad enferma, al tiempo que motiva la reflexión y solaza estos conflictos con el humor. Si se quiere describir esta labor incitadora es necesario desentrañar la historia que desarrolla Rivas Lara en su novela para luego configurar sus rasgos picarescos.

## 2. Sobre corruptos insaciables y vasallos somnolientos: un acercamiento a la trama de *Tragicomedia de burócratas*

*Tragicomedia de burócratas* es una novela de corte realista. El texto es breve en su extensión —ciento treinta y siete páginas—, sobrio en su relato, en tanto que el autor no acude a rebuscamientos que hagan prolija la narración. Los hechos son contados sin ambages ni eufemismos, la mordacidad es matizada por el elemento cómico que divierte y hace entretenido el discurso. El escritor, con el lenguaje característico en su prosa, acude constantemente a la ironía y al sarcasmo, de esta manera enfatiza la crítica social que pretende. Reconoce en el prólogo a la tercera edición: «No importa que la literatura haga oposición a ciertas normas de conducta que lesionan tabúes o tocan a determinados grupos sociales que de facto la excomulgan» (2008, p. 8).

Aunque el estilo de Rivas Lara está marcado por la sobriedad y la palabra escueta, hay muchos pasajes en esta novela y otros textos suyos, que lindan en la aridez y desbordan en la parquedad, pues el lector también desea sumergirse en un terreno lleno de abstracciones y que, en el suspenso de la palabra, se explote al mejor y máximo grado, su actividad creadora y no se ahorre experiencia estética. Algunos diálogos —un tanto a la manera de Hemingway— se tornan predecibles y planos. Plausible, sin embargo, que el carácter humorístico de la novela no se mengua ni diluye en la sequedad que por momentos amenaza el relato. El autor aprovecha muy bien el repertorio que conoce del acervo lingüístico popular, y lo pone en boca de los personajes y en la

voz de un narrador omnisciente, que se entromete en el relato como quien está hastiado de lo que ve, y entonces juzga y critica el proceder de los personajes.

La novela refleja en el detalle descriptivo, en los rasgos ambivalentes y despóticos de los personajes, en la temática y la comicidad de los acontecimientos, la marcada influencia de la obra literaria de Álvaro Salom Becerra, como en *Al pueblo nunca le toca*, en la que el bogotano critica y ridiculiza el panorama político colombiano que, anclado en un bipartidismo —liberales y conservadores— extendido hasta más de la mitad del siglo xx, repartía el poder en una pequeña élite oligárquica, mientras el pueblo —representado principalmente por los dos amigos Baltasar y Casiano— sigue sumido en la insatisfacción y decepcionado de la clase dirigente, pero pasivo, desgastado en discusiones pueriles y enfrentamientos innecesarios (Salom Becerra, 1998, pp. 198-199). Rivas Lara, en *Tragicomedia de burócratas*, reprocha desde el humor el ambiente político del Chocó en los años setenta y ochenta, que poco ha cambiado en sus puntos cardinales. De ahí que, la acidez, el tono burlesco, la caricatura que se logra hacer de los protagonistas, la mezcla de política y folclor, política y erotismo, así como el tono moralizante y reflexivo que caracterizan ambas novelas, permiten establecer un gran parentesco entre la novela de Salom Becerra y la de Rivas Lara. El primero configura una historia desde lo popular cachaco, con cuadros de costumbres capitalinas; en tanto que el segundo construye un relato a partir de lo popular afrocolombiano, con marcados rasgos picarescos. El elemento histórico, político y social es el telón de fondo que soporta la crítica en las dos obras.

*Tragicomedia de burócratas* comienza describiendo la vida ociosa de Juan Elcías Moscote o Juan Número, como lo llamaban; un jovencito desaliñado, desatento y altanero, apático al estudio. Luego de haber repetido cinco veces primero de bachillerato, un día decide abandonar el colegio, no sin antes pronunciar un discurso frente al profesor y sus compañeros, augurándose éxitos inminentes, contrarios a la vida aburrida y desgastante que, según él, le esperaba a los que optaron por la academia:

Les advierto que un día inesperado nos encontraremos en la vida práctica y no extrañen si Juan Elcías Moscote se les monta a la cabeza y, a lo mejor, tenga que darles carta de recomendación y trabajo a muchos de ustedes (Rivas Lara, 2008, p. 16).

Tal vez era el presagio de la que sería una vida regida por el desenfreno y la trampa. Termina su intervención con un arrebatado sarcasmo: «¡No se hagan muchas ilusiones, de estudio no solamente se vive! Hoy es más fácil estudiar y graduarse de doctor que conseguir trabajo» (p. 16). Pasaron muchos años de su existencia rutinaria, mientras la mayoría de sus condiscípulos coronaban sus metas profesionales, pero este se había dedicado a aprender todas las truhanerías políticas de su padre, Salustiano Moscote, prototipo del hombre trapacero, acostumbrado a participar en campañas políticas logrando usufructo personal.

Al hacerse mayor, pero solo en estatura, Juan Número había incubado una gran habilidad para enredar con la palabra y hacer trampas con los números —de allí su apelativo—; su padre lo presenta ante sus amigos politiqueros pretendiendo para su hijo algún puesto, alguna «chanfaina», siendo consciente de que el muchacho «nunca ha trabajado, porque nada sabe, en concreto, aunque debe tener la cultura de una rémora de primero de bachillerato» (Rivas Lara, 2008, p. 17). Los políticos, a quienes el viejo Moscote había acompañado en sucias campañas, pronto advirtieron la ineptitud del joven para las cosas buenas, pero su habilidad descarada para alterar documentos, falsificar firmas, exagerar costos, pues «donde se leía 10 escribía 1.000 y donde existía un 2.000 lo cambiaba por 200.000 sin que nadie lo notara» (p. 30). Era experto en seducir incautos y recurrían a él para realizar toda clase de embaucamientos, «se le premió con el fácil recorrer de todas las dependencias que tenían que ver con gastos públicos» (p. 30).

Rápidamente, se hace rico cobrando favores y estafando tontos. Reconocida su habilidad malsana, elogiado su poder en el Caribe, entronizado como doctor mediante halagos y documentos falsos, no era raro que «cuando salía a la calle, una procesión iba detrás de él. Mientras uno le cargaba el maletín, otro le sostenía el sombrero y un tercero le llevaba el paraguas. ¡Qué espectáculo!» (Rivas Lara, 2008, p. 34). Así se erigió el sujeto perfecto para cabalgar en la política, no como candidato, sino, como mentor y padrino político de unos cuantos mandaderos suyos, y bajo el aval del Partido Radical. A partir de este punto, el narrador omnisciente nos introduce en el centro del conflicto que atraviesa la novela: los excesos de unos burócratas sedientos de poder y dinero, favorecidos por un pueblo conformista, mendigo, adormecido.

En cuanto a los personajes, comienzan a delinearse tres planos en la novela: el nivel de la élite que ostenta el poder con arbitrariedad, el plano de la gran masa de ciudadanos que no protesta y que se subordina obnubilada por unos cuantos favores y festines, y el pequeño grupo de disidentes e inconformes que reclama vindicaciones, pese a ser amedrentados por la clase hegemónica. Juan Número consiguió, recurriendo a la compra y el trasteo de votos, así como al chantaje a funcionarios, que sus lacayos: Pedro Contreras, abogado, exmilitar; y Diego Mendiola, que solo lucía el rótulo de avivato y estafador, alcanzaran ambos una curul en la Cámara de Representantes. Con la dirección de su mentor, los incipientes políticos cometieron toda clase de delitos: tortura y muerte a los miembros del Partido Laborista quienes les hacían oposición, expropiación de territorios, abuso sexual a mujeres y posterior chantaje, nombramientos ilegales a favor de sus amigos, aprobación de leyes arbitrarias e impopulares, cohecho, peculado, narcotráfico y toda clase de desmanes. Al pueblo lo acallaban con jolgorio y prebendas. Solamente el laborista Rubén Zabaraín, «joven, acucioso e inteligente; era jurisconsulto eficientísimo y orador de reconocida elocuencia» (Rivas Lara, 2008, p. 63), logró cuestionar sus hechos y ponerlos en evidencia, consiguiendo la ira de los radicales, ello le valió su posterior asesinato.

Intentando acrecentar su poder, Juan Elcías Moscote, pactó una sociedad con el también poderoso y truculento Pomponio Miranda. Juntos asesinaron laboristas y se adueñaron de extensos territorios del Caribe, convirtiéndose la sociedad Moscote-Miranda en un emporio comercial y político. La administración pública seguía subordinada a los caprichos del señor Moscote, ya que todos habían sido nombrados mediante su concurso. En el Caribe, no se posesionaba nadie sin su aprobación o la de sus colaboradores. Para acceder a un cargo público, por menor que fuera, si el aspirante «era varón, tenía que jurar servilismo eterno y demostrarlo. Si era hembra, se veía precisada a acudir a una cita; enseguida a paseos en las afueras; luego, a citas nocturnas en cabarés o griles clandestinos; beber y dejarse cortejar y acariciar y, finalmente, a la cama» (Rivas Lara, 2008, p. 59). El narrador cuenta que la muerte sorprendió a Juan Número, viejo y cansado. Desgraciadamente, para el Caribe y la nación, su heredero, Matías Moscote, como la prolongación de una plaga, se entrenaba en Europa visitando casinos, probando toda clase de vicios y trampas, derrochando el dinero de su padre, mientras el viejo lo creía paseándose por las mejores escuelas de derecho europeas.

Días antes de que el padre muriera, Matías regresó al Caribe para quedarse. Pasados los meses, y asesorado por los antiguos amigos del patriarca, abre una oficina de abogados usando exagerada y engañosa publicidad en el periódico de su propiedad: «El doctor Matías Moscote, requerido por la asociación nacional de penalistas, que tanto necesitaba beber de su actualizada ciencia, se trasladará a la capital, donde instalará una imponente y respetabilísima oficina» (Rivas Lara, 2008, p. 91). Consiguió excompañeros suyos del colegio que sí eran abogados y presentó sus logros jurídicos como propios. Pronto se hizo famoso, continuó con los delitos y crímenes de su padre. Con la aparición de este personaje en el relato, Rivas Lara introduce un nuevo conflicto de carácter vigente en la administración pública colombiana, los delfines políticos,<sup>3</sup> de esta manera, amplía el panorama de la crítica social que pretende.

Convencido por sus asesores, se hizo congresista utilizando las mismas argucias de su progenitor. Su inteligencia, reducida por el alcohol y el exceso, le estaba restando discernimiento y astucia. Para bien del pueblo, «la inmoralidad administrativa de otros tiempos había frenado unos tantos pasos. La corrupción política empezaba a encontrar su contraparte en la restauración moral. La intromisión del déspota en todos los actos de la vida pueblerina había menguado» (Rivas Lara, 2008, p. 101). La masa comenzaba a despertarse. Aparece en la historia Abel Centeno, un político enérgico, disciplinado, de mente clara y convicción férrea, «nueva figura de estrato netamente popular» (p. 101), se vuelve su contrincante político. Matías quiso ofrecerle favores, pero este le dejó claro que podía «comprar con su dinero títulos, posiciones; en fin, todo lo que quiera y se le antoje, más no la conciencia de Abel Centeno» (p. 116). El politiquero entendió que estaba al descubierto frente a un hombre ecuánime y de principios elevados. Avanzado el relato, el narrador cuenta que Centeno fue elegido congresista y su llegada al Parlamento coincidió con el ascenso de «verdaderos embajadores de la democracia, con claro sentido de patria y afán de cambio» (p. 123). De este modo, se fue forjando una fuerza de buenos dirigentes.

<sup>3</sup> El 26 de octubre de 2013, la revista *Semana.com* publicó en la sección política un amplio artículo sobre los delfines políticos. Explicando el origen de esta expresión dijo que «la historia se remonta a 1349 [...]. Este año, el conde Humberto II, quien era miembro de una familia conocida como “los delfines de Viena”, le entregó toda su tierra al rey Felipe VI de Francia con la condición de que el heredero al trono llevara por siempre ese nombre. Desde allí, el delfín dejó de ser solo un mamífero del mar y se convirtió en la forma como se denominó en Francia al hijo del monarca y sucesor de la corona. La Revolución francesa terminó con la idea del delfín, sin embargo, siete siglos después el título del conde de Viena todavía representa lo que sucedía en tiempos de la monarquía: que el poder puede llevarse en las venas» (Sin firmar. Tomado de: <http://www.semana.com/nacion/articulo/delfines-politica-colombia/362553-3>).

La esperada ceremonia de bienvenida al presidente del Senado de los Estados Unidos fue el escenario propicio para que los concurrentes y el país se escandalizaran por el errático discurso de Matías Moscote. Cuando se le llamó al Congreso para que explicara lo sucedido, Abel Centeno pidió la palabra para revelar el verdadero carácter de Moscote, adujo: «Fue él quien vandálicamente acabó con los derechos ciudadanos del Caribe. Cuando existió una legislación, expresada en códigos y leyes, él la alteró, la suspendió y, al final, la reemplazó por su voluntad caprichosa y tiránica» (Rivas Lara, 2008, p. 135). Con ímpetu lo desenmascaró en el Congreso Nacional, dejando al descubierto su pequeñez humana, su engañoso currículum, sus fechorías, crímenes y faltas a la ley. La novela termina con el espectáculo grotesco de un politiquero vencido, reducto humano y arquetipo del atraso y el delito.

La primera edición de *Tragicomedia de burócratas* fue en 1983; la segunda, en 1988; y la tercera, en el 2008. Las ediciones de 1983 y 1988 fueron de bolsillo, impresas en Gráficas del Litoral, Barranquilla. El diseño de la portada estuvo a cargo de Fernando Gómez Pérez: aparecen cinco hombres que, al relacionarlos con el contenido de la obra, se infiere que son políticos en tiempo de campaña electoral. Principalmente, tres de ellos están enredados en una telaraña que han forjado con astucia delictiva, cada fibra representa su truculencia: el poder viciado por el delito y la complacencia; el erario disuelto ignominiosamente y despilfarrado satisfaciendo el boato de unos burócratas; la inmoralidad, consecuencia de una jerarquía de valores plantada sobre la base de la satisfacción del placer en todas sus manifestaciones, sin medir el menoscabo de los buenos principios y costumbres.

La portada, que se repite en las tres ediciones, presenta un contraste, de un lado están dos individuos que —a juzgar por sus rostros— denotan mayor seriedad y sensatez. Uno tiene la mano alzada, como quien enarbola ideas brillantes e impetuosas, el otro parece compartir el discurso. Bien pueden entenderse como los dirigentes cívicos a la manera de Abel Centeno, quien entendió la misión social a la que era llamado; o bien, podría colegirse que son algunos de los títeres que utilizaban los politiqueros como Juan Número, para que pronunciaran los animados discursos que su limitada inteligencia jamás les permitía. Alrededor de estos aparecen los enredados en la telaraña, sus rostros exhiben sonrisas complacientes, calculadoras, indigestadas de cinismo. Sus rasgos físicos se acercan más a la fisonomía del negro,

podría deducirse que son avezados demagogos que saben tejer con audacia los hilos de la política y por eso se muestran seguros de lo que conseguirán. Aunque también, pueden representar al pueblo, a la muchedumbre absorta en el festín que se conforma con migajas que caen de la mesa en tiempo de campaña electoral.

### 3. Aproximación teórica a la picaresca hispanoamericana

En su libro *La novela picaresca latinoamericana*, Casas de Faunce (1977)<sup>4</sup> indaga por los aportes de la literatura picaresca de Occidente a la novela de este género en Latinoamérica. Define al género picaresco como «aquella representación de una filosofía vital que se manifiesta en términos de una aparente aceptación del orden establecido, en beneficio propio, y que se burla o critica, a la vez, el convencionalismo social que permite hacerlo» (p. 10). *Tragicomedia de burócratas* presenta de facto un problema social con raíces profundas y extensas: la burocracia. Cuando en las primeras páginas de la novela el pueblo se lamenta porque en la sala de espera y los corredores del lugar dispuesto por el político para la atención al público, estaban muchísimas personas fatigadas y angustiadas por la negligencia y dilación para atenderlas, se sugiere el panorama de indiferencia política que critica el escritor.

Ahora bien, Casas de Faunce (1977) advierte dos realidades picarescas: una de carácter literario y otra de naturaleza social. Considera que la picaresca social está conformada por una serie de individuos vivos pertenecientes a una determinada categoría, la baja, en una u otra de sus modalidades: la económica, la moral o ambas, y allí sugiere como ejemplos a *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro*, editada por Pedro Herrera Puga; en tanto que a la picaresca literaria la concibe, básicamente, como una categoría de naturaleza estética, que puede manifestarse en la poética, la narrativa o la dramática, una especie de literatura comprometida socialmente y cita como modelo a *Lazarillo de Tormes* (pp. 10-12).

<sup>4</sup> El esbozo teórico que se realizará sobre la novela picaresca estará basado, principalmente, en el estudio de esta escritora española, por considerarlo uno de los más completos y rigurosos entre las investigaciones consultadas. Además, la mayoría de los autores revisados en cuanto a este tema, se remiten al trabajo de Casas de Faunce.



La picaresca surgió en España en el siglo xvi<sup>5</sup> con su obra cumbre de carácter anónimo, *Lazarillo de Tormes*, la cual describe las conocidas peripecias de un muchacho a las órdenes de siete amos sucesivos, todos ellos escondiendo sus caracteres defectuosos bajo la máscara de la hipocresía. Poco después, aparece *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, que estableció el realismo como tendencia dominante en la novela española. En el florecimiento del género aparecen *La pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda, primera novela picaresca con protagonista femenino, con mayor interés en lo folclórico y lexicográfico que en lo literario. Son también inspiradoras de la picaresca, al develar comportamientos de la clase baja de la sociedad, *Rinconete y Cortadillo* y *Coloquio de perros*, ambas incluidas en *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes (Correa, 1977; Rodríguez, 2005; Zamora, 2003) entre muchas otras novelas; pero ahora solo nos ocupa un afán enunciativo, ya que el foco de interés está en conocer las características principales de la novela picaresca.

De acuerdo con la ya citada escritora madrileña, el aporte español al género picaresco estuvo en configurarlo como novela picaresca y bautizar al protagonista como «pícaro». A esta altura, Casas de Faunce (1977) se atreve a definir este tipo de novela como

una narración ficticia, de cierta extensión y en prosa, expuesta desde el punto de vista de un ente acomodaticio cuya filosofía existencial, subjetiva y unilateral, enfatiza el instinto primario del individuo que no ha desarrollado las funciones espirituales, ni la sensibilidad anticipada en el hombre (p. 12).

La narración se puede presentar desde la visión del protagonista, que bien sería el pícaro o el «ex-pícaro»; o desde el punto de vista del narrador intruso. Generalmente, el relato sigue un desarrollo lineal. Se destaca como elemento determinante en la tensión narrativa el ingenio y astucia del personaje, mediante el cual se logra el tono festivo, la burla; el lector se divierte al tiempo que se le suscitan reflexiones moralizantes (Casas de Faunce, 1977, pp. 12-13). Todos estos rasgos son los dispositivos a través de los cuales se configura lo picaresco,

<sup>5</sup> El origen de la picaresca, como muchos fenómenos literarios, difiere en algunos detalles de un escritor a otro —como la primera novela propiamente picaresca o la región de origen del género—. Mireya Suárez señala al poeta árabe del siglo xi, Al-Hariri en cuya obra encuentra elementos picarescos que posiblemente llegaron hasta España. Menciona, además, al *Libro de buen amor* (1330-1343) escrito por Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (c. 1282- c. 1350), por su lenguaje satírico y el humor con el que critica la sociedad de la época. En *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas (1473-1541), encuentra muchos elementos picarescos, pero duda en incluirla por su marcada expresión trágica (Suárez, 1926).

consecuente con lo que señala Carreter (1970) al establecer que se deben «fijar con cuidado los rasgos distintivos, en observar el rumbo que estos siguieron, y en cubrir con aquel marbete genérico a todas las obras que contaron con esos rasgos, manipulándolos o no, como armazón válida para el relato» (p. 45).

En concordancia con lo anterior, Gustavo Correa (1977) intenta caracterizar la novela picaresca y señala los siguientes rasgos: una estructura abierta, sucesión de episodios que amplían la experiencia del héroe dentro de su mundo y lo conducen a un descenso anticlimático, es una novela de búsqueda, de educación, que tiene un signo paródico por cuanto no registra el crecimiento del héroe, sino su degradación (pp. 75-82). Correa, aunque subraya la final degradación del pícaro, lo califica como «héroe»; en este aspecto difiere la escritora española, quien precisa que la novela picaresca evita un desenlace fatal justamente para impedir que un ser ínfimo como el pícaro se eleve a tal categoría artística —la de héroe—; entonces la picaresca «prefiere explicar su “caso” particular después de cuyo examen el personaje queda justificado como parásito social que se nutre a expensas de incautos» (Casas de Faunce, 1977, p. 13).

Casas de Faunce (1977) clasifica la novela picaresca en tres categorías, para ello se apoya en el riguroso estudio que realizó Claudio Guillén. La primera se llama «picaresca en un sentido estricto o clásica» (p. 13), al explicar este tipo de novela, distingue ocho características:

- 1) el pícaro, 2) la seudoautobiografía, 3) una visión parcial de la realidad, 4) un tono reflexivo, 5) un ambiente materialista, 6) observaciones relacionadas con ciertas clases sociales, 7) un movimiento ascendente en un plano social o moral, y 8) una aparente falta de composición (p. 13).

Luego añade un ingrediente muy importante: la comicidad. La escritora aclara que la visión de la realidad, el tono reflexivo y las observaciones relacionadas con ciertas clases sociales, son comunes a todas las obras literarias. Su foco principal está puesto en el pícaro, cuyo carácter se construye paulatinamente, apurado, determinado por las condiciones que caracterizan el ambiente que lo rodea. En este sentido, la incompetencia del pícaro, sus impulsos exacerbados por un contexto que lo estimula, y a veces lo postula, provocan que este individuo transite itinerante en busca del goce material y la satisfacción momentánea, en detrimento del goce espiritual. El pícaro es egoísta y

su instinto busca de manera primitiva el beneficio propio sin escatimar en el daño moral ni en el juicio social que genere. De ahí que la lectura que se haga de la degradación del pícaro es también una interpretación de la descomposición moral y espiritual del ambiente que promociona este personaje.

La segunda clase, la denomina Casas de Faunce como «novela picaresca en sentido lato» (1977, p. 14), en la cual algunas de las características de la novela anterior se pueden transformar, pero conserva estrictamente la estructura personaje-ambiente y la burla. La categoría siguiente es la «novela míticamente picaresca» (p. 15), que redefine al pícaro y le concede un matiz peyorativo en sentido moral, la narración es descriptiva o aproximándose al cuadro de costumbres, también puede combinar estas dos técnicas. Finalmente, propone como cuarta categoría aquellas obras que contienen algunos elementos picarescos, pero que el propósito del autor no fue escribir una novela picaresca.

La autora madrileña indaga por los antecedentes de la picaresca en Latinoamérica y encuentra sus primeros vestigios en obras de índole extranovelescas: *El Carnero*, *Los infortunios de Alonso Ramírez* y *El lazarillo de ciegos caminantes*. Estos textos son de importancia histórica y por ello no pueden eliminarse de una historia del género en Latinoamérica, aunque la escritora es categórica en afirmar que la primera novela picaresca hispanoamericana es *El periquillo Sarniento* del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, de ahí que, al momento de analizar los rasgos picarescos de *Tragicomedia de burócratas*, es posible encontrarle mayor relación con esta novela, dado que en ella son evidentes los elementos de la picaresca que señalan los estudiosos del tema. Sin lugar a duda, *El Periquillo Sarniento* ejerció gran influencia entre las posteriores novelas de este género en Latinoamérica. Casas de Faunce ubica esta obra dentro de la «picaresca clásica», junto a *Don Catrín de la Fachenda* del mismo Fernández de Lizardi, *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* escrita por el argentino Roberto J. Payró, *El Lazarillo en América* del panameño José N. Lasso de la Vega, y, finalmente, *Oficio de vivir* cuyo autor es el uruguayo Manuel de Castro.

En cuanto a la novela picaresca «en sentido lato», cuyas características generales ya se explicaron, Casas de Faunce (1977) presenta como ejemplos representativos en la novelística latinoamericana a *El Casamiento de Laucha* escrita por el argentino Roberto J. Payró, *Suetonio Pimienta* del boliviano Gustavo Adolfo

Navarro; *Quince uñas* y *Casanova* y *Aventureros* del mexicano Leopoldo Zamora Plowes, que trata de un relato histórico dentro del género picaresco. En el caso de la «novela míticamente picaresca», la investigadora precisa que esta novela se diferencia de las anteriores porque enfatiza en lo social o costumbrista y porque el punto de vista no es el del pícaro, ni el de su picardía, sino el de un observador que ha interpretado subjetivamente la filosofía picaresca y la utiliza para exponer su punto de vista. En este sentido, destaca en Latinoamérica a *El Cristiano errante* e *Historia del perínclito Epaminondas del Cauca* del guatemalteco Antonio José de Irisarri, *Chamijo* escrita por Roberto J. Payró, *La vida inútil de Pito Pérez* cuyo autor es el mexicano José Rubén Romero, entre otras novelas (Casas de Faunce, 1977, pp. 13-14). Aquí no es relevante narrar el argumento de cada novela, ni realizar un análisis literario de las mismas. El propósito es solamente enunciativo, para señalar que hay una tradición picaresca hispanoamericana de la cual se nutre el afrocolombiano Rivas Lara.

## 4. Entre el pícaro hispanoamericano y el politiquero afrocolombiano: el péndulo de un relato incitador

La novela *Tragicomedia de burócratas* se instaura en la cuarta tipificación que plantea Casas de Faunce, es decir, aquella que, sin ser netamente picaresca, incluye en su elaboración recursos de este género. Analicemos por parte los elementos de los que se apropia Rivas Lara, debido a que en dicho contexto se configura y explica el trabajo subversivo que realiza el escritor chocoano. En primer lugar, se aprecia la construcción del pícaro, pero que estará representado por los tres Moscote. A la verdad, se trata de un solo personaje, pues conservan la misma psicología y función social dentro del relato, el uno muere para dar paso al siguiente, de manera que hay una metamorfosis en la estructuración del pícaro. El primero, Salustiano Moscote, encarna el origen del problema; era un «viejo politiquero, jubilado, radical, de clase media, sectario e intransigente» (Rivas Lara, 2008, p. 17), que enseñó sus mañas a su hijo para que aprendiera a ganarse la vida. Su paso por el relato es raudo y solo delinea el perfil inicial del pícaro. Hay

una homología entre Juan Número y Pedro Sarniento —protagonista de *El periquillo sarniento*—, determinada por las particularidades del género picaresco: ambos son hijos únicos, de clase media, personajes populares, malcriados, mañosos. La desenfrenada crianza que recibieron condiciona, de algún modo, su filosofía vital: hacer su voluntad y complacerse en todo.

Entonces, entra en acción Juan Número. El narrador se desborda en calificativos que dimensionan el carácter del personaje y su filosofía de vida: «tunante», «falaz», «perverso», «desaseado», «altanero», «desleal» (Rivas Lara, 2008, p. 13). Inicialmente, es estudiante de primero de bachillerato, y renunció al considerar que el profesor «se la tiene montada. Todo lo malo del curso lo tengo yo. ¿No hay otro? ¡Carajo, qué vaina!» (p. 14). Luego aparece nombrado como auxiliar tercero en la oficina del doctor Durán, un funcionario curtido que administraba las finanzas públicas en la región. Allí se enteró de toda la corrupción que se cometía y cómo malversaban el dinero del pueblo. De manera que la temprana mala crianza de su padre, los desplantes que padeció para conseguir trabajo y las estafas que descubrió en el cargo que desempeñaba, degeneraron al joven y se convirtió en «el hombre de la letra menudita, el que sin mayor dificultad falsificaba la firma más complicada del mundo» (p. 30). Gustavo Correa (1977) pondera que «los héroes de la picaresca descubren de repente la presencia de una realidad brutal, a través de una experiencia aleccionadora que les hace perder su inocencia de niños y que actúa a modo de rito bautismal de iniciación que los introduce a la malicia del mundo» (p. 77). Al «perder su inocencia» Juan Número resuelve volverse un peligro de tiempo completo.

James Iffland (1989) encuentra que, en el *Lazarillo de Tormes*, Lázaro pretexto que escribe su autobiografía a petición del amigo de un amigo a quien él identifica como vuestra merced, pero descubre que su intención es hacerse famoso, erigirse como un modelo humano, dado que ha superado con la picardía las peripecias cotidianas y ahora es escritor (p. 500). Empero, Juan Número logra el fácil recorrido por todas las dependencias que tenían que ver con gastos públicos. Se menciona en la novela que fue secretario privado del titular y jefe único de la sección del presupuesto y sus dependencias. El narrador relata con ironía cómo «en un abrir y cerrar de ojos había escalado las más altas posiciones regionales relacionadas con el número» (Rivas Lara, 2008, p. 34). Sus habilidades con los números son la carta de presentación del

bribón y su manera de convencer a la sociedad de que él es un modelo de persona y merece un lugar «honroso» en la política, pues aprendió rápido la clave del éxito y el ascenso social: la trampa.

A este punto, se observa el carácter itinerante del pícaro, no en trasladarse de un lugar a otro debido a viajes y nuevos amos, sino que él mismo se aventura como forjador de su destino y determina su ascenso social. Se vuelve padrino político de cuanto títere consigue, pronuncia discursos grandilocuentes, pero vacuos; y gracias a su ingenio controla toda la administración pública del Caribe. La satisfacción está en saber que su voluntad se ejecuta al pie de la letra. Pronto la degradación moral del personaje se va acentuando hasta dar la orden de asesinar a sus contradictores políticos y abusar sexualmente de muchas mujeres a cambio de cargos en la administración. Se volvió traficante de droga y comprador de conciencias, acrecentó su poder hasta que la vejez y los excesos lo llevaron a la muerte.

En esa metamorfosis del pícaro, aparece en escena el último de los Moscote —Matías—. Al llegar al Caribe, luego de su trayecto por el extranjero, el narrador cuenta que tenía veintiocho años, pero

estaba irreconocible por la vejez prematura, tenía la piel salpicada de manchas, el pecho descolgado del esternón, el pelo cano y semicaído; la voz poco perceptible, la nariz ligeramente desubicada del conjunto facial y una cierta contracción de los labios a manera de rictus medroso (Rivas Lara, 2008, p. 89).

Aquí podemos establecer una homología, ahora entre Matías Moscote y Periquillo, enmarcada en su paso por el exterior. Cuando Periquillo viaja por México y hasta Filipinas, va contando sus hazañas y describiendo el ambiente social que lo rodea y que, de alguna manera, también le complace. El narrador de *Tragicomedia de burócratas* da cuenta, casi con frivolidad, de los abusos en la vida azarosa que llevaba este joven, los extravíos y malas amistades que tuvo, los sitios clandestinos que visitó. La crítica en ambos casos pretende demostrar que la corrupción, el vicio, la inmoralidad, son flagelos que no conocen fronteras, que están presentes en la raza humana, sin importar de qué lado del planeta se encuentre el individuo. Matías realiza las mismas hazañas de su padre.

Anota Correa (1977) que el héroe de la picaresca marca una trayectoria que se «hallará marcada por el signo de la disimulación y del fraude» (p. 78), como respuesta a «su ascendencia familiar indigna. Su vida bordeará siempre el mundo de la delincuencia» (p. 78). Tendiente a esto, Rivas Lara dimensiona un personaje que completa el perfil del pícaro que se viene estructurando. Ahora entra en declive porque su gastado cerebro no le permite discernir las estratagemas. A diferencia de su padre, enérgico, hábil; Matías es perezoso, más desmesurado. Su emporio económico mengua significativamente, pierde influencia entre los electores, no consigue estorbar la elección de Abel Centeno y tras un errático discurso en el Congreso, alborota el ambiente político que es aprovechado por Centeno para desenmascarlo públicamente. Finaliza burlado, decadente, patético; completando así su degradación moral.

En la pintura del pícaro que representan los Moscote, se conserva la «filosofía existencial» de la picaresca donde la psicología del protagonista está determinada por el ambiente. Esto se corresponde con lo que ya se teorizó en el sentido de que personaje y ambiente son inseparables en la picaresca. Se aseveró que el pícaro terminaba siendo producto de una herencia familiar; en todo caso, el ambiente condiciona su psicología. Rivas Lara aprovecha este recurso para encomiar en que el peligroso proceder de un político ingeniosamente corrupto—representado en el pícaro—está auspiciado por una sociedad permisiva e igualmente corrupta que lo promociona —el ambiente—. De este modo, se configura un ambiente caóticamente materialista, que traza las complejidades de las clases sociales en el escenario ficcional del Caribe, como en la novela picaresca.

En *Tragicomedia de burócratas* se aprecian dos clases sociales: la élite oligárquica, donde se mueven los Moscote y los políticos que se prestan a su juego, la mayoría eran blancos, acomodados, letrados y con mucho dinero conseguido mediante negocios ilícitos o fraudes administrativos; y la clase baja, conformada por la gente del común, mayoritariamente negra, iletrada, pobre, conformista, temerosa. Rivas Lara deja poco espacio para clases intermedias. Propone un pícaro que asciende a las esferas altas de la sociedad, pero que en su conducta conserva el carácter popular. Aquí invierte el orden establecido en la picaresca, donde generalmente se presenta un pícaro moviéndose entre la clase baja, como si los vicios tuvieran su génesis entre los estratos menos favorecidos. Este procedimiento se compadece con las luchas de

los afrocolombianos y las mal llamadas «minorías étnicas», tratando de demostrar que no siempre la «mayoría» o las clases altas son sinónimo de corrección y prestigio.

Ahora, esa taxativa bipolaridad en la división social no es nueva en la literatura afrochocoana, seguramente porque se mantiene vigente en la composición social del Chocó. Coincide con la estratificación que presentan Rogerio Velásquez en *Las memorias del odio*, Arnoldo Palacios en *Las estrellas son negras*, Miguel A. Caicedo en *Manuel Saturio, el Hombre*; y Teresa Martínez de Varela en *Mi Cristo negro*, por citar algunos casos. Velásquez (1992), por ejemplo, habla de «los de arriba contra los de abajo [...]. Se sabía quiénes acumulaban riquezas en forma indebida, quiénes se dedicaban al pillaje para vivir con más lujo, quiénes hacían temblar a los demás» (p. 51). Palacios (2010) reseña que «unos sí tenían para desayunarse, almorzar, merendar. Los sirios y los antioqueños eran propietarios de grandes almacenes [...] los blancos estaban empleados en el gobierno, [...] pero los negros nada» (p. 45). Los textos delimitan que arriba están los privilegiados blancos, y abajo, los demás.

Así las cosas, la conducta de los Moscote se robustecía porque existían en el ambiente unos «convencionalismos sociales», como ya indicamos, que eran aprovechados por el ingenio del (los) pícaro(s). En la novela se observa a un ciudadano resignado ante la negligencia del funcionario para atenderlos, que comenta «pero, qué hace uno. Vamos a ver qué pasa. De todas maneras, este es el último cartucho que me queda» (Rivas Lara, 2008, p. 20). Otro advierte: «no se haga tantas ilusiones. Aquí gastará todo el día sin ningún provecho. Yo ya estoy decidido a esperar cuatro horas para claudicar definitivamente» (p. 21). El pueblo se había acostumbrado a esa actitud servil y no se enfrentaba a sus dirigentes por las vías de hecho porque los consideraban superiores; esporádicamente aparece en el relato una vulgar y violenta forma de protesta, como el costeño que maquina: «¡que se vaya pal carajo, no joda! ¡Onde me lo encuentre le sampo la muñeca pa' que aprenda a rejpetá a loj cojteño, je!» (p. 21). Más adelante, el narrador describe la actitud arrodillada en el Caribe en tiempos electorales, pues «expertos se encargaban de levantarlos en hombros —como es de costumbre politiquera— y pasearlos por el pueblo, lanzando toda clase de consignas halagüeñas» (p. 38). Con los halagos, el pueblo exaltaba a los políticos y con ello se esperaba recibir favores ulteriores que nunca llegaban.



Ahora bien, una de las críticas que se les ha hecho a los escritores afrocolombianos, en cuanto a las temáticas y los problemas que abordan en sus obras, es el marcado regionalismo, tan anclado en sus conflictos e historias que se han privado de divisar otras realidades, las nacionales, por ejemplo, y se han replegado en su propio universo cultural (Vargas, 2006). Si se le quiere conceder cierta veracidad a estos argumentos no debe olvidarse, aunque suene insistente, que la situación histórica de marginación social y política en la cual vive esta población ha exigido de los artistas y escritores afrocolombianos la utilización, cuando se les ha permitido, de la palabra hablada y escrita para divulgar sus angustias y reclamaciones. No es gratuito que muchas de las obras de escritores afrocolombianos lleven de manera implícita o explícita incitaciones a la lucha, al despertar, o evocaciones al dolor, al sufrimiento, a la muerte. Sirvan de ejemplo: *No es la muerte, es el morir* escrita por Jorge Artel, *Negro y dolor* de Miguel Caicedo Mena, *¡Levántate, mulato!* de Manuel Zapata Olivella, *No Give Up, Mann!* *¡No te rindas!* escrita por Hazel Robinson Abrahams, entre otras. Este escenario que condiciona de alguna manera la creación artística, en Colombia no puede esconderse. No obstante, se esté amaneciendo a una inclusión de los valores afrocolombianos. El reconocido estudioso de la literatura afrocolombiana y afrohispanica, Laurence Prescott, analiza este fenómeno y señala que:

El olvido de los valores literarios negros o la supresión del componente africano en Colombia es una característica del país que se remonta a sus orígenes. Lo nacional se veía arraigado en lo hispánico, en la civilización europea, en la cultura de los grupos dominantes, y reflejaba los intereses de estos sectores de la sociedad. En cambio, lo negro se relacionaba con culturas africanas —apenas conocidas pero consideradas bárbaras y atrasadas—, con antepasados esclavos y con el trabajo físico pesado. Por lo tanto, hasta hace pocos años, todo el interés nacional se centraba en destacar la imagen y los valores de aquellos que se identificaban con lo europeo, lo culto, lo blanco (1996, p. 110).

Prescott advierte una realidad neurálgica en la literatura afrocolombiana que aquí subrayamos: los intelectuales afrocolombianos, al estar inmersos en tal universo colonizador que los quiso subalternos de la cultura hegemónica europea, se han apropiado de un significativo inventario de la cultura dominante, han adoptado sus técnicas y recursos estéticos; pero, teniendo como eje orientador

su cosmovisión, tramitan un proceso subversivo al transformar las estructuras culturales aprendidas para dar expresión de su identidad africana. En este punto hay que decir, desvirtuando la crítica al supuesto regionalismo de la literatura afrocolombiana, que esta, al representar su cosmovisión mediante la obra de arte, no es ajena a los conflictos ecuménicos, universales; los estudia y los instauro en un imaginario cultural, los interpreta desde las vivencias de la colectividad, no se retrotrae, sino que avanza con la humanidad, con sus afanes modernos, pero sin perder su identidad.

Empero, entrar en el campo de la modernidad, además de ocuparse de asuntos ecuménicos, también implica utilizar recursos y escenarios universales. En un mundo globalizado, el escritor enfrenta el desafío de usar los medios tecnológicos para la difusión de su pensamiento, conocer culturas diferentes a la suya para entender otras concepciones del mundo, participar en espacios de discusión sobre asuntos literarios, filosóficos, sociales, culturales; establecer contactos con otros escritores y obras que le permitan trazar vínculos intertextuales o ideológicos como los que propone Rivas Lara al conectar los rasgos de la picaresca hispanoamericana con la estética afrocolombiana, configurando así un pícaro que devela el carácter de los politiqueros afrochocoanos.

Una revisión a ciertas características especiales de la obra de Rivas Lara permite inferir que se ha perfilado como un escritor cosmopolita. En él se articulan los valores locales, nacionales y la visión universal, sin perder su vivencia de la afrocolombianidad. Por un lado, este autor se identifica con unas tradiciones ancestrales, las vive, las escribe y es cuidadoso en el tratamiento que hace del material folclórico, mítico, religioso y popular que presenta en sus obras. El choicano, al igual que la estudiosa Mariela A. Gutiérrez (1997), asume que «la narrativa folclórica de cualquier país del mundo debe recogerse con genuino cuidado, porque este es un folclor sin adobos ni recargos, sin pretextos literarios de costumbrismo o humorismo regional» (p. 233). De ahí que el escritor sea escueto en la narración y austero en los adornos cuando se trata de recoger la oralitura de su tierra. En otro orden, el escritor no se distancia de los asuntos nacionales, sino que los hermana con los regionales afanados en ponderar la necesidad de no sustraer los conflictos locales del panorama nacional. Insiste en la consolidación de un país incluyente, diverso, pero igualitario; en esto se resume,

por ejemplo, la función social de los ensayos que presenta Rivas en su libro *El Chocó que Colombia desconoce* y la crítica social que propone al configurar el pícaro politiquero en *Tragicomedia de burócratas*.

## 5. Muestras de humor en la configuración del pícaro

Intentar teorizar sobre el humor es ahondar en un campo bastante complejo, por la multiplicidad de puntos de vista que surgen en torno a este tema. El humor parece residir y penetrar en distintas dimensiones del ser humano y ello hace difícil hurgarlo. En lo psicológico, en tanto posibilita un desahogo, una catarsis; en lo espiritual, en tanto surge como una liberación; en lo intelectual, por cuanto implica una asociación y una lógica. De todas maneras, es un asunto serio. De acuerdo con el humorista español Wenceslao Fernández Flórez, el humorismo «es un estilo literario en el que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste» (Fernández, en Salvat, 1973, p. 19). La periodista Amanda Mars Checa recoge las opiniones de algunos escritores españoles e hispanoamericanos sobre el humor, que bien pueden aportar al aproximarnos a una definición. El mexicano Jorge Volpi considera que el humor es «una herramienta que permite diseccionar la realidad, como si fuese un bisturí, para observar sus entrañas» (Volpi, en Mars, 2003, p. 66). Asimismo, la argentina Ana María Shua comenta que se trata de «abrir una puerta donde solo había un muro. El lector sonrío y pasa a ver la realidad desde el otro lado» (Shua, en Mars, 2003, p. 66). Por su parte, el inglés Roger Wolfe considera que el humor «te eleva por encima de todo; especialmente te eleva por encima de la estupidez, de la propia y de la ajena» (Wolfe, en Mars, 2003, p. 67).

Todos los escritores consultados por Mars Checa coinciden en que el humor corre un telón y descubre una realidad que permanecía escandalosamente encubierta, porque puede tratarse —en el plano de la crítica social— de situaciones que todos conocen, que a todos afecta, pero que no se han atrevido a develar. David Roas (2003), en su presentación de la revista *Quimera*, ofrece un concepto de humor bastante completo y muy aplicable a la picaresca:

El humor es, ante todo, una toma de posición (crítica) ante el mundo y la existencia, una fuerza al mismo tiempo liberadora y transgresora. Liberadora porque, a través de su perspectiva

distanciada, atenúa la angustia inherente al enfrentamiento con nuestras dudas y miedos, pero sin ofrecer falsos bálsamos o soluciones compasivas [...]. Transgresor, porque pone en cuestión lo normalmente aceptado como realidad indiscutible o como verdad absoluta (p. 11).

Casas de Faunce (1977) asevera que el género picaresco

se ríe de la sociedad, de sus prejuicios y, en ocasiones, de lo que considera sus mitos (amor, honor, patriotismo, trabajo, virtud...). Con amable sonrisa o punzante sarcasmo penetra en la sustancia de la realidad para liberarla de lo superfluo y presentarla al desnudo, como una serie de valores puros y universales, desprovistos de artificio (p. 10).

De este modo, al descubrir los elementos picarescos en la novela de Rivas Lara, está latente un aspecto fundamental en el relato: el humor, la comicidad. El autor recurre constantemente a la ironía y al sarcasmo, por ello, la obra logra muchos momentos de agradable comicidad.

En ese entramado social afrocolombiano, Rivas Lara va recreando rasgos de la cotidianidad afrochocoana que aportan al entendimiento tanto del comportamiento del pícaro, como de la comicidad en la cultura afrocolombiana. Aunque en principio se describe a un Juan Número desaseado, cuando consigue empleo se le observa acicalado, luciendo un corte *African look* muy a la moda de los setenta y los ochenta en el Chocó, y que hoy ha resurgido como una expresión de identidad africana. Completa su atuendo con extrafinos *Maratins* y *Blazers* y calzando unos «*Maison du Roi* de encomiable factura francesa» (Rivas Lara, 2008, pp. 16-17). El autor, aunque quiere denotar el cambio comportamental del personaje, también se ríe de la pueril pretensión de algunos corrales, al pensar que usar ropa de marca extranjera, tener modales afectados por el roce con extraños o comer platos con nombres enrevesados, presupone un mayor prestigio entre los coterráneos.

A través de todo el relato, el narrador se va deteniendo en detalles sencillos que describen la personalidad espontánea y festiva de la gente del Caribe, una pintura real del chocoano descomplicado, amistoso, cordial, que entabla conversación con cualquier transeúnte como si se conocieran de tiempo atrás. Al

llegar a la fila que esperaba ser atendida por el doctor Solano, Juan Número se dirige a uno de los concurrentes buscando su simpatía: «Usted como que frecuenta mucho este lugar» (Rivas Lara, 2008, p. 20). Para luego convertirse en agradables interlocutores. Más adelante le pregunta a otro: «Perdone, paisano, ¿cuántos días lleva esperando?» (p. 20). La utilización de la palabra «paisano» es común entre los chocoanos, sobre todo cuando se desea conseguir un nuevo amigo o desentrañar un parentesco. Concuera esta ilustración con la historia que recrea Caicedo Mena en su famoso poema «El parentesco», donde una vieja increpa a una muchacha sobre innumerables asuntos de su vida personal y su procedencia, para luego descubrir un supuesto parentesco, evidente solo para la señora e incomprensible para la joven (Caicedo Mena en Rivas Lara, 1996, pp. 57-58).

Sin lugar a duda, la tradición popular que atraviesa la mayor parte del relato de *Tragicomedia de burócratas* es el baile, la música, el jolgorio. La narración se solaza en un ambiente festivo que raya en lo carnavalesco. Se registra que «declarado el triunfo, los Juanistas se apresuraron a celebrar la victoria en casa del jefe. Hubo orgía y desorden» (Rivas Lara, 2008, p. 40). Curiosamente, el narrador informa que la fiesta no era solamente un asunto de la población afro, por el contrario, las parrandas eran organizadas por los seguidores y amigos de los Moscote, aristócratas, la mayoría mestizos. Parece que Rivas Lara se escapa un tanto del lugar común en la literatura que suele presentar al afrocolombiano como derrochador, excesivo en la fiesta, lascivo, bohemio. Si bien, en la novela se da cuenta de que el pueblo —mayoritariamente afro— se gozaba los festines que le ofrecían los politiqueros de turno como pago por su voto, no se cae de fondo en la estereotipación exacerbada que acostumbra la literatura canónica, pues los carnavales eran compartidos entre afrocolombianos y mestizos. Es el baile la figura perfecta que utiliza Rivas Lara para calcular el exceso de los burócratas; celebraron festines «hasta el amanecer y hubo rumba, mucho ron, pavos y terneras» (2008, p. 41). En medio de los banquetes los políticos abusaban de cuanto mujer querían, prometían toda clase de prebendas, repartían elogios y discursos zalameros, pactaban alianzas y reducían su humanidad al desenfreno moral. Como en la portada de la novela, Rivas Lara los pinta envueltos en la telaraña de vicios que los funcionarios públicos tejen a diario y así se burla de esa sociedad somnolienta.

Avanzada la novela, en pleno apogeo político de Matías Moscote, la sociedad caribeña soporta alelada su desmesura, pero no reniega, ni siquiera cuando la integridad física de sus gentes está amenazada. En medio de su ebriedad, Matías acaricia lujuriosamente a la hija del gobernador. La primera dama intenta protestar, pero el padre le advierte: «no me vayas a hacer pasar la pena. Deja que el doctor se divierta [...]. Cualquier llamado de atención equivaldría a firmar mi destitución. ¡Que siga el mundo como quiera!» (Rivas Lara, 2008, p. 107). Para la «primera autoridad» del Caribe era más importante su cargo político que la dignidad de su hija y el buen nombre de su familia. Se está cuestionando, de un lado, las formalidades de una región que endiosa a sus mandatarios porque ostentan poder, tienen una formación académica o porque se cree que el roce con ellos significa mayor prestigio; del mismo modo, sacude la jerarquía de valores de una comunidad complaciente.

Generalmente, en las novelas picarescas abundan los relatos que describen los comportamientos lujuriosos del pícaro. Rivas logra insertar este ingrediente en la conducta de los Moscote y el narrador lo cuenta con buen grado de comicidad. En *El Periquillo Sarniento* abundan las confesiones eróticas sobre el comportamiento lascivo de Pedro y el grado de humor se eleva de manera magistral, en ocasiones roza lo esperpéntico. Se amancebó con algunas mujeres y hasta se burló de otras, como lo demuestra el relato de cómo salió de la casa de Chanfaina por «chacotear» con Lorenza y provocar semejante pleito entre la muchacha, Luisa y luego la nana Clara (Fernández de Lizardi, 1986, pp. 180-182). Seguramente, los pasajes eróticos en la novela de Rivas Lara despertarían más sensaciones en el lector, si el escritor hubiese ahondado en las descripciones y en imágenes más elaboradas. Muchas veces el relato se torna muy seco, un tanto plano, en detrimento del goce estético.

La autonomía de la novela picaresca en alto grado reside en la libertad que se permiten los escritores para satirizar la realidad, aquello que no se dice de la sociedad, los tabúes y vicios que el humor logra enfrentar. Afirma Casas de Faunce (1977) que en la novela picaresca «el pícaro es autor de la burla que origina el elemento de comicidad captado por los lectores como una impresión de ligereza y diversión» (p. 14). Concomitante con esto,

Rivas Lara (2008) destaca constantemente el ingenio Moscote, pero llena de comicidad a la mayoría de los personajes de la historia, ya que a través de la sutileza de sus expresiones y actitudes corre un enjuiciamiento social. Iniciando el relato, el narrador nos cuenta que Juan Número, mientras el profesor llamaba a lista para pedir la lección, «se agazapaba bajo el pupitre hasta cuando el educador verificaba su ausencia, para luego retirarse con sigilo» (p. 14). Desde chico aprendió a camuflarse para evadir los asuntos académicos, pues reconocía que no tenía muchas destrezas para lo bueno. En sus inicios, de él pensaba el doctor Solano: «es un pobre diablo que no sé quién es ni de dónde ha salido» (p. 27), pero en su cara le decía: «¡qué sencillez la tuya! Me has caído bien y soy franco en decírtelo» (p. 24); otro personaje de apellido Cuetto opinaba: «no es más que puro empaque y fragancia; una triste mula, una bestia; tiene la cabeza rasa como una tabla» (p. 28). Con ácida ironía, Rivas Lara retrata una sociedad hipócrita.

Evidentemente, son muchas las notas burlescas que presenta la novela y que, mediante la ironía, facilitan que las verdades aleccionadoras que intenta el autor atraviesen las fibras del lector. Cuando Matías Moscote se gradúa de la primaria con un bajísimo rendimiento, el rector de la escuela, buscando los favores de su padre, le entrega una mención de honor y un pergamino de oro, que en parte decía: «al más eximio jovencito de esta generación, prez y gloria de su nación y de su pueblo» (Rivas Lara, 2008, p. 78). La próxima vez, siendo un mediocre bachiller, el director lo envuelve en la bandera nacional y lee: «Serás más grande que Napoleón, Bolívar y Washington. Tu reino no es de este mundo» (p. 79). La hipérbole y el sarcasmo acentúan las pocas habilidades que se advertían en el personaje. El narrador lo comprueba cuando más adelante se relata que estando en el extranjero dilapidó el dinero de su padre y transitó por la cárcel y el vicio. No obstante, se las ingenia para hacerle creer al viejo que era un joven sumido en la academia. Una extensa carta suya, que desborda la risa y la burla, decía que nada de novias, amantes o mujerzuelas, porque primero estaba el estudio. Solo iba a cine, si se trataba de una película sobre asuntos científicos. No podía percibir el olor del licor. Había dejado el cigarrillo. Visitaba museos y bibliotecas por doquier. Hablaba siete idiomas con una habilidad que le costaba recordar el español. A su regreso, el periódico de su propiedad lo exalta hasta lo inconmensurable (Rivas Lara, 2008, pp. 84-87).

Con todos estos argumentos cargados de humor, Rivas Lara agudiza la pequeñez humana del prototipo de político que encarna la figura de los Moscote en su degradante metamorfosis. Una metamorfosis que describe el descenso moral del personaje y, al mismo tiempo, toda una élite política. La obra de Rivas Lara mantiene el tono reflexivo de la picaresca y el autor también aplica la técnica de las digresiones, y entonces se espacia en disertaciones moralizantes que por fortuna no cobran mucha extensión, pues el relato caería en un didactismo azaroso.

Otra muestra de humor en la novela de Rivas Lara —aunque no se han dicho todas, por supuesto—: está configurada en ese uso particular del lenguaje. Es de cuño coloquial, recreado con tipismos populares que recogen un acervo lingüístico afrocolombiano. Son comunes expresiones como: «hirsuto», «pringados», «vaina», «chanfaina», «cosa cuellona», «por si las moscas», «mamador de gallo», «caramellear», «salirse de quicio», «meterse en la grande», «hablar a calzón quitao». Ya el escritor había explicado gran parte de este vocabulario en su libro *Diccionario popular chocoano y apuntes regionales*; posteriormente, en un trabajo más completo que tituló *De la expresión popular, el verso y la adivinanza en el folclor literario*. Algunos pasajes costumbristas que se presentan en la novela transgreden la gramática española y le dan a la obra un tono de ligereza: «Hace veinte días no duemmo ni voy a mi casa, ni veo a mi mujé, ni a misijo por le maddito dotodcito ese» (Rivas Lara, 2008, p. 21). De este modo, el escritor, como ya lo han hecho muchos autores colombianos, utiliza el lenguaje como vehículo transgresor, mediante el cual, además de agregarle humor a la narración, le está concediendo voz a los marginados e indoctos, a los personajes populares.

## 6. A modo de conclusión

La interpretación de *Tragicomedia de burócratas* que hasta aquí se ha hecho está conectada con las pretensiones que encuentra Casas de Faunce (1977) en el género picaresco, cuando señala que «se ríe de la sociedad, de sus prejuicios y, en ocasiones, de lo que considera sus mitos (amor, honor, patriotismo, trabajo, virtud...)» (p. 10); y lo que destaca Sobejano (1964) de la novela picaresca más contemporánea como habilidad para «concertar el



testimonio y la confesión, la comprobación y la confianza, la atestación y la protestación puede significar un paso hacia adelante sobre el mismo territorio de la debida verdad» (p. 13). Si bien la novela no es propiamente picaresca en el sentido estricto del género, se puede demostrar que en su construcción hubo una adopción de algunos elementos estéticos picarescos, que luego fueron subvertidos para configurar un prototipo de pícaro afrocolombiano cuyo comportamiento descubre, no solo el desenfreno de la clase política dirigente, sino también, la pasividad y complicidad del pueblo. El pícaro aparece en ambientes festivos. Su conducta representa una crítica aguda al calcular el exceso de los burócratas y el carácter complaciente de los ciudadanos. Se describen celebraciones que duraron hasta el amanecer, algarabía, embriaguez. En medio de los banquetes, los políticos abusaban de cuanta mujer querían, prometían toda clase de prebendas, repartían elogios y promesas, pactaban alianzas y reducían su humanidad al desenfreno moral. Como en la portada de la novela, Rivas Lara los muestra envueltos en la telaraña de delitos que muchos funcionarios tejen a diario, y así se burla de esa sociedad somnolienta.

En la tradición literaria afrochocoana abundan las obras en las que, siguiendo el molde costumbrista predominante en el siglo XIX de la historia literaria colombiana, se proponen personajes populares a través de los cuales se revelan los imaginarios culturales y se descubren los males que aquejan a la sociedad. Sirvan como ejemplo, Acrisceno Trebolín, el antihéroe de la novela *El Quebrador*, un profesor que acosa y reprime a sus estudiantes valiéndose del chantaje mediante las calificaciones escolares que otorga arbitrariamente (Caicedo Mena, 1991). A través de este personaje, el autor sugiere reflexiones moralizantes y reniega del cuestionado sistema educativo del Chocó. En otro orden, aparece Irra, protagonista de *Las estrellas son negras*, quien estaba hastiado del hambre que reducía a su familia y de las pocas oportunidades de progreso disponibles para los jóvenes negros de su comunidad (Palacios, 2010). En *Tragicomedia de burócratas*, Rivas Lara delinea una propuesta innovadora al incorporar la figura del pícaro afrocolombiano con la cual conecta con la literatura hispanoamericana, logrando representar los vicios de la clase política dirigente, al tiempo que se recrean expresiones de la cultura afrocolombiana. Así las cosas, el impacto del enjuiciamiento social que se alcanza trasciende las esferas literarias y atraviesa el plano de la protesta social interpelando a las esferas hegemónicas.

En consecuencia, Rivas Lara se inserta en ese pluralismo teórico y epistemológico motivado por los estudios coloniales y poscoloniales, que ha destacado la importancia de los saberes tradicionales, los imaginarios y las prácticas culturales en la construcción del conocimiento, de modo que, como señala Olivé (2009), una «sociedad de conocimientos» es

una donde sus miembros (individuales y colectivos) (a) tienen la capacidad de apropiarse de los conocimientos disponibles y generados en cualquier parte (b), pueden aprovechar de la mejor manera los conocimientos de valor universal producidos históricamente, incluyendo los científicos y tecnológicos (p. 20).

Esto es justamente lo que realiza Rivas Lara adoptando elementos de un género canónico y subvirtiéndolos al infundirles identidad afrocolombiana en la representación del pícaro que configura en su novela. Asimismo, el autor, como establece Olivé, se apropia de «los conocimientos tradicionales, que en todos los continentes constituyen una enorme riqueza, y (c) pueden generar, por ellos mismos, los conocimientos que hagan falta para comprender mejor sus problemas» (2009, p. 20). De esta manera, el trabajo del escritor chocono ayuda a comprender e ilustrar el problema de la burocracia que tanto aqueja a las poblaciones afrocolombianas y también aporta a la construcción de un universo plural de conocimientos.

*Tragicomedia de burócratas* surge como expresión de esa identidad por la cual se duelen los abusos políticos que han arrastrado los choconos en su historia, y que amenazan con volverse discusiones aplazadas, padecimientos incurables. El escritor realiza en su novela un acto transgresor. Se apropia de la mayoría de los elementos de la novela picaresca hispanoamericana: la presencia del pícaro, el ambiente materialista, un tono reflexivo, observaciones sobre las clases sociales, un movimiento ascendente en el plano social, una visión de la realidad, y la comicidad. Su trabajo consiste en trastocarlos, creando una novela breve, de corte realista, que configura un pícaro que se desarrolla en tres personajes: padre, hijo y nieto Moscote, donde uno muere y luego entra en acción el siguiente, como en una metamorfosis. Así se va revelando la degradación del pícaro, al tiempo que se suscitan reflexiones y valoraciones morales. En la novela, tal vez por su brevedad y la parquedad que caracteriza la prosa del escritor, no se efectúan digresiones tediosas decadentes en el didactismo, sino que el narrador va apurando en el discurso político de los Moscote y de sus contradictores, la crítica social y los juicios de valores que ahogan al autor.

A diferencia de la novela picaresca como tal, en *Tragicomedia de burócratas* el sujeto de la enunciación no habla en primera persona, por lo que no se establece una ficción autobiográfica ni pseudoautobiográfica, la historia no se cuenta desde el punto de vista del pícaro ni del expícaro, sino que se presenta un narrador omnisciente que le facilita al autor la presentación de sus juicios y críticas respecto al proceder de los políticos y del pueblo en el Caribe, espacio ficcional de la novela que representa al Chocó. Con esa instancia narrativa, el escritor logra que no solo tenga preponderancia dentro de la obra la visión del mundo del pícaro—arquetipo de los politiqueros—, sino también, la de otras esferas de la sociedad. De esta manera, Rivas Lara enjuicia tanto la actitud de los dirigentes corruptos como la del pueblo que acepta y calla sus vicios.

Aunque la narración del relato se torna por momentos muy escueta, la novela no pierde el buen manejo del humor y la burla, por medio de la cual Rivas Lara realiza una enérgica protesta frente al problema general que encomia la obra: la burocracia y la politiquería. Describe la administración ineficiente de estos funcionarios desgastada en formalidades y aprovechada para satisfacer sus propios intereses. El humor político que advierte una sátira a la sociedad chocona y colombiana, Rivas Lara lo alcanza con el uso de expresiones cómicas salidas del inventario popular afrocolombiano. La novela está sazonada con elementos del folclor que alcanzan tenues visos carnavalescos. Se alude constantemente a las fiestas que realizaban los funcionarios en tiempos pre y poselectorales, entre las élites oligárquicas o convidando al pueblo. De manera que el autor refleja el carácter festivo de los afrocolombianos y de la mayor parte de la clase privilegiada que no era negra, escapa así el relato a la molesta estereotipación del afrocolombiano como rumbero y ocioso. En fin, como se evidenció, la novela cumple con una crítica social, adoptando el molde literario de la picaresca hispanoamericana, pero valiéndose de diversos procedimientos estéticos que transgreden este género y dan cuenta de la cultura afrocolombiana.

## Referencias

- Brathwaite, E. K. (1977). Presencia africana en la literatura del Caribe. En Moreno, M. (relator) *África en América Latina* (pp. 152-184). Fragnals, Siglo XXI Editores.
- Caicedo Mena, M. A. (1991). *El Quebrador*. Promotora Editorial de Autores Chocoanos.
- Carreter, F. (1970). Para una revisión del concepto “novela picaresca”. *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas* (pp. 27-45). El Colegio de México.
- Casas de Faunce, M. (1977). *La novela picaresca latinoamericana*. Cupsa Editorial.
- Correa, G. (1977). El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana. *Thesaurus*, Tomo xxxii, núm. 1, *Centro Virtual Cervantes*. [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/32/TH\\_32\\_001\\_075\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/32/TH_32_001_075_0.pdf)
- Departamento Nacional de Planeación. (18 de agosto de 2024). *Re: TerriData* [Sistema de Estadísticas Territoriales]. [https://terridata.blob.core.windows.net/fichas/Ficha\\_27000.pdf](https://terridata.blob.core.windows.net/fichas/Ficha_27000.pdf)
- Fernández de Lizardi, J. (1986). *El Periquillo Sarniento*, Tomo II. La Oveja Negra.
- Gutiérrez, M. (1997). El mito negro y boga en Colombia: sus leyendas y sus bases. En L. Ortiz (Ed.), *Chambacú, la historia la escribes tú* (pp. 233-254). Vervuert: Iberoamericana.
- Hall, S. (2003). ¿Quién necesita identidad? *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Amorrortu.
- Iffland, J. (1989). El pícaro y la imprenta. Algunas conjeturas acerca de la génesis de la novela picaresca. *Actas del Noveno Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 495-506).
- Mars, A. (2003). Entre la risa y la ironía. Conversaciones sobre el humor. *Quimera*, (232-233), 66-70.
- Olivé, L. (2009). Por una auténtica interculturalidad basada en el reconocimiento de la pluralidad epistemológica. En E. Sader (Ed.), *Pluralismo epistemológico* (19-30). Muela del Diablo Editores.
- Palacios, A. (2010). *Las estrellas son negras*. Ministerio de Cultura de Colombia.
- Prescott, L. (1996). Perfil histórico del autor afrocolombiano: Problemas y perspectivas. *América Negra*, (12), 104-124.

- Rico, F. (Ed.). (2006). *Lazarillo de Tormes*. Cátedra.
- Rivas Lara, C. (1996). *Miguel A. Caicedo: vida y obra*. Guimon Editores
- Rivas Lara, C. (2008). *Tragicomedia de burócratas*. Lealón.
- Roas, D. (2003). Humor y literatura. *Quimera*, (232-233), 10-11.
- Rodríguez, B. (2005). *Antología de la novela picaresca española*. Centro de Estudios Cervantinos.
- Salom Becerra, Á. (1998), *Al Pueblo nunca le toca*. Tercer Mundo Editores.
- Salvat, M. (1973). *El humorismo*. Salvat Editores, S. A.
- Semana. (26 de octubre de 2013). Re: *¡Todo un acuario de hijos de políticos!* [Artículo en la sección Política]. <http://www.semana.com/nacion/articulo/delfines-politica-colombia/362553-3>
- Sobejano, G. (1964). Sobre la novela picaresca contemporánea. *Boletín Informativo de Derecho Político*, 31, 213-225.
- Suárez, M. (1926). *La novela picaresca y el pícaro en la literatura española*. Imprenta latina.
- Universidad del Valle. (18 de agosto de 2024). Re: *Centro de Investigaciones* [Capítulo Pacífico/Chocó]. <https://pacifico.univalle.edu.co/region-pacifico/choco>
- Vargas, N. (2006). Aproximación al problema de las minorías. Mujeres, negros e indígenas en el mapa historiográfico de la literatura colombiana. *Lingüística y Literatura*, (49), 115-133.
- Velásquez, R. (1992). *Las memorias del odio*. Colcultura.
- Zamora, A. (2003). Qué es la novela picaresca. *Biblioteca Virtual Universal*. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/92707.pdf>.

ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO

EDICIÓN  
**87**  
2025

REVISTA  
**Lingüística  
Literatura**<sup>y</sup>

# «De cosas que se pudren»: el cuerpo de Adán en la poesía de Héctor Rojas Herazo

«OF THINGS THAT DESCOMPOSE» THE  
BODY OF ADAM IN THE HECTOR ROJAS  
HERAZO'S POETRY

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a07>

Recibido: 21/05/2024

Aprobado: 08/07/2024

Publicado: 01/01/2025

Juan Esteban Londoño Betancur

Pontificia Universidad Javeriana

[londono\\_jesteban@javeriana.edu.co](mailto:londono_jesteban@javeriana.edu.co)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2814-6381>

Fotografía: Hector Rojas Herazo. Autor: Jorge Mario Múnera.

**Resumen:** Este artículo analiza tres poemas de Héctor Rojas Herazo: «Adán», «Sentencia» y «La espada de fuego» para observar cómo, bajo la figura de Adán, el cuerpo en su realidad orgánica y decadente es el lugar de la creación artística y de reflexión existencial. A manera de marco teórico, se emplea una perspectiva estética nietzscheana y postnietzscheana (Deleuze, Nancy), indagando por el valor del cuerpo como potencia y por la labor del artista como voluntad de poder. Y, desde allí, se exploran en Rojas Herazo categorías estéticas como las fuerzas activas y reactivas en la aceptación del ser desde su condición de cuerpo y en el arte literario como un gesto corporal.

**Palabras clave:** Héctor Rojas Herazo; Adán; cuerpo; muerte de Dios; deformación.

**Abstract:** This article analyzes three poems by Héctor Rojas Herazo: «Adán», «Sentencia» and «La espada de fuego» to observe how, under the figure of Adam, the body in its organic and decadent reality is the place of artistic creation and existential reflection. As a theoretical framework, a Nietzschean and post-Nietzschean (Deleuze, Nancy) aesthetic perspective is used, inquiring into the value of the body as potency and the work of the artist as will to power. And, from there, we explore in Rojas Herazo aesthetic categories such as the active and reactive forces in the acceptance of being from its condition of body and in literary art as a corporal gesture.

**Keywords:** Héctor Rojas Herazo; Adam; body; death of God; deformation.

## 1. Introducción

La obra de Héctor Rojas Herazo es una estética del cuerpo. Su poesía y narrativa crean una corporeidad viviente, una organicidad putrefacta que se yergue digna dentro su propia temporalidad. Su escritura se caracteriza por las «intenciones destructoras del orden tradicional» (Peña Dix, 2004, p. 14) y revoluciona las formas clásicas de la poesía en Colombia. El poeta caribeño se burla del control social de la moral católica y de la estética retórica de varias corrientes que, en general, lo preceden y, desde su corporeidad como escritura, ofrece no solo una piel literaria, sino una hondura epistemológica para comprender al ser humano a partir de una razón corporal o de un cuerpo que piensa poéticamente.

Rojas Herazo se puede considerar parte de la generación del Grupo Mito —aunque no fuera miembro activo frecuente de la revista—. El poeta e investigador Rómulo Bustos Aguirre (2014, p. 130) dice que este grupo es la contracara del culto decimonónico a la gramática y al latinismo, al dogmatismo del *Syllabus errorum* que prohibió la lectura de librepensadores, y al apogeo cristo-filológico del círculo de Caro y Cuervo, de Suárez y Marroquín. A Rojas Herazo se le asocia con este grupo debido al interés que tenía en común con sus miembros por el arte vanguardista y a la publicación que hizo este en la revista *Mito* de poemas que, desde sus formas y contenidos, cuestionan las creencias y tradiciones colombianas (Peña Dix, 2004, p. 10). En tales poemas, y en la mayoría de las obras del toludeño, emergen la atención al cuerpo, la



deformación de la figura de Dios, la ironía frente a la culpabilización del ser humano y la afirmación radical de su inocencia (Bustos Aguirre, 2014, p. 132). En este artículo nos concentramos en el cuerpo presentado en el personaje de Adán desde la descripción corporal y, en consonancia con este tema, en la figura de Dios como creación poética que deforma las imágenes tradicionales, a la lumbre de una liberación de la cultura de la culpa desde la propuesta nietzscheana de la muerte de Dios.

La poesía de Rojas Herazo, nos dice Peña Dix (2004), presta atención al hombre y a la mujer carnales, a su materia viva y desnuda, a la afirmación telúrica del universo y a la realidad existencial que conlleva la conciencia de la soledad y la muerte (pp. 10-11). Es en esta dirección que se despliega la figura de Adán como una imagen poética en contravía de las creencias tradicionales (Ferrer Ruiz, 2011, p. 15). Así también lo confirma Bustos Aguirre en su tesis doctoral, cuando afirma que «Las figuras bíblicas de Adán y Caín son elementos centrales en la construcción de la imagen del hombre en Rojas Herazo» (2014, p. 144). Es perceptible cómo, a través de estas figuras literarias, Rojas Herazo se bate con las imágenes religiosas de la Colombia decimonónica deformando su aspecto, quitándoles la concepción culpabilizante y resaltando su dimensión material y existencial desde la inocencia de ser cuerpo.

La poesía de Rojas Herazo es, a nuestro modo de ver, una antropología poética del cuerpo. Esto se hace evidente en el personaje de Adán, el cual aparece desde las primeras publicaciones hasta las últimas de este artista. La mirada que da el escritor caribeño al personaje bíblico es espejo de su propia existencia corporal y la de los lectores; y las categorías que devela tienen alcances estéticos, en especial en la dimensión del cuerpo como lugar del saber, como fuerza y deformación del ideal espiritualizado de la tradición cristiana.

Para analizar al personaje de Adán, nos concentraremos en la noción del cuerpo desde la filosofía nietzscheana y postnietzscheana. Seguidamente, observaremos la mirada de Rojas Herazo sobre Adán en tres de sus poemas, y en relación intertextual con otros, con el fin de observar cómo este escritor deforma la mera imagen literaria y religiosa, y crea una noción de habitación corporal tanto en sus personajes como en su entorno.

## 2. El cuerpo como lugar de la experiencia estética

A manera de marco teórico para interpretar a Rojas Herazo bebemos de la fuente de Nietzsche cuando dice que el cuerpo es un lugar del pensar y de la literatura, el cual emerge como categoría fundamental de la mano del concepto de la muerte de Dios. Esto se hace siguiendo la propuesta de Rómulo Bustos Aguirre (2014, p. 11) y de Rafael Gutiérrez Girardot (2004, p. 83), quienes testifican el gran peso que tiene el pensador alemán sobre la poesía del siglo xx y sobre las vanguardias en Colombia. Estas dos categorías son interpretadas, a su vez, desde la recepción que hacen de la obra de Nietzsche autores como Gilles Deleuze, Jean Luc Nancy y Anna Piazza, quienes expanden la mirada del cuerpo a las artes visuales, a la filosofía y a la literatura.

El lugar del cuerpo ha tomado centralidad en los últimos años en los estudios literarios. Por ejemplo, Francine Masiello (2012) propone una nueva interpretación de la poesía argentina, recorriendo la evolución de la poesía neobarroca y neo objetivista de las décadas de 1980 y 1990, para centrarse en algunos ejemplos de la literatura reciente, especialmente en la obra de Fabián Casas. En diálogo con Georg Simmel, para quien los objetos presentan ante nosotros una resistencia, más que un deseo por su deleite, Masiello muestra el tejido del hilo que une a las expresiones poéticas estudiadas: una atención a la red de texturas, sonidos y perspectivas singulares que conforman los flujos del mundo contemporáneo. En este sentido, analiza cómo la experiencia poética registra el mundo a través de la percepción en relación con la organicidad del cuerpo.

Con respecto a los estudios sobre el cuerpo en la poesía, Sara Carini (2021, p. 42), aplica la teoría del cuerpo de Jean Luc Nancy a la obra de Shirley Campbell Barr y concluye que esta poeta genera una ruptura con las perspectivas tradicionales y sus poemas se pueden interpretar en dos niveles. Por un lado, los textos se dirigen a lectores y lectoras afrodescendientes para unirlos en la denuncia y reclamación de sus derechos. Por otro lado, sus poemas invitan a lectores y lectoras no afrodescendientes a reflexionar sobre las denuncias del yo lírico, empujándoles a ver más allá del estereotipo y a desarrollar empatía por el otro. El cuerpo, desde este lugar de la mirada, es una metonimia

de los esfuerzos y luchas de la comunidad afrodescendiente. El cuerpo es un espacio desde el cual se reivindica el reconocimiento del ser a partir de un principio de igualdad: desde la carne se hermanan las personas en el sufrimiento y el dolor.

La noción del cuerpo en la obra de Rojas Herazo ha sido abordada desde una perspectiva literaria general, pero todavía no con las implicaciones filosóficas que conlleva su estética. A finales del siglo xx, según lo rescata Emiro Santos, investigadores, ensayistas, narradores y poetas como Jorge García Usta, Darío Jaramillo Agudelo, Ariel Castillo Mier, Oscar Torres Duque, Yolanda Rodríguez Cadena, Amylkar Caballero, Alfonso Cárdenas Páez y Beatriz Peña Dix han realizado aproximaciones que se califican como «las verdaderas líneas que configuran una cartografía corporal sobre la poesía de Rojas Herazo» (Santos, 2008, pp. 21-22). Santos menciona, incluso, a Gabriel García Márquez, quien fue uno de los primeros en prestar atención al fenómeno del cuerpo en la obra de Rojas Herazo y a resaltar «esa espesa materia biológica de su poesía» (p. 22). Y Jorge García Usta, crítico avezado en la obra de Rojas Herazo, destaca en esta obra de un realista que se atiene al cuerpo con una convicción sensorial (1994, p. 29). Por esta misma época, el poeta Darío Jaramillo Agudelo, en el artículo titulado «Héctor Rojas Herazo» describe su obra de la siguiente manera:

Rojas Herazo presta de Neruda cierta entonación, cierta música, cierta visceralidad para dar voz a su mundo personal tan corpóreo, tan físico, tan glandular y tan corruptible, como el que más en la poesía colombiana [...] Antes de él, son abundantes los poemas o las partes más pudorosas del cuerpo de la amada. Rojas Herazo será el primero en construir su poesía sobre la cruda y acezante materialidad del cuerpo (Citado por Pedrosa Cadena y Hernández Alviz, 2020, p. 20).

Estos cartógrafos enfatizan el cuerpo en la obra de Rojas Herazo a la manera de fenómeno literario. Pero aún no se llega a pensar en el cuerpo como un lugar del ser y del conocimiento que se desprende a la manera de una epistemología y de una antropología poética. Solo Rodríguez Cadena sugiere que en la poesía de Rojas Herazo hay una intención de autoconocimiento en el palpar del cuerpo (1998, p. 8). Emiro Santos (2008) llama la atención sobre las descripciones detenidas del cuerpo en la poesía rojasheraciana. Este investigador ve en tal concepción del cuerpo una materia que comprende aquello

que no muere, y tal es el drama y la dualidad en su obra. Santos abre una ventana que permite hacer una reflexión ontológica en la obra de Rojas Herazo. Desde el punto de vista de este investigador, al hablar de materialidad en su literatura, no se trata de un materialismo estéril y reduccionista, pues el cuerpo en Rojas Herazo no se regocija en el dolor o se resigna a una condenación, sino que su propio dolor es su justificación (p. 43). Ser en el mundo es ser cuerpo. Así ve Santos en Rojas Herazo una voluptuosidad de la materia, una pasión en el dolor, y hace un recorrido a través de toda su obra destacando la dimensión del cuerpo en dos rasgos fundamentales: por un lado, el cuerpo mancillado en contraposición a un cuerpo leve; por el otro, la renuncia a una dualidad en el ser humano entre el espíritu y el alma para manifestar un regocijo en lo transitorio y en la materia corruptible (p. 47).

Es en el siglo XXI en que se comienza a prestar más atención a la mirada del cuerpo en Rojas Herazo en relación con teorías filosóficas. Con motivo de la muerte del autor, la revista *Cuadernos de literatura* publicó en el año 2002 un número monográfico dedicado a Rojas Herazo. En la presentación del número, Ariel Ardila (2002, pp. 7-12) define la escritura de este poeta como un «realismo sensorial» en el que son protagonistas el cuerpo humano y los objetos. En el artículo titulado «Representaciones del sujeto en Rojas Herazo», Blanca Inés Gómez (2002) aborda el tema desde la perspectiva de la construcción del yo en este escritor y afirma que «Rojas Herazo hace de la escritura una larga reflexión sobre el hombre y su condición» (p. 39). Este artículo destaca que la subjetividad en el poeta caribeño se vivencia en dos dimensiones: el yo viviente y el yo escritural. Pero profundiza poco en la corporalidad del sujeto, aunque lo sugiere cuando dice que el yo narrativo y poético está configurado a partir de exterioridades y elementos de carácter visual que provienen de la influencia pictórica, en especial de Rembrandt y Van Gogh (p. 41). También se refiere Gómez al espacio exterior, específicamente al de Cedrón en la obra novelística (p. 42), configurado por una espacialidad vital, visto como un pueblo que tiene cuerpo, que respira. Y estas reflexiones, si bien no ahondan en la visión del cuerpo que aquí resaltamos, abren la puerta para mirar en el poeta una construcción del sujeto a partir del cuerpo.

En otro artículo de este número, Olga Arbeláez (2002) describe la relación de Rojas Herazo con el cuerpo y la naturaleza bajo la categoría de lo grotesco: «lo grotesco se expresa en el énfasis de los aspectos negativos de la realidad interior y exterior de sus personajes» (p. 135). Basada en

la teoría de Geoffrey Harpman, esta investigadora ve lo grotesco como un complejo entretelado en el que se tiende a privilegiar más el aspecto negativo que el positivo. Ella dice que lo grotesco en Rojas Herazo es un fenómeno visual, un resultado de las profundas imágenes que crea este autor (p. 136) y, desde allí, destaca lo grotesco en la ruina de los personajes, física y moral que aparece, por ejemplo, en *Respirando el verano* (p. 138). Arbeláez subraya la descripción de los personajes de la narrativa mientras orinan o defecan (p. 142) y lo relaciona con la teoría bajtiniana de atribuir al hombre y la mujer actividades meramente instintivas, propias de los animales no humanos. Esta referencia a la degradación moral enlazada con las funciones corporales desde una connotación negativa no está presente en nuestro modo de interpretar la obra de Rojas Herazo. Lo que hace nuestro autor, más que una valoración que resalte la negatividad, se fundamenta en una mirada del cuerpo a partir de la noción de descomposición como un proceso natural del estar en el mundo, pues ser es ser cuerpo. Tal degradación no es una caída de un estado mejor a uno peor, sino una condición de ser y habitar el mundo, con sus olores y putrefacciones, placeres y agonías, lo que somos y tenemos.

En los últimos años han aparecido artículos como el de Sindy Tatiana Bedoya (2022) titulado «El esplendor de nuestra agonía», donde la investigadora se refiere al cuerpo en el poema «Las úlceras de Adán» como a una «prisión debido al límite que impone la materia» (p. 56). Desde su punto de vista, el cuerpo se contrapone al espíritu celestial, y desde allí se ve la corporeidad como castigo, una prisión en la que el hombre vive su agonía y su miseria. A nuestro modo de ver, si bien es cierto que Rojas Herazo reinterpreta textos bíblicos imprecatorios, consideramos de más peso la siguiente percepción de Bedoya, cuando afirma que tal castigo de ser materialidad y su respectiva muerte «se convierte en la victoria del hombre, en su afirmación como ser libre de dios» (p. 56). Esta corporalidad en Rojas Herazo, iremos viendo, permite ampliar la capacidad expresiva del lenguaje, porque el cuerpo es expresión. El cuerpo gesta su propia poesía.

Para interpretar la relación entre cuerpo y poesía nos apropiamos de la filosofía de Jean Luc Nancy, quien propone una visión del cuerpo como una entidad a la vez concreta e imaginada. La concreción reside en la materia corporal que permite a las personas existir, moverse y desplazarse. La dimensión imaginada se construye a partir de la percepción que la persona tiene de sí misma y la que los demás tienen de ella (Nancy, 2011, pp. 13-16). El cuerpo es «el espacio abierto» (p. 16), el lugar de la

existencia, con todos los matices que significan su espacialidad: «una piel diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada» (p. 16). El cuerpo, nos dice en otro lugar Nancy, «es una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones» (p. 23). El cuerpo no es una posesión individual, sino una imagen que ofrecemos al otro y el otro nos ofrece (p. 83). Así también, el cuerpo es lugar de la literatura, pues dice Nancy que no se escribe del cuerpo, sino que el cuerpo mismo escribe (p. 13). El cuerpo es una textualidad y la textualidad se refiere también a cuerpos.

Con la ayuda de este punto de vista, la literatura de Rojas Herazo ha de ser pensada como una experimentación del cuerpo (desde y sobre el cuerpo). Las figuras desplegadas en su poesía, más que desde las meras ideas o los símbolos, toman su valor y su matiz por la perspectiva corporal.

También sobre el cuerpo escribió Friedrich Nietzsche y su potencia teórica será nuestro ayo en la interpretación de Rojas Herazo. El pensador alemán dice que el cuerpo es un lugar del ser y el conocer, un espacio para la vivencia del arte (2018a, pp. 86-88). El cuerpo es un lugar de conocimiento: «El cuerpo es una gran razón [...] Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría» (p. 89). Así, Nietzsche sienta las bases para una epistemología corporal y una estética de la carne que se materializará en la poesía de Rojas Herazo. No es que el cuerpo sea la prisión del alma y un impedimento para adquirir sabiduría. Todo lo contrario, el concepto de alma ha sido la prisión de la realidad del cuerpo, pues no ha permitido ver al ser humano en su plenitud, es decir, en su corporeidad, incluso en la corporeidad deformada que ofrece el arte. Para Nietzsche, el yo (*Selbst*) es el cuerpo, con su placer y dolor. Para conocer al mundo, que también es cuerpo, no se debe despreciar al cuerpo, sino que el cuerpo es el que conoce y es lo conocido. Tal es la piedra angular para una poética del cuerpo que es el cuerpo mismo en el quehacer de su poesía, con las alegrías y pasiones que encienden la experiencia.

En línea nietzscheana, Gilles Deleuze ahonda en el concepto de cuerpo como una realidad con diferentes sustratos: «Lo que define a un cuerpo es esta relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas. Cualquier relación de fuerzas constituye un cuerpo: químico, biológico, social, político» (2016, p. 60). Para Deleuze el cuerpo es un espacio donde convergen diversos estratos, y no un conjunto cerrado de

significados. En el espacio-cuerpo, las fuerzas activas —la «voluntad de poder» nietzscheana— se caracterizan por la apropiación, el dominio y la transformación, y se diferencian de las fuerzas reactivas, que son más pasivas y se basan en la adaptación a las condiciones existentes. El cuerpo es actividad y apropiación, y desde allí se puede analizar el modo en que Rojas Herazo presenta a Adán como un cuerpo. Así, mediante esta figura literaria, el poeta toludeño se apropia de su decadencia para convertirla en creatividad.

La referencia a la voluntad de poder mencionada por Deleuze es una categoría fundamental para comprender la relación de fuerzas en la obra de Rojas Herazo. En perspectiva nietzscheana, la vida es voluntad de poder, acontecer expansivo, y la auténtica actividad de la vida es el arte. El autor del *Zarathustra* (2018a, p. 206) comprende la voluntad de poder como el poder sobre uno mismo mediante la creación de un mundo en imágenes, metáforas y escenas. Esta es la clave para interpretar los procesos de la vida y, en nuestro caso, la poesía de Rojas Herazo. La voluntad de poder es una expansión vital, una apertura a las posibilidades de ser en el cuerpo, su único lugar de ser. Ella exige fidelidad al cuerpo, una ofrenda a la tierra y a la carne, no mediante el sacrificio de la muerte, sino mediante la fidelidad a la vida y a sus manifestaciones estéticas.

Deleuze interpreta esta voluntad de poder nietzscheana como un juego de fuerzas en el arte y en la vida: las activas y las reactivas. Las fuerzas activas son la afirmación, la creatividad y la espontaneidad de esta voluntad de poder. Ellas son un intento por expandirse, superar los límites y crear nuevas posibilidades. Las fuerzas reactivas se caracterizan por su negación, conservación y adaptación a las situaciones de vida, incluso a las de decadencia. Las fuerzas activas y las reactivas no son entidades separadas, ellas coexisten y están en constante interacción. Tal tensión entre las fuerzas es lo que genera el cambio, lo que produce obras de arte y poesía. Así también lo plantea Deleuze en el libro titulado *Nietzsche* (2019), cuando afirma que la fuerza activa se manifiesta, por ejemplo, en lo que el pensador intempestivo describe como el fuerte: el creador, el artista. En palabras del filósofo francés: «La voluntad de poder, dice Nietzsche, no consiste en codiciar, ni siquiera en tomar, sino en crear, en dar» (Deleuze, 2019, p. 25). Ambas dimensiones se presentan en la obra de Rojas Herazo, en tanto que el cuerpo de Adán se adapta a su condición de ser, entendida esta por la tradición como maldición o expulsión del paraíso, cuando en realidad es el contexto en el que el cuerpo mismo está creando arte y poesía.

Nuestra interpretación nietzscheano-deleuziana de la figura de Adán en Rojas Herazo está mediada por la interpretación que hace Anna Piazza en su artículo titulado «Francis Bacon, dolor y potencia del cuerpo. Una lectura Deleuziana» (2022). Aquí la profesora de la Universidad Francisco de Vitoria analiza la representación del cuerpo en la obra del pintor británico a partir de la teoría de Deleuze en su libro *Lógica de la sensación*. La autora ahonda en la noción de forma como «realismo de la deformación» en contraposición al idealismo de la transformación. La deformación es un ejercicio de creatividad que se opone a la pintura figurativa tradicional, en la medida en que los fragmentos de los cuerpos ocupan espacios diferentes y se mezclan, creando nuevas figuras. Se rompe con la estructura tradicional de cuerpo —entendido como espacio y sustancia—, se sacan partes de cuerpos animales o humanos y se les pone en contextos distintos a lo que se asumía por natural, deformando la concepción de la naturaleza y diluyendo las superficies orgánicas unas en otras.

Esta teoría nos permite interpretar la representación de la corporeidad de Adán en la poesía de Rojas Herazo desde la noción de deformación. Si en Bacon no se pintan cuerpos como figuras, sino como sensaciones, en Rojas Herazo aparecen las imágenes como potencias, acontecimientos abstraídos de argumentos para presentar figuras aisladas, disoluciones de órganos, no desde una lógica narrativa, sino desde una lógica de sensaciones que permite crear otras relaciones entre figuras y sensaciones. La deformación pictórica y literaria se enfoca en la formación de criaturas propias, concretas, aisladas de la narrativa, donde el cuerpo escapa del yo delimitado y se manifiesta un espacio nervioso, un despliegue de la intimidad, una exteriorización de sí en fusión y relación con otras formas de la materia. Esta poesía rojasheraciana, tan pictórica, tan plástica, hace visibles las fuerzas que emergen del cuerpo como potencia y se convierten en un bloque de sensaciones. Desde este punto de vista nos concentramos en la figura de Adán, personaje corporal que recorre la poesía de Rojas Herazo.



### 3. La soledad corporal de Adán

El poema titulado «Adán» fue publicado en el libro *Rostro en la soledad* (1952), el primer poemario de Héctor Rojas Herazo, desde el que se enfatiza el aislamiento de la voz poética y de las figuras descritas en la obra. La soledad tiene rostro. La soledad tiene cuerpo. Según aseveran Pedrosa Cadena y Hernández Alviz (2020, p. 63), Rojas Herazo alude al mito de Adán para contar la vida del ser humano, en particular desde su soledad y desarraigo, en clave corporal, caracterizado por su potencia de afectar y de ser afectado. De este modo lo declara el inicio del poema:

Estás solo,  
biológica y hermosamente solo,  
anterior a los padres  
en la satisfacción de tus miembros frente a la lluvia.  
Rodeado de sustancias estrenadas por tus sentidos (Rojas Herazo, 2004, p. 42).

Rojas Herazo acentúa la orfandad de Adán, sin padre ni madre, ni hermanos o amigos. De allí que en el poema se repitan expresiones con respecto a la soledad, pero vinculadas al cuerpo, a su olor, su temperatura y su color: «Estás verde de soledad y paraíso» (p. 43), «Estás bello de soledad, estás oloroso a soledad» (p. 43), «Hierve tu soledad» (p. 43), «Hombre lejano, hombre solo» (p. 43).

Adán es una imagen tradicional de lo naciente, y una imagen por excelencia del cuerpo desnudo. Para comprender el modo en que Rojas Herazo reinterpreta esta imagen, debemos remontarnos al personaje mítico y contrastar sus dimensiones con la «deformación» poética —entendida como potencia de la obra— que hace Rojas Herazo. Recordamos que la palabra hebrea ‘*Adam*’ significa «ser humano» o «humanidad» en general. El término está relacionado con el hebreo ‘*Adamah*’, que traduce «tierra», y también con ‘*Edom*’, que significa «rojo» (Wallace, 1997), tal vez en alusión al color de la piel del ser humano que escribió estos mitos, de su pigmento que proviene de la tierra. De este modo, desde la tradición bíblica, la figura de Adán es de pura corporeidad, por su descripción del color, por la proveniencia telúrica de su ser. Cuando en ciertos pasajes del Primer Testamento se habla de ‘*Adam*’, en algunos casos se refiere a un individuo como

padre de los seres humanos (1 Cro 1, 1; Job 31, 33; Os 6, 7), aludiendo al personaje mítico individual en el relato de Génesis 2,4b-3,24. Pero en el resto del Testamento Hebreo, se habla de ‘*Adam* como arquetipo. Por esto, la alusión a ‘*Adam* en la Biblia debe verse como una figura representativa de todos y de todas los animales humanos, y no como un individuo histórico (Wallace, 1997).

Paul Ricœur (2004, p. 377) nos dice que Adán, más que una persona, es un arquetipo en el que se cifra la humanidad. Según el filósofo francés, Adán es símbolo universal y concreto del mal del ser humano, en tanto que este es un desterrado. Pero el mal, dice el mismo Ricœur (p. 197), es corporal, descrito inicialmente como la experiencia de una mancha física, y después como la abstracción religiosa de un pecado metafísico. Así, el relato bíblico reúne todas las potencias creativas —imagen y semejanza del creador— y todos los males de los hombres y mujeres en una unidad transhistórica manifestada como Adán —y también como Eva, que en una estructura narrativa patriarcal es incluida bajo el término genérico de Adán—.

Rojas Herazo se vale del mito bíblico para crear una corporeidad deformada, encerrada en el destierro dentro de sí misma, sin dejar de estar maravillado por su propia naturaleza creativa:

Tus músculos se ordenan seguros,  
se regocijan tus órganos en el verdor inusitado.  
Pero aún hay arena de ángel en tus hombros,  
temblor que te sacude todavía.  
Tu soledad es costumbre de días,  
olfato vigoroso,  
hambre (Rojas Herazo, 2004, p. 43).

En este poema, el cuerpo de Adán brota sorprendentemente e irradia asombro de una creación que no se detiene en su carne —las fuerzas activas o voluntad de poder—: el vello, los ojos, el sonido de la sangre, los ruidos del hombre, el aliento, los pies, el crujir de los huesos, los músculos, la desnudez, el olvido del ombligo, los órganos, las células, los cabellos firmes, el espanto de las venas. Y se nota también un interés por el cuerpo en tanto origen, actividad y apropiación de su condición de ser limitada —fuerzas reactivas—. Este hombre no es un superhombre, es un organismo en decadencia. Rojas Herazo se refiere a la humanización del ángel en Adán, como si una figura divina deviniera hombre:

Tu orgánico suplicio de ángel que se despierta hombre,  
de hombre sin respuestas,  
de fruta sin raíz.  
Te palpas tu vientre y los labios  
y miras el azul  
riendo como un niño olvidado por su madre en un jardín (p. 44).

Contrario a la interpretación tradicional y espiritualista de los personajes bíblicos, Rojas Herazo caracteriza a la figura con vientre y con labios y destaca la profunda soledad de su abandono; no una soledad dolorosa, sino la realidad de aquel que no tiene madre ni padre, en el cual Dios manifiesta ausencia. Así, en este poema subyace el concepto nietzscheano de la muerte de Dios. Según Martínez Mogollón (2019, p. 46), en la obra de Rojas Herazo, y en particular en este poema, la idea de la Muerte de Dios se manifiesta de dos maneras: por un lado, en la liberación de Adán, cuando la voz poética salva a este personaje de la dependencia de Dios y lo describe como un ser solitario y escindido de la divinidad. Por el otro, en el ejercicio de secularización del Génesis, en tanto que Rojas Herazo reinterpreta el mito y lo despoja de su carácter religioso para reescribirlo en perspectiva mundana. La condena que enfrenta el ser humano es la constatación de su propia inmanencia y temporalidad limitada.

En el poema, el hombre corporal Adán descubre poco a poco su voz:

Tienes que llegar, a zancadas de hijos y de pueblos,  
a la voz, a esa voz tuya que te espera encendida.  
¡Qué espanto el de tus venas  
puestas allí, de pronto como el arpa de un Dios,  
a sufrir el temblor, la fuerza, los colores!  
Sin recuerdo, sin pecho, donde lactar su curso.  
Sufriendo los sonidos que tu piel les refleja (Rojas Herazo, 2004, p. 44).

Adán es un hombre sin respuestas. Habita la incertidumbre. Rojas Herazo lo describe atravesado por un lastre, pero no por una culpa: «Estás castigado, Adán, castigado de hombre» (p. 44). Su castigo es ser humano, con el descubrimiento de sí mismo. Un descubrimiento que, a la par que se aleja de una tierra (*Adamah*) a la que perteneciera, su cuerpo (*Adam*) es su propio territorio: «no tienes orilla para sentirte desterrado» (p. 44).

La soledad y el destierro son metáforas provenientes de una religión de la culpa, como es el judeocristianismo. Rojas Herazo delimita este castigo al dolor físico, pues el mal acontece en los cuerpos. A su personaje no lo atormentan acciones que haya cometido, o una moralidad que lo acuchille, pues la condena es el desgaste de los órganos, nada más, la condena de ser cuerpo. Esta noción del mal es explorada por Ricœur (2004, p. 385) como la condición humana, y por esto dice el pensador francés que el mito adámico fue posible porque la confesión de los pecados entrañó la universalización de tal pecaminosidad entendida desde la enfermedad y la muerte, códigos del cuerpo.

El Adán de Rojas Herazo es el arquetipo de la decadencia carnal, sin culpabilizaciones morales. Y desde este objeto el autor construye a un personaje hecho de piel y hueso, de sangre y de fluidos que, aunque decadente, es altivo en la medida en que asume su propio cuerpo, lugar de pudrición, pero también de creatividad. En medio del dolor se mantiene su voluntad de poder, su actividad de apropiación, dominio y transformación de la materia. Esto lo confirman Pedrosa Cadena y Hernández Alviz (2020, p. 67) cuando escriben que el Adán de Rojas Herazo se enorgullece por ser capaz de percibir lo incierto y habitar en el dudoso filo del enigma de la vida y la muerte. La celebración rojasheraciana de lo corporal es un reconocimiento de los dolores del cuerpo, la condena y placer de estar vivos. Es de anotar que el destierro, aunque motivo central en el relato bíblico, en Rojas Herazo es metáfora de los cuerpos aislados, y no tanto de un Paraíso del que hayan sido expulsados:

Habitas un tiempo sin límite ardoroso,  
sin espumas sin tribus ni apetitos remotos.  
Estás castigado, Adán, castigado de hombre,  
no puedes ni siquiera sollozar  
porque no tienes orilla para sentirte desterrado (Rojas Herazo,  
2004, p. 44).

Según indica Ferrer Ruiz (2011, p. 24) el escritor toludeño presenta varias actitudes hacia la soledad. Por un lado, aparece una soledad de vida, una plenitud en la que el ser humano celebra el autoconocimiento del cuerpo y el primer contacto con el mundo. El gozo de sentirse vivo, de percibir en la obra literaria un bloque de sensaciones, invita a afianzar en tal deleite corporal la identidad. Por otro lado, aparece la soledad de la enfermedad y de la muerte, en las que el ser humano experimenta

físicamente su miseria, su aislamiento y su destino de la desaparición. Adán percibe su decadencia y podredumbre en la medida en que se sabe un cuerpo orgánico.

La soledad, enfermedad y muerte se vivencian en la noción de un cuerpo exiliado. Como afirman Pedrosa Cadena y Hernández Alviz, el libro *Rostro en la soledad*, del que hace parte el poema «Adán», «se ubica en las coordenadas de un hombre que solo tiene la certeza de su carne» (2020, p. 35). Ambos, investigadora e investigador, consideran que en el primer poemario de Rojas Herazo se desarrolla una era mítica marcada por la caída del hombre y la pérdida del Paraíso. Pero, a diferencia del mito judeocristiano, el Adán rojasheraciano no comprende la razón de su culpa ni de la expulsión del paraíso, lo que simboliza un sentimiento de orfandad. Así vemos que el escritor toludeño combina el abandono de la civilización moderna con una narrativa mítica arraigada en las tradiciones de su pueblo, del mismo modo que describe la historia del alma humana marcada por la soledad que, según dice Santos, se enfoca en las «sensaciones, una metafísica del alma y de la corporeidad» (2011, p. 3). Pero, insistimos, más que metafísica, es una sensación eminentemente plástica, una estética constituida por el cuerpo y sus ruinas. Rojas Herazo rompe con lo metafísico y su ruptura es testimonio de una resistencia desde el cuerpo que se siente desgastado. No hay un más allá, hay un aquí, y ese aquí y ahora son el cuerpo. Ya no se espera la eternidad de un «nuevo Adán», sino la dignidad de quien vive y acepta el socavamiento de sus órganos.

El cuerpo es para Rojas Herazo una experiencia de encarnación que rompe con el ideal tradicional. Si bien es una gran razón, según Nietzsche; es una razón que se vivencia en las heridas, en las úlceras y llagas, como lo dice Nancy (2011). Y no se trata solo de la herida individual, sino de la dimensión colectiva que se enfatiza en «los cuerpos asesinados, desgarrados, quemados, arrastrados, masacrados, torturados, desollados: la carne puesta en depósitos de cadáveres» (p. 56).

El Adán de Rojas Herazo es cuerpo, la organicidad del barro. Adán está magullado, trabaja y se enfrenta a la tierra de la que proviene, a sabiendas de que la tierra, materia del cuerpo y del hombre y la mujer, es descomposición y brote, gusano, hongo y flor:

Ahora puedes andar, triturar la semilla  
asomarte a tus pies  
olvidar el círculo de tu ombligo (Rojas Herazo, 2004, p. 44).

Encarnar el propio cuerpo es la dignidad de Adán, según Rojas Herazo. Se trata de una voluntad de poder reactiva en tanto transformación de las situaciones precarias que podrían apabullar al ser humano. De este modo, lo plantea Nancy (2011, p. 16), el cuerpo es resistencia de aquel que se siente cuerpo, y la condición de cuerpo en Rojas Herazo presenta a Adán como una corporeidad inocente pero partícipe de la decadencia inevitable.

## 4. La condenación de ser un cuerpo en Adán

El poema «Sentencia» aparece en el libro *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956), incluido en la *Obra poética* recopilada por el Instituto Caro y Cuervo (2004). Se trata de una declaración de juicio por parte de una voz celestial que se dirige al ser humano. El tono es similar al Génesis que condena a Adán y a Eva, o a textos imprecatorios del Testamento Hebreo. Las palabras están dirigidas a un «tú» a quien se le declara una existencia penosa que recoge la angustia de su vida: la enfermedad, la muerte, la descomposición:

La baba te dará su miel oscura.  
El carbón tizará tus hombros claros.  
El agua amasará tu sacrificio  
sin apagar tu sed ni aplacar tu amargura (Rojas Herazo, 2004, p. 201).

Por el contexto y las similitudes semánticas, se infiere la intertextualidad con Génesis 3, 17-19, donde Yahvé condena a Adán:

Por haber escuchado la voz de tu mujer y comido del árbol del que yo te había prohibido comer, maldito sea el suelo por tu causa: con fatiga sacarás de él el alimento todos los días de tu vida. Espinas y abrojos te producirá, y comerás la hierba del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado. Porque eres polvo y al polvo tornarás (Gen 3,17-19 BJ).

Así los versos de Rojas Herazo al final del poema, en el cual los verbos en futuro indican una condición de ser, corporal y condenada, pero también reactiva y resistente en la medida en que solo se puede vivir frente a la muerte de Dios enfrentando la putrefacción de los órganos, siendo la propia decadencia:

No alzarás la mirada ni pedirás sosiego.  
 Ni paz a tus pulmones ni reposo a tu sangre  
 No dirás: «he vivido, dadme un poco de olvido»  
 porque la luz está sellada con tu nombre (Rojas Herazo, 2004, p. 201).

Este poema oye el eco también de algunas maldiciones de otros pasajes bíblicos, como la maldición de Caín (Gen 4, 11-15) y la de Deuteronomio 28 para los desobedientes de los preceptos de la Torah:

Yahveh te herirá con úlceras de Egipto, con tumores, sarna y tiña,  
 de las que no podrás sanar.  
 Yahveh te herirá de delirio, ceguera y pérdida de sentidos,  
 hasta el punto que andarás a tuestas en pleno mediodía como  
 el ciego anda a tuestas en la oscuridad, y tus pasos no llegarán a  
 término. Estarás oprimido y despojado toda la vida, y no habrá  
 quien te salve (Dt 28, 27-29 BJ).

El poeta colombiano se apropia de la sentencia bíblica y, mediante ella, describe al ser humano como una carne doliente y decadente que lucha por sobrevivir. El cuerpo es descrito por su capacidad de afectar y de ser afectado, en este caso por el dolor y la herida. Así podríamos hablar de una fuerza reactiva, adaptación a las condiciones existentes del personaje a su situación, pero también de una fuerza activa que recrea una nueva organicidad a partir de una descripción plástica, de un cuerpo estimulado por el impulso de otro cuerpo, como corporalidad poética que se resiste a la visión tradicional y metafísica de los cuerpos decadentes que apenas son los portadores de las almas.

Rojas Herazo presenta a Adán con las características de una naturaleza de fluidos y fragmentos en descomposición:

Tendrás humores, pues tendrás un cuerpo.  
 Pisarás firmemente con tu efímero polvo.  
 Negarás tantas veces que serás afirmado  
 de lo mismo que niegas y lo mismo que huyes (Rojas Herazo, 2004, p. 201).

Antes que la subjetividad de un yo o de un alma, lo que antecede al sujeto en Rojas Herazo es el cuerpo. Adán es puro cuerpo. Así rompe el escritor colombiano con la noción platónica de la visión delimitada que separa el cuerpo del alma, y con la imagen romántica e idealizada del hombre en armonía con los elementos telúricos o con los seres celestes. Aquí se presenta al cuerpo de Adán como un espacio nervioso, un despliegue de la intimidad, haciendo visibles las fuerzas que emergen del cuerpo.

En «Sentencia» el cuerpo es espacio de recepción de la condena (la fuerza reactiva). Adán halla que su cuerpo, lugar de revelación, es también espacio de condena, pues toda condena es también revelación de un sentido de vida, y ambas experiencias se dan en el cuerpo. La expresión «Tendrás humores, pues tendrás cuerpo» (Rojas Herazo, 2004, p. 201), señala la razón de los fluidos positivos y negativos que corren por la persona. El cuerpo mismo es la explicación del dolor y del placer. Con el verso que dice «Pisarás con tu efímero polvo» (p. 201) se recuerda la sentencia bíblica «eres polvo y al polvo tornarás» (Gen 3, 19) como una forma que el humano es de la naturaleza. Lo que deja huellas en la tierra es nada más que la misma tierra que se es, el cuerpo. A la luz de la poesía rojasheraciana, el cuerpo puede ser visto bajo la perspectiva de una deformación literaria, generando un acercamiento o enfoque en los órganos, incluso separados de sus funciones porque, como dice Nancy (2011, p. 27), el cuerpo no es una unidad, sino indicios y fragmentos. La poesía de Rojas Herazo da cuenta de su fragmentariedad, de sus pedazos.

De nuevo aparece la temática rojasheraciana de la soledad del cuerpo: «Nadie dirá: “lo he visto, lo he tocado en su centro”» (Rojas Herazo, 2004, p. 201). Si bien el Adán de las fuerzas activas era descrito como «hermosamente solo» (p. 42), el de las fuerzas reactivas se halla abandonado. Su cuerpo es prisionero de sus propios límites y de otros cuerpos como frontera. Y esta condena es la ruptura del cuerpo con la forma, así se abre a las posibilidades de ser, desde una cercanía que lo saca de sus meras funciones y ve en él un lugar de sensaciones.

Aquella soledad que era alegría en el poema «Adán», en «Sentencia» es dolor, sensación de cuerpos que no están, ausencia de tacto, cuando no hay quien toque el «tú» para que se perciba un «yo» desde otro borde. Quien genera estas preguntas es el cuerpo mismo, un cuerpo que piensa poéticamente, la vivencia orgánica llevada a su extremo de establecer preguntas irresolubles, desde una corporeidad deformada, fragmentada, imagen existencial del ser roto. De allí que se recuerde la frase de Nietzsche que resuena en la poesía de Rojas Herazo: «vive en tu cuerpo, es tu cuerpo» (2018a, p. 80).

En este poema se vislumbra también la dimensión del trabajo y de la muerte, condiciones de un ser corporal enfrentado a la corporalidad de otros objetos, a la espacialidad y al límite:



Arderás, lucharás, comerás de tus codos.  
 El luto ceñirá tu esplendor ceniciento.  
 Tu eternidad y espacio te colman y saludan:  
 Expiarás para siempre el haberte encendido (Rojas Herazo, 2004, p. 201).

El trabajo es aquí lucha y dolor físico, pero también la realización del ser en su corporeidad, pues tal corporeidad es el habitar de un cuerpo en otro cuerpo y frente a otros. La comida que proviene no solo del sudor de la frente, sino también de los codos, alusión al desgaste laboral, a las manos vencidas, al cuerpo roto por el golpe del trabajo con otros cuerpos, con otros pedazos del ser, como el de la tierra, el de los animales y los humanos. Así, Rojas Herazo explora la relación entre la figura de Adán y el espacio aislante, donde el cuerpo se transforma en fuente de movimiento y evento, más que un problema de espacio, encerrado en el Huerto del Edén.

Finalmente, tenemos el tema de la muerte, un eje transversal en la obra de Rojas Herazo, cuya estética de la recepción de las tradiciones míticas cobra vida en la deformación del cuerpo. En sus poemas la vida es espacio, lugar donde el hombre se pudre y sus partes empiezan a contradecirse entre sí, a devorarse. Así lo dice Ferrer Ruiz:

La muerte como parte central de la visión existencialista se ubica en el extremo final de una secuencia simbólica recorrida por el hombre, que construye el autor a lo largo de sus poemarios, a saber: naturaleza angelical-caída-castigo-terrenalidad / corporeidad-sufrimiento / agonía-podredumbre-muerte. Es esta una especie de cadena en la que se sitúa el hombre sin poder evadirla (2011, p. 23).

La descripción de los cuerpos en descomposición es copiosa, por ejemplo, en la novelística de Rojas Herazo. En *Celia se pudre*, el narrador describe a los enfermos invadiendo la casa: «Parecía como si todos los rengos, patulecos, potrosos y culiflojos del mundo hubieran atendido el llamado» (Rojas Herazo, 2022, p. 111). Rojas Herazo describe la suciedad, la enfermedad, la descomposición y la invasión de la casa como una plaga humana deformada en larvas

Era de ver los centenares de muletas recostadas al brocal del pozo y los líos de papel periódico, de lona, de fique que estorbaban en el patio, el corredor y toda la sala. Esto sin contar con la hediondez de las cacas y meados (p. 111).

Así, los cuerpos deformados son lugar de la literatura. Más que lo meramente grotesco, son espacio de reflexión existencial sobre el sentido de la vida, que es la maldición que Adán conlleva, la de volver paulatina y dolorosamente al polvo, desde la descripción plástica de que hay unos miembros que se descomponen antes que otros, como el caso de las personas amputadas.

De este modo, hallamos en Rojas Herazo una reinterpretación del relato del Génesis 3 en la que anida una reflexión sobre la condición humana. La sabiduría que descubren Adán y Eva, su «conocimiento del bien y del mal» (Gen 2, 9) reside en la capacidad de reconocer su condición de alienación. Al comer del fruto prohibido, «se abrieron sus ojos» (Gen 3, 7), lo cual significa que el ser humano toma conciencia de su cuerpo ruinoso y fragmentario, de su enfermedad y muerte, y a esto es a lo que apunta Rojas Herazo en su recepción literaria de las tradiciones bíblicas: ser humano es habitar la ruina, el desgaste y la fragmentación de los órganos. Abrir los ojos es contarlo en la poesía. Así, el escritor logra deformar al cuerpo de los ideales platónico-cristianos y generar nuevas vivencias corporales y nuevas manifestaciones en la obra de arte como bloque de sensaciones que expanden la mirada.

## 5. Una estética de la putrefacción divina y humana

El poema «La espada de fuego» (Rojas Herazo, 2004, p. 190), que aparece en el libro *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956), se refiere a la narración adámica de la expulsión del hombre y la mujer del paraíso: «Y habiendo expulsado al hombre, puso delante del jardín de Edén querubines, y la llama de espada vibrante, para guardar el camino del árbol de la vida» (Gen 3, 24).

La voz poética se identifica con un «Nosotros», que se especificará en la bifurcación de «dos vientres locos, / dos niños sin salida por un túnel de espinas» (Rojas Herazo, 2004, p. 190). Se trata, probablemente, de Adán y Eva, los personajes reconfigurados desde la perspectiva de Rojas Herazo bajo una corporeidad limitada por otras corporeidades. Como se observa en el primer fragmento del poema, estos «Nosotros», voz poética en plural, aparecen inicialmente bajo el asombro del mundo encantado, esquema frecuente en los poemas referentes a Adán, asombro-caída, o fuerzas activas y fuerzas reactivas:

A la diestra la llama de Dios, viva  
 palpitando como un ave de diez alas  
 y nutriendo el silencio con su vuelo encendido.  
 Nosotros estábamos descansando de haber sido hechos.  
 De sabernos sombreros y flores  
 y trenes futuros y locos por una gran pradera.  
 Nosotros no sabíamos  
 de la fuerza que tienen las raíces para apretar un ataúd  
 ni conocíamos el pan, la sal, el agua  
 ni el espeso follaje de un párpado cuando oculta un deseo.  
 Nosotros éramos solo eso:  
 un montón de asombro,  
 dos brazos que cubren un rostro para huir,  
 dos vientres locos,  
 dos niños sin salida por un túnel de espinas.  
 ¡Ay!, nos dieron un peso de sombra en cada vena  
 un ojo para cada cosa,  
 una valla de tacto,  
 un olor que se empapa de nosotros  
 y una risa encendida por la muerte (2004, p. 190).

Al inicio, los personajes aún no conocen la muerte: «Nosotros no sabíamos / de la fuerza que tienen las raíces para apretar un ataúd» (Rojas Herazo, 2004, p. 190). Pero el poema da un giro cuando se dirige al ángel, al que llama «hermano ciego» (p. 190), y lo invita a considerar la nueva situación: Adán y Eva han perdido la llama, el acceso a la eternidad. Se les describe desnudos, y así se revelan armazones de carne, fuerzas reactivas. Rojas Herazo rompe con la visión de una inocencia paradisiaca y destaca la deformación poética del cuerpo desde el comienzo, porque desde el comienzo se es cuerpo en transformación, brote y decadencia. Tales fuerzas carnales activas y reactivas se combinan para oponerse al idealismo de la poesía religiosa tradicional en la medida en que desde el comienzo el ser humano es una mezcla de creación y decadencia.

Sin embargo, en el poema se enfatiza un gesto que muestra un cambio de inocencia a caída, o a conciencia del ser corporal con su respectiva decadencia:

¡Ángel, hermano ciego,  
 puro,  
 míranos ahora desposeídos de tu alegría y de tu llama!

Desnudos  
como un pensamiento en la mitad de una conciencia.

Tiritantes  
suplicando que no nos quiten esto.  
Que nos dejen los muslos temblorosos de una mujer pariendo,  
que nos dejen un sapo bajo un arbusto  
y un peluquero mirando el vaho de una infamia  
mancharle su perita de alhucema (2004, pp. 190-191).

Si bien hay una transformación presentada en forma de cambio, los personajes del poema se muestran desde el comienzo como corporeidades activas y reactivas. En el poema, la creación y la caída se dan al mismo tiempo. Adán y Eva se quieren mantener en su condición putrefacta, pues su cuerpo es lo único que tienen para el placer y el sufrimiento, para la creación y la descomposición. En este poema el cuerpo es una relación de fuerzas en la que se intercambian los estratos: la carne de Adán (y Eva, porque aquí también hay una feminidad corporal) potencia vital de creación, pero también dolor y decadencia, materializada en los fluidos, el líquido amniótico, la orina y las heces, fragmentos, cada uno de los cuales va por su lado y desorganiza el todo sin permitir verlo como una totalidad.

El Adán de Rojas Herazo, pensado aquí en plural con Eva, es la representación de lo putrefacto de la humanidad y la naturaleza, la aceptación de la totalidad del ser en el relumbro de lo creado, pero también del dolor en la realidad del exilio, la enfermedad y la muerte. Es el Adán pasado por el cristianismo que, según dijo Hegel (2015, p. 393) y lo corroboró Deleuze (2005, p. 125), es gracias a esta configuración estética de la fe que entra la noción de lo feo y de lo decadente en el arte, puesto que se exalta a una desnudez crucificada, al Dios en la cruz. De este modo se hace posible la deformación del cuerpo en el arte y en la poesía, procedimiento que lleva a cabo Rojas Herazo en sus descripciones plásticas de la putrefacción.

Lo corporal en Rojas Herazo no solo es canto del autorreconocimiento y la maravilla, sino también realidad de desecho orgánico:

¡Siempre, siempre,  
hemos de regresar a nuestras sienas  
a buscar nuestros ojos,  
a comernos los hígados,  
a vestirnos de baba los dientes y la lengua! (Rojas Herazo, 2004, p. 192).

Esta poesía rescata la interioridad no de la conciencia, sino de la vida biológica, incluyendo la suciedad y la miseria que esta conlleva (Ferrer Ruiz, 2011, p. 31): la baba, el resuello, el vaho, la saliva, el orín, el pus, la caries, el excremento, el sudor, la peste y la enfermedad. Mediante estas alusiones, más que una referencia física a la negatividad moral, Rojas Herazo afirma al ser humano como cuerpo vivo y decadente, activo y reactivo, que a la vez busca romper con las normas sociales y los tabúes culturales. El cuerpo, en lugar de ocultar las interioridades, es la exteriorización de sí.

Así también lo refleja la obra novelística de Rojas Herazo, en la que se cuenta *Respirando el verano* (2021a [1962]), *En Noviembre llega el Arzobispo* (1966) y *Celia se pudre* (2022 [1985]). Esta narrativa se caracteriza por una visión del cuerpo como espacio abierto, lugar de la existencia. Por ejemplo, las descripciones que hace Rojas Herazo en su primera novela, *Respirando el verano*, donde la abuela es descrita en su cuerpo: «La abuela parecía un bultico de arrugas y trapitos viejos abandonados en el taburete» (2021a, p. 33). Y después se describe la casa a la manera de un cuerpo, debido a su similitud con la carne humana: «Entonces sintió como nunca aquella historia secreta de la casa, sintió la felicidad de sus muros, su congoja de animal triste, con sus costillas y su epidermis despedazadas por el tiempo» (p. 37). Rojas Herazo deforma la noción de cuerpo de la casa y de la abuela para hacer de la casa parte del cuerpo de la abuela, lugar de extensión de su lugar de ser, corporeidad expandida: «Mira mijito, esta casa soy yo misma. Por eso no puedo salir de ella, porque sería como si me botaran de mi propio cuerpo» (p. 40).

En el poema «La espada de fuego» aparece el ángel guardián, frontera corporal que delimita el acceso de Adán y Eva al paraíso:

Y tú, ángel,  
disperso en tanto belfo,  
en tanto enero mío,  
en tantas cosas que he apretado  
con inocente afán y dura garra,  
por no caer,  
por aferrarme al mundo,  
por no morir de espaldas talado por tu fuego (2004, p. 193).

La espada del ángel impide al ser humano llevar una existencia corporal intacta. Pero el ángel que la empuña está también enfermo. Ni siquiera el cuerpo que se opone al otro cuerpo se libera de la decadencia.

En su ceguera, testimonia la expulsión del paraíso, pérdida que en Rojas Herazo es el sentido que atraviesa la angustia de los hombres:

¡Y allí –parado y mudo en cada pan del día,  
en cada represalia de la luz y del humo–  
tu gran espada ardiendo, ángel mío,  
tus grandes ojos ciegos y el brío de tu frente! (Rojas Herazo, 2004, p. 192).

Adán y Eva hablan del hambre en sus vientres, de la insaciabilidad de sus gargantas, de la imposibilidad de aferrarse a una piedra que les dé esperanza. Toca la materia del mundo, pero esta se quema con el fuego. La espada angélica es la marca de la finitud, de la huella destruida o testigo borroso de una constante transformación corporal en la que todo participa. Y el ángel es quien impulsa tal decadencia. No solo es guardián, sino también autoridad del creador, una imagen representante de Dios que confirma la transitoriedad y el devenir de cada cuerpo, incluido el suyo:

Nos hiciste de presagio y de sangre,  
de cosas que pudren huyendo [sic.],  
de animales que llaman simplemente y se apagan (p. 192).

## 6. La plástica de los cuerpos descompuestos

El poema «Las úlceras de Adán» se halla en el libro publicado en 1995 que lleva el mismo título. Este poemario contiene una sección que se titula «Los artesanos de la luz», en la cual Rojas Herazo hace un homenaje a los pintores y muralistas «que de alguna forma han sido —por el manejo del color y de las figuras— los maestros de la paleta rojasheraciana» (Peña Dix, 2004, p. 331). Se trata de Rufino Tamayo, Velásquez, Van Gogh, Piero de la Francesca y Paolo Uccello. Después de los poemas dedicados a estos artistas, y en la misma sección, aparecen el «El inventario a contraluz» (pp. 340-341), cuyas referencias al cuerpo y la memoria se tiñen de los colores de los pintores antes mencionados, y «Las úlceras de Adán», que citamos aquí:

La bárbara inocencia,  
los ojos indecisos y las manos,  
el horror de vagar sin un delito.  
Y él se golpeaba el pecho, se decía,

yo suspiro otra cosa, yo quisiera,  
mientras Dios, en el viento, respiraba.  
Lo inventó una mañana  
(en esto consistió el privilegio)  
y olfateó su terror, sus crímenes, su sueño.  
Entonces conoció la alegría de no ser inocente.  
Y se apiadó de Dios  
y lo hospedó en sus úlceras sin cielo (p. 342).

Es llamativo que, después de mencionar a pintores y muralistas, el poeta se dirija al arquetipo de Adán. Por el contexto que hace referencia a las artes visuales, se puede observar en el poema una conexión con el Adán de Miguel Ángel en el fresco de la bóveda de la Capilla Sixtina, pintado entre 1508 y 1510, cuyos temas centrales son los capítulos del Génesis. El personaje de esta pintura renacentista es heredero de la imagen y el poder divinos, señalado por el dedo de Dios para recibir autoridad sobre la tierra, cuya potencia se expresa en la manera en como el cuerpo «desborda», según comenta Anna Piazza (2022, p. 407), poniendo en diálogo a Miguel Ángel con la interpretación que hace Deleuze de Francis Bacon. Si en Miguel Ángel hay un movimiento que une a los cuerpos en el mismo hecho, el Bacon que analiza Piazza mantiene la atención entre la forma abierta y la voluntad de captar el hecho. Rojas Herazo rompe también con la imagen del Adán viril, símbolo de sabiduría y poder físico, y describe al ser humano en su corporalidad existencial, como también en su caída, que son las dos potencias paralelas en el ser cuerpo.

Hemos de recordar que la faja central de la Capilla Sixtina contiene nueve recuadros en los que se narra la historia de los primeros capítulos del Génesis. En el cuadro referente a la creación de Adán, no solo el hombre, también Dios parece señalado por el dedo de Adán a la manera de interpelación. Al poner a Dios en cuerpo, como lo hizo Miguel Ángel, Rojas Herazo prepara al personaje para describirlo en su condición corporal. Hallamos así en el poeta toludeño una fuerza activa, la cual se fundamenta en el concepto de la muerte de Dios, que para Nietzsche (2018b, p. 72) se convierte en un gran regalo dado a los seres humanos, pues potencia toda su posibilidad de crear.

La obra rojasheraciana es heredera de la concepción corporal de Dios en la pintura y la vuelca hacia la poesía. El ser humano cae y arrastra al cuerpo de Dios con él, dándole no solo al ángel o a Adán, sino también al propio Dios un matiz de organicidad, de tierra y descomposición, como reza el poema titulado «Confianza en Dios»:

Cuando llega el momento  
(varias veces al día, la semana y el año)  
tiento a Dios, a sus codos,  
al alambre en que pone a secar sus membranas.  
De manera que aprieto sus dos manos,  
una así contra otra, llenándolas de nada.  
Y después le pregunto si está bien,  
si ha gozado en el juego,  
si le han dado su poquito de incienso,  
o si ya no le duelen los huesos con el frío de  
la noche.  
Así lo trato y él me responde igual.  
De esa manera que tiene de mirarme en los  
espejos,  
socarrón,  
tan queriendo y haciendo que no quiere,  
que no sabe,  
que pase lo que pase seguirá frente a mí  
comiéndose las uñas.  
O poniendo aquel guiño entre sus ojos,  
que conozco tan bien que ya me cansa,  
por ver si yo le guiño alguno de mis ojos (Rojas Herazo, 2004, p. 279).

La figura de Dios en la obra de Rojas Herazo es un organismo que participa de la decadencia, en tanto se percibe a la deidad con carne: «Si el hombre está hecho a imagen de Dios, entonces Dios tiene un cuerpo», dice Nancy (2011, p. 19). Y esto es lo que refleja Rojas Herazo en su espejo de poeta y de artista visual, pues describe plásticamente los conceptos de la tradición y los reformula, los deforma. Dios, por ser imagen del ser humano, tiene codos, manos, huesos, ojos, uñas, incluso membranas, un ser en el cual se reflejan otras figuras animales. En esta poética del cuerpo, todos los conceptos pasan por la carne.

Rojas Herazo asume el mito de Adán y de Dios, pero lo invierte. No es Dios quien crea a Adán, es Adán, el hombre-tierra, el que crea a Dios, en su vida y en su muerte. La muerte de Dios se entiende aquí como un acto de creatividad, de actividad que permite transformar al personaje que antes apabullaba a la humanidad en una figura enferma. Este Dios habita en el cuerpo humano, al ser acogido en las propias úlceras de Adán. Sin cielo, destaca Rojas Herazo, las descripciones divinas son similares a la terrenalidad de Adán. Así se produce una



deformación de lo divino. Este Dios, personaje literario, es recreado a partir del sufrimiento humano. Su cuerpo renacentista es transformado en carnalidad doliente y es el dolor, el lugar donde habita y se expande o se contrae, se arruga en las heridas. En palabras de Rojas Herazo: «El hombre sabe que Dios es el reinvento metafísico de sí mismo» (2021, p. 251), con lo que deforma a esta figura desde una perspectiva irónica. Así también lo piensa Bustos Aguirre (2014, p. 173), al descubrir en Rojas Herazo a un Dios que necesita al ser humano, que está en una relación de dependencia con el hombre y la mujer.

Con esto, Rojas Herazo invierte la tradición de una divinidad que garantice la tranquilidad del ser humano y propone, en lugar de una teología, una antropología poética, nihilista, desencantada del mundo, incluso una ateología. Desde esta deformación genera una creación literaria inmersa en la ironía, como cuando afirma en *Señales y garabatos del habitante*: «Todos buscamos a Dios. No lo sabemos pero lo buscamos. El escritor necesita, entonces, de la compasión por el humor. Descubre la inocencia convertida en ira, en ambición, en avaricia, en crimen, en seducción, en anhelo, en orfandad, en horror» (Rojas Herazo, 2021b, p. 251).

El Dios de la poesía rojasheraciana, desmembrado de una corporeidad unitaria, se hospeda en unos cuerpos decadentes, en unos huesos derrotados, en una materialidad dolida que se resiente con el paso del tiempo y con los otros cuerpos como límite. El arte literario de Rojas Herazo es deformación pictórica. Lo que dice Piazza con respecto al arte de Bacon podemos afirmarlo con respecto a la poesía de Héctor Rojas Herazo: «esa deformación que sufren los personajes de las pinturas baconianas, y al mismo tiempo su aislamiento “geométrico”, esconden una voluntad de captar y manifestar unas energías que, aunque siempre orgánicamente activas, resultarían, según el pintor, eclipsadas por la pintura figurativa tradicional» (Piazza, 2022, p. 397).

## 7. Conclusión

En este artículo se le dio un estatus filosófico a la poesía de Héctor Rojas Herazo. La suya es una obra de literatura moderna y posmoderna que pone en juego las categorías nietzscheanas de la corporeidad y de la muerte de Dios. En los poemas aquí analizados aparecen las imágenes como potencias, acontecimientos abstraídos de argumentos

para presentar figuras aisladas, disoluciones de órganos. En esta deformación poética, el cuerpo es una exteriorización de sí, en fusión y relación con otras formas de la materia. La poesía rojasheraciana, tributaria de las artes plásticas, hace visibles las fuerzas que emergen del cuerpo como potencia y se convierten en un bloque de sensaciones. En las imágenes se funden los órganos animales, humanos y divinos para ofrecer un efecto existencial del ser en el mundo, en la medida en que el ser es cuerpo.

Para este autor, Adán es un arquetipo literario para reflexionar sobre la condición humana hecha de carne. Lejos de interpretaciones moralizantes, Adán —y a Eva junto a él— son organismos que se disuelve, reflejando la complejidad de la experiencia humana. El poeta toludeño destaca la importancia del cuerpo, celebra su organicidad y al mismo tiempo muestra su fragilidad y su devenir, lo que contribuye a una visión realista y cruda de la existencia. Adán, entendido como cuerpo-espacio deformado, se apropia de su decadencia para transformarla en creatividad o para ser creativo desde ella. Las fuerzas activas rojasheracianas en el cuerpo descrito de Adán se caracterizan por la apropiación, el dominio y la transformación. Las fuerzas reactivas se basan en la adaptación a las circunstancias del exilio adánico y son la forma en que se habita la propia decrepitud orgánica. El cuerpo en la poesía de Héctor Rojas Herazo es una organicidad de creación y decadencia.

# Referencias

- Ardila, A. (2002). Presentación. *Cuadernos de literatura*, 8(16), 7-12.
- Arbeláez, O. (2002). La narrativa de Héctor Rojas Herazo: una estética de lo grotesco. *Cuadernos de literatura*, 8(16), 131-145.
- Bedoya, S. T. (2022). «El esplendor de nuestra agonía»: la poesía de Héctor Rojas Herazo. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 13(26), 49-64.
- Bustos Aguirre, R. (2014). *Los rostros de Dios en tres poetas colombianos de la década del cincuenta: Héctor Rojas Herazo, Jorge Gaitán Durán, Álvaro Mutis*. Memoria para optar al grado de Doctor. Universidad Complutense de Madrid.
- Carini, S. (2021). «Porque se me cansó la piel»: Cuerpo y reivindicación en la poesía de Shirley Campbell Bar. *Cultura de Guatemala*, año XLII, vol. I, enero-junio, 29-44.
- Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros.
- Deleuze, G. (2016). *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama.
- Deleuze, G. (2019). *Nietzsche*. Cactus.
- Ferrer Ruiz, G. A. (2011). La poética de Héctor Rojas Herazo. *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (13), 15-44.
- García Usta, J. (1994). *Visitas al patio de Celia*. Alcaldía Mayor de Cartagena.
- Gómez, B. I. (2002). Representaciones del sujeto en Rojas Herazo. *Cuadernos de literatura*, 8(16), 37-50.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, G. W. (2015). *Lecciones sobre la estética*. Akal.
- La Biblia de Jerusalén*. (2009). Desclée de Brouwer.
- Masiello, F. (2012). Cuerpo y materia: una lectura de la poesía contemporánea argentina. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, (76), 143-172.
- Martínez Mogollón, J. D. (2019). La muerte de Dios como camino para la liberación del miedo a la muerte en la poética de Héctor Rojas Herazo. *Espirales. Revista estudiantil de filosofía*, 4(4), 45-50.
- Nancy, J. L. (2011). *58 indicios sobre el cuerpo*. Ediciones La Cebra.
- Nietzsche, F. (2018a). *Obras completas. Volumen III*. Tecnos.
- Nietzsche, F. (2018b). *Obras completas. Volumen IV*. Tecnos.
- Pedrosa Cadena, D, y Hernández Alviz, T. (2020). *Visiones de mundo del poemario Rostro en la soledad de Héctor Rojas Herazo*. Sello Editorial Universidad del Atlántico.

- Peña Dix, B. (2004). Hector Rojas Herazo: la solitaria búsqueda del consuelo en la palabra poética. En *Obra poética 1938-1995* (pp 3-17). Instituto Caro y Cuervo.
- Piazza, A. (2022). Francis Bacon, dolor y potencia del cuerpo. Una lectura Deleuziana. *Bajo Palabra*, (30), 391–412.
- Ricœur, P. (2004). *Finitud y culpabilidad*. Trotta.
- Rodríguez Cadena, Y. (1998). La producción poética de Héctor Rojas Herazo. *Magazín Dominical de El Espectador*, p. 8.
- Rojas Herazo, H. (2004). *Obra poética 1938-1995*. Estudio preliminar y notas de Beatriz Peña Dix. Instituto Caro y Cuervo.
- Rojas Herazo, H. (2021a). *Respirando el verano*. Seix Barral.
- Rojas Herazo, H. (2021b). *Señales y garabatos del habitante*. Otraparte.
- Rojas Herazo, H. (2022). *Celia se pudre*. Fundación IriArtes.
- Santos, E. (2008). *El esplendor de la rebeldía. Cuerpo trágico y hombre abismado en la poética de Héctor Rojas Herazo*. [Tesis de pregrado. Universidad de Cartagena]. Repositorio Institucional – Universidad de Cartagena.
- Santos, E. (2011). *Héctor Rojas Herazo: el esplendor de la rebeldía*. Pluma de Mompo.
- Wallace, N. (1997). «Garden of Eden». Freedman, David Noel (ed.). *The Anchor Bible Dictionary on CD-ROM*. Logos Library System Version 2,1, 1997. <https://support.logos.com/hc/en-us/articles/360031314832-How-do-I-add-and-manage-note-anchors>

ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO

EDICIÓN  
**87**  
2025

REVISTA  
**Lingüística  
Literatura**<sup>y</sup>

# La constitución intelectual y de pensamiento en María Zambrano a través de los grupos y revistas literarias de España

«THE INTELLECTUAL AND THOUGHT  
CONSTITUTION OF MARÍA ZAMBRANO  
THROUGH LITERARY GROUPS AND  
JOURNALS IN SPAIN »

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a08>

Recibido: 25/06/2024

Aprobado: 30/08/2024

Publicado: 01/01/2025

Carlos Andrés Gallego Arroyave

Universidad Católica Luis Amigó

[carlos.gallegoar@amigo.edu.co](mailto:carlos.gallegoar@amigo.edu.co)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6321-2321>

**Resumen:** El artículo explora la influencia de las revistas literarias y círculos intelectuales en el pensamiento de María Zambrano, partiendo de la hipótesis de que estos espacios fueron determinantes en la consolidación de su sistema poético-filosófico. Mediante un enfoque histórico-literario se revisan sus publicaciones en las diferentes revistas españolas: *Los cuatro vientos*, *Cruz y Raya* y *Hoja Literaria*, pero especialmente en *Revista de Occidente* y *Hora de España*. Se arguye que estas revistas no solo actuaron como plataformas de difusión de ideas, sino también como puntos de interacción cruciales que ayudaron a Zambrano a definir su voz filosófica en el contexto de la crisis política de España.

**Palabras clave:** María Zambrano; revista literaria; razón poética; *Hora de España*; *Revista de Occidente*.

**Abstract:** The article explores the influence of literary journals and intellectual circles on María Zambrano's thought, starting from the hypothesis that these spaces were decisive in the consolidation of her poetic-philosophical system. Through a historical-literary approach, his publications in the different Spanish magazines: *Los cuatro vientos*, *Cruz y Raya* and *Hoja Literaria*, but especially in *Revista de Occidente* and *Hora de España*, are reviewed. It is argued that these journals not only acted as platforms for the dissemination of ideas, but also as crucial points of interaction that helped Zambrano define his philosophical voice in the context of Spain's political crisis.

**Keywords:** María Zambrano; literary journal; poetic reason; *Hora de España*; *Revista de Occidente*.

## 1. Introducción

Carlos Altamirano junto con Beatriz Sarlo (2001) cuestionan el modo como debe funcionar y significar la literatura en occidente, asunto que se torna complejo por los diferentes campos de poder que se instituyen dentro de las sociedades occidentales. Empero, Altamirano y Sarlo asumen que la construcción escritural del autor y, por ende, la difusión de sus ideas no se construye por acción individual, sino que «la operación del escribir se inserta dentro de un sistema de relaciones» (p. 154). Este sistema de relaciones debe darse desde la significación de Bourdieu del campo intelectual y, por consiguiente, la autonomía: «el campo intelectual (y por ello, el campo cultural), está dotado de una autonomía relativa, y que permite la *autonomización metodológica*<sup>1</sup> que practica el método estructural al tratar el campo intelectual como un sistema regido por sus propias leyes» (2002, p. 10). Las diferentes dinámicas del campo intelectual (leyes, relaciones, producciones, etc.) deben mantenerse con cierto distanciamiento del poder político y económico. Esto proporciona, entonces, la consolidación del pensamiento del autor dentro del campo intelectual gracias a sus relaciones y, por consiguiente, la ampliación constante de la difusión de sus ideas a nivel nacional e internacional.

---

<sup>1</sup> Las cursivas hacen parte de la edición del texto *Campo de poder, campo intelectual* de la editorial Montessoro.

Otro aspecto imprescindible dentro del campo literario es el artefacto que propicia la expansión y divulgación de las ideas del autor, puesto que, según Altamirano y Sarlo, la revista literaria y cultural permite la producción y generación de opiniones, ya sean ideológicas, estéticas o literarias (2001, p. 182). Además, logra y «busca vínculos y solidaridades estables [...] en el interior del campo intelectual» (p. 185). Este argumento de Altamirano y Sarlo será un eje primordial para el objetivo de este escrito. Asimismo, Rafael Osuna (2004) advierte que la revista literaria logra una colectividad importante de narradores, poetas, artistas, ensayistas, etc., lo que fortalece, sin duda, la autonomía del campo intelectual y sus ideas. En este sentido, la idea de Osuna permite generar un segundo eje teórico para el desarrollo del texto, cuyo objetivo es, por tanto, analizar desde lo histórico y literario la presencia de María Zambrano en los grupos intelectuales de España, especialmente la *Revista de Occidente y Hora de España*.

A partir de la propuesta que ofrecen Altamirano y Sarlo y aunado, además, a la idea de Rafael Osuna, es menester entender que tanto el grupo intelectual como la revista que crea este no se gestan desde una vacuidad social. Si bien, se genera un colectivo privado y cerrado que propicia la consolidación de una fundamentación teórica, ideológica y cultural, esto implica una identificación social relevante. Altamirano y Sarlo expresan que la revista literaria es un primer factor que le ofrece al grupo intelectual un comprenderse como “nosotros” y a los lectores un “ellos” (2001, p. 188). Esta formación interna del grupo es fundamental, en sentido social, para la constitución de una “identidad”, la cual logre tener una conexión socio-ideológica con el lector.

Con esta perspectiva de Altamirano y Sarlo se vincula la propuesta de Rafael Osuna, quien arguye la idea de una poética social por medio de la relación del grupo intelectual, la revista y «la atmósfera cultural, política y filosófica que existe en el momento de la actividad del grupo» (2004, p. 46). La fundamentación de Altamirano, Sarlo y Osuna es, en esencia, que tanto el grupo como el intelectual que hace parte de este no solo cumplen un papel de profesionalización y exposición estética de las ideas; es menester revisar que la creación estética de los intelectuales es propiamente *ideologemas*<sup>2</sup> que «es

---

<sup>2</sup> El ideograma proviene de la función social del lenguaje de Bajtín. Por otro lado, Kristeva entiende el ideograma como una estructura intertextual del texto. Sin embargo, con Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, y, además, Edmund Cros (2003) analizan el ideograma desde una perspectiva bajtiniana entendiéndose como «un microsistema semiótico-ideológico subyacente en una unidad funcional y significativa del discurso. Esta se impone en un momento dado en el discurso social con una recurrencia excepcionalmente alta» (p. 112).



la representación, en la ideología de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social» (Altamirano y Sarlo, 2001, p. 54). Aunado con la noción de ideologemas, puede analizarse en Osuna que la revista intelectual es el mayor ideograma que compone variedad de ideologemas. Dice Osuna:

Una revista no nace en un vacío histórico, sino que ocupa un lugar determinado en la historia, de la que es producto y de la que es originadora. Estudiar revistas es estudiar ideología de grupos y estudiar estos es estudiar Historia desde el microcosmos de su devenir (2004, p. 45).

Por último, Bourdieu (2002) enfatiza la estrecha relación que se da entre el intelectual y la cultura. De algún modo, dice Bourdieu, la cultura es la que integra al creador, no es este el que desarrolla la perspectiva cultural del contexto, esto deviene, entonces, en una “condición de posibilidad” que, sin saberlo o sabiéndolo, integra factores culturales e ideológicos en su obra. El sociólogo francés manifiesta que esta integración arte-cultura es una unión plenamente axiomática que logra, así, una «*integración lógica*»<sup>3</sup> de la sociedad, es decir, las manifestaciones estéticas de los intelectuales alcanzan la posibilidad de comprensión, análisis, criticidad y reflexión de la época.

## 2. Primeras bases del perfil intelectual de María Zambrano

La figura de Blas Zambrano, pedagogo, intelectual y padre de María Zambrano, fue imprescindible para la construcción intelectual de la pensadora, puesto que aquel tuvo un vínculo profundo con Antonio Machado; además, su biblioteca le permitió a Zambrano acercarse a las obras de Unamuno, Azorín, Baroja, Ganivet y, sin duda, la lectura y escritura sobre san Juan de la Cruz también la llevó a crear un vínculo potente con el poeta del Siglo de Oro (Moreno Sanz, 2004, p. 13). Esta primera etapa de niñez y adolescencia de Zambrano, al lado de su padre, es primordial para el devenir de la malagueña en cuanto a su existencia y perfil intelectual.

<sup>3</sup> Las cursivas hacen parte de la edición del texto *Campo de poder, campo intelectual* de la editorial Montessoro.

La formación escolar de María y, como ya se había mencionado, la presencia intelectual de Blas Zambrano llevó a la joven a iniciar estudios de filosofía en la Universidad Central de Madrid a partir de 1921. Gamero Herrera expone lo siguiente:

En Madrid vive «un tiempo feliz» y de agitación política, de ideas creativas y de reflexiones sobre el ser, el hombre, la sociedad, religión. Pero la política desde un comienzo le llama la atención, las circunstancias que vive la hacen comprometerse por los problemas políticos y sociales, decide actuar junto a otros compañeros estudiantes, actividad que compagina con la escritura y lo académico (2018, p. 11).

Esta sentencia de Gamero Herrera es indiscutible, su estancia en Madrid y su actividad política contra la dictadura llevarán a María Zambrano a construir una figura relevante dentro de los intelectuales de España, esto se debe a la visión plena, profunda y crítica que tiene de la función política y, en consecuencia, del pensar español.

Ahora bien, la década de los veinte fue la constitución política e intelectual de María Zambrano en Madrid. Sus estudios en filosofía, tanto la licenciatura como el doctorado, le permiten conocer los seminarios servidos por García Morente, Ortega y Gasset y Zubiri. Con este último logra un vínculo amistoso importante, tanto que «él le prestará ayuda e irá a darle clases particulares en su casa» (Moreno Sanz, 2004, p. 14). Lamentablemente, la amistad con Zubiri fue corta, aunque plena. Zambrano en una carta a Agustín Andreu le manifiesta que la relación con Zubiri fue de «un instante, un solo instante» (2004, p. 14). Este fragmento muestra el intenso vínculo que tuvo la pensadora veleña con el filósofo madrileño, el cual no solo se inserta en la relación profesor-estudiante, sino que demuestra, también, que el acompañamiento en los momentos de crisis que tuvo Zambrano por parte de Zubiri, permitieron catalogarlo como un maestro (Soto García y Espinoza Lolas, 2015, p. 442).

Otro de los maestros esenciales y podría decirse que el más influyente para la creación del pensamiento zambraniano fue José Ortega y Gasset; sin duda la figura de Ortega en todo el sistema poético-filosófico zambraniano es vital, precisamente por la manera como el raciovitalismo se establece como sustento teórico para la *razón poética* y su relación con la historia y la vida como categorías filosóficas.<sup>4</sup> El

<sup>4</sup> Es menester precisar que Zambrano cataloga a Ortega y Gasset como un ser propio de la aurora. Si bien, se genera un distanciamiento en 1934 por la publicación del artículo Hacia un saber sobre el alma, la pensadora malagueña aún encuentra en el maestro Ortega una figura trascendental, no solo para su sistema, sino que fue una presencia relevante en su formación universitaria.

primer encuentro entre los dos fue en un tribunal de exámenes en la Universidad Central de Madrid, además de los seminarios que impartía Ortega en la licenciatura. Sin embargo, el contacto directo y compacto entre Ortega y Zambrano fue durante los estudios doctorales de la pensadora malagueña y la presencia activa de ella en algunos seminarios de aquel, especialmente el de Kant sobre la *Crítica de la razón pura*. A partir de ese momento, la relación de amistad intelectual que llevan Zambrano y Ortega es afortunada y pertinente para la construcción de redes intelectuales en la autora veleña. Empero, comienza a surgir un distanciamiento cuando la República va en declive; esto fue creando un abismo entre ambos «hasta desembocar en una ruptura unilateral y definitiva poco después del estallido del conflicto bélico» (Caballero Rodríguez, 2019, p. 73).

La influencia filosófica y la relación fraterna que hubo entre Ortega y Gasset y María Zambrano le permitió a la pensadora malagueña una actividad intelectual constante entre 1927 y 1939. En 1927, la filósofa es invitada, por primera vez, a la tertulia de la *Revista de Occidente*, donde será mediadora entre su maestro Ortega y los jóvenes estudiantes que asisten: «Su asistencia a la afamada tertulia [...] constituye un reconocimiento y una fuente de prestigio para Zambrano, lo que sin duda les facilitó el acceso a diversos círculos intelectuales de Madrid» (Caballero Rodríguez, 2019, p. 74). La *Revista de Occidente*, como grupo y revista, fue sin discusión, la guía intelectual que le permitió a Zambrano integrarse a diversos ejercicios sociales, culturales, políticos y filosóficos. Esta fase de la *Revista de Occidente* se ampliará en un próximo apartado.

Como bien lo expresa Beatriz Caballero Rodríguez (2019) la actividad intelectual que tuvo Zambrano en los años veinte no se presenta, por completo, por el apoyo de Ortega, sino que «ella también estaba inmersa en numerosas actividades sociales, culturales y políticas al margen de este. Se movía entre varios círculos intelectuales aparte de la *Revista de Occidente* que giraban en torno a *Hoja Literaria*, *Cruz y Raya* y *Cuatro vientos*» (p. 74). La presencia que tuvo Zambrano en Madrid fue activa, dado el intelectualismo que se gestaba en la capital española. Si bien Ortega y Zubiri fueron presencias fundamentales para la formación filosófica de Zambrano —su actividad en las tertulias en *Revista de Occidente* y su cátedra en la Universidad Central—, los aspectos poéticos y religiosos también fueron imprescindibles durante los años veinte y treinta, por lo que *Cruz y raya* y *Los cuatro vientos* fueron grupos y revistas esenciales paralelos a la *Revista de Occidente*.

La revista *Los cuatro vientos*, dirigida por Pedro Salinas, Dámaso Alonso y Jorge Guillén fue una publicación bimensual que solo alcanzó a tener tres números publicados, empero, la participación de intelectuales como Federico García Lorca, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, José Bergamín, Gerardo Diego, José María Moreno Villa, Miguel de Manuel Altolaguirre, María Zambrano, Vicente Aleixandre, hizo que durante 1933 se gestara con fuerza la Generación del 27 y se impulsara, además, poetas y artistas jóvenes madrileños. De esas intelectuales jóvenes se encuentra María Zambrano quien publica en la edición de abril de 1933 «Nostalgia de la Tierra»; este ensayo con proyección estética e idealista, dada la necesidad esperanzadora de recuperar una estabilidad social a partir de la recuperación del arte, realiza una apología a la Tierra, entendiendo a esta no solo como componente material, sino como un «glorioso mundo sensible» (Zambrano, 1933a, p. 29). Dicha glorificación sensible de la Tierra era el arte clásico, lamentablemente aparece la “fantasmagoría” —arte abstracto— y se elimina la sensibilidad estética:

Se habían perdido las categorías del espacio; grande y pequeño, cerca o lejos, alto, aquí y allá. El espacio no era ningún espacio concreto; por el contrario, huía de toda concreción, de toda sujeción, pretendía ser espacio infinito. Pero el infinito suele ser el nombre de lo que no está ni aquí ni allá, de lo que no está en ninguna parte. Estar en el infinito es estar desterrado (pp. 31-32).

Simultáneo a *Los cuatro vientos* está *Cruz y Raya*, grupo y revista dirigido por José Bergamín. Este espacio, con tinte cristiano, le permitió a Zambrano fortalecer el componente místico que, posteriormente, será base esencial de su pensamiento. *Cruz y Raya* se define, dentro de la estructura intelectual madrileña, como un grupo intelectual deseoso de recuperar un catolicismo liberal, dialogante y diverso. Las tertulias en los cafés, la modernización de Madrid, la relación del intelectual español con el personalismo francés (Maritain y Mounier) y el vínculo que tuvo *Cruz y Raya* con la Universidad Central le permitieron a Zambrano no solo asumirse como colaboradora de la revista, sino que hallaba en la propuesta política e ideológica una afinidad importante para la defensa de la Segunda República.

Entre 1933 y 1934, Zambrano participa con cinco publicaciones y, según José Salineo (1983), «deslumbra por su aguda penetración y su exacto decir» (p. 81). Sus colaboraciones en *Cruz y Raya* son: «Cock-tail de Ciencias» de 1933 donde se concentra en la necesidad de separar

Ciencia y Metafísica: «Ciencia y Metafísica son equívocamente tratadas en el mismo plano» (Zambrano, 1933b, p. 141). Este breve ensayo crítico sobre un discurso del matemático Rey Pastor da cuenta de esa perspectiva metafísica de hacer una revisión inicial de una sustancia «unificadora» y «anterior», la misma ciencia experimental. La segunda publicación se titula «San Basilio», si bien este texto es de Severiano del Páramo, Zambrano integra unas notas con palabras estéticas donde se soporta la vitalidad del personaje: «saber de conductor, de vidas, saber edificante y sustentador» (1933c, p. 92). La tercera aparición de Zambrano en Cruz y Raya se concentra en reseñar la publicación de las *Obras de Ortega y Gasset (1914-1932)* con el título «Señal de vida» de 1933. Este ensayo presenta el vínculo intelectual entre Ortega y Zambrano, donde la pensadora lanza unos elogios contundentes a su maestro: «Una vida humana, una vida de hombre, íntegro, está siempre detrás de todos sus hechos, siendo lo que es heroicamente» (Zambrano, 1933d, p. 145). Esta cita no solo refiere la vida del autor, sino que se acentúa la manera como Ortega ha trabajado desde 1914 la vida vivida del humano íntegro.

Las otras dos publicaciones de 1933 y 1934 se titulan «Renacimiento litúrgico» y «Por el estilo de España», este es un manifiesto y anhelo a recuperar la España del Siglo de Oro. Zambrano halla en Lope de Vega, especialmente, una exposición poética que se relaciona estrechamente con la realidad española: «El poeta, con su escenario, crea el espejo en que el pueblo para saberse se mira, y al encontrarse en él se reconoce» (Zambrano, 1934, p. 112). La manifestación de Zambrano a la poesía y el teatro del Siglo de Oro es, en esencia, la manera como se establece un espíritu poético que propicia la reflexión y acercamiento del establecimiento y presencia de la misma España y del “ser español”: «El ser español, categoría del ser hombre, se va definiendo por el teatro» (p. 114).

Ahora bien, *Cruz y Raya* y *Los cuatro vientos* no fueron los únicos espacios intelectuales alternativos a *Revista de Occidente* en los que Zambrano interactuó entre 1927 y 1936. *El Manantial*, *Nueva España* y *Hoja Literaria*<sup>5</sup> también se convirtieron en espacios de difusión intelectual que le permitieron a Zambrano crear diversas relaciones

<sup>5</sup> Lamentablemente, los números 2 y 3 de 1933 de *Hoja Literaria* no están escaneadas y, por tanto, no se encuentran en internet. Exponer que los títulos que publicó Zambrano en esta revista fueron «De nuevo el mundo», «El Otro de Unamuno», «Falla y su retablo». Es importante anotar, además, que *Hoja Literaria* fue la prueba piloto de lo que posteriormente sería *Hora de España*, grupo y revista conformada por la Generación del 27.

intelectuales dentro de estos grupos como fue su vínculo fraterno con algunos poetas del 27 como Miguel Hernández, Emilio Prados, Alberti, Cernuda y Altoaguirre que se fortalecerá indiscutiblemente en la revista *Hora de España*.

En *El Manantial* (1928-1929) Zambrano publica un breve ensayo literario llamado «La Ciudad ausente». Aquí se percibe una madurez narrativa que se conecta con ideas críticas al intelectual español que añora una “ciudad ideal” sin comprender en su totalidad la ciudad real. Es claro que para Zambrano es fundamental añorar un nuevo paisaje, empero, la “escenografía intelectual” prescinde de «el oro de tus tardes, la faz resquebrajada de tus calles, el silencio azul de tus plazuelas en calma» (Zambrano, 1928, p. 16), por tanto, la ciudad real e idealizada se convierte en ciudad ausente: «Ahora solo eres mía y eres ciudad, no caos de edificios y sensaciones; en la ausencia estás ante mí más que nunca, en presencia ideal, llena de gracia en mi intelecto» (p. 16).

Por otra parte, entre 1930 y 1931 Zambrano adquiere con rigor la causa republicana y publica breves ensayos en la revista *Nueva España*, cuyo objetivo es fortalecer el nuevo republicanismo que favorezca al nacimiento de una nueva nación. Zambrano, siendo presencia activa del ambiente universitario madrileño, encuentra en estos espacios un movimiento estudiantil necesario para la solidificación de la República. Por esto, publica títulos como «Del movimiento universitario»; en este escrito, Zambrano señala el mal funcionamiento de la Universidad Central de Madrid en relación con la presencia estudiantil en las decisiones propias del claustro universitario (1930a, p. 23). Luego, publica «Síntomas» y es, precisamente, como la a-politización y falta de dinamismo en la Universidad genera un vacío en el espacio:

Por eso se ha corrido el gran riesgo de que en la hora de la reacción, en la hora en que la juventud nueva irrumpía saturada de deporte, de luz solar, de energía física, de sentido dinámico de la vida, la Universidad se arrinconará definitivamente por inútil, por cosa acabada que ya no puede tener sentido ni misión (Zambrano, 1930b, p. 22).

Asimismo, a finales de 1930 e inicios de 1931 publica «La función política de la Universidad» y «Esquema de fuerzas». Una postura de reivindicación ante los “síntomas” por la carencia política e ideológica de la universidad y, en consecuencia, la pasividad del estudiante. En «Esquema de fuerzas» Zambrano expone «[Q]ue la juventud española

está ya movilizada y en pie para la lucha final— o inicial—, es ya un hecho indubitable. Y de un modo más intenso y menos concreto, la juventud universitaria sobre todas» (Zambrano, 1931, p. 15).

### 3. La consolidación intelectual de María Zambrano y la presencia de su pensamiento en *Revista de Occidente* y *Hora de España*

Entre 1929 y 1930, María Zambrano logra una visibilidad entre los grupos intelectuales, tanto que logra publicar su primer libro con bases netamente políticas: *Horizonte del liberalismo* que es, en esencia, «una propensión política de horizonte liberal en toda ajena a la razón económica instrumental» (Calvo González, 2005, p. 103). Esta obra fue para Zambrano una apertura al intelectualismo político dado el buen recibimiento y las críticas positivas de Ortega, Fernando de los Ríos y Pablo de Andrés Cobos (pp. 105-106). Las recepciones, especialmente de Andrés Cobos y Ortega, fueron de una envergadura importante para Zambrano como intelectual. Andrés Cobos publica en *El Socialista* la reseña de *Horizonte del liberalismo* y elogia la mirada vital, ética y revolucionaria de la política, tanto que ubica a Zambrano por delante de su maestro Ortega, aspecto que la pensadora veleña rechaza en una carta que le envía al filósofo madrileño el 4 de noviembre de 1930<sup>6</sup>. Sus posturas sobre política y vida y, en consecuencia, sobre la «política revolucionaria como concepción de vida» (Zambrano, 2015, p. 64) propiciaron una fundamentación intelectual que inició en el semanario *Nueva España* interviniendo en cinco ocasiones y que, posteriormente, en *Horizonte del liberalismo* se consolida la percepción política de Zambrano (Moreno Sanz, 2004).

<sup>6</sup> La carta de Zambrano a Ortega inicia así:

Mi estimado y querido maestro: Como verá le remito una nota publicada en “El Socialista” de ayer domingo —llegada a mi vista, por casualidad— sobre mi librito. Aunque supongo que no le interesará excesivamente, he sentido el impulso de enviársela, porque en ella se toma a mi pobre libro y hasta a mi pobre persona como protesta o trampolín, al menos así parece, para criticar agriamente la actuación política de Vd. En ella se dice que me he “colocado frente a Vd.” y se hace pasar una molécula de actos e imaginados comentarios míos, que me ha hecho mucho daño [...] Por otra parte, Vd. tiene pruebas de que cuando —con motivo, o sin él— no he comprendido bien algún punto de su actuación, con total lealtad y con toda responsabilidad me he dirigido a Vd. mismo. Mi sentimiento de discípula suya no me permitía otra cosa, no me permitía dirigirme a alguien que no fuera Vd. mismo (Calvo González, 2005, pp. 117-118).

Los últimos años de los veinte y hasta 1933 Zambrano tiene un enfoque político y activista en sus escritos, empero, al notar el direccionamiento del raciovitalismo orteguiano a una “razón histórica” ve la necesidad de reivindicar la política por medio por otro «[camino], cauce de la vida» (Zambrano, 2005, p. 16). El ensayo «Hacia un saber sobre el alma» es, precisamente, ese nuevo “camino” de reflexionar sobre la realidad. Para la pensadora veleña el alcanzar la verdad por medio de la razón debe comprenderse como fluido que, inicialmente, ofrezca un conocimiento no racional del alma para después retornar a la exterioridad y conocer una nueva «idea de hombre íntegra y una idea de razón íntegra también» (p. 19). Aquí Zambrano hace un recorrido interno inicialmente para una nueva comprensión del alma y, así, poder alcanzar una nueva idea ontológica y filosófica que conecte con la vida: «Era necesario topar con esta nueva revelación de la Razón a cuya aurora asistimos como Razón de toda la vida del hombre» (p. 20).

La publicación de *Horizonte del liberalismo* y los artículos presentados en *Nueva España* fueron para Zambrano un presenciarse activamente en su tiempo. Paralelo a sus clases de Metafísica en la Universidad Central, el resurgimiento de la República va floreciendo y el protagonismo intelectual de la pensadora en Madrid se acentúa al relacionarse con intelectuales como Ramón Gaya, Arturo Serrano Plaja, Sánchez Barbudo y otros (Gamero Herrera, 2018). Este vínculo intelectual y el surgimiento de la República llevaron a la pensadora malagueña a realizar las Misiones Pedagógicas cuyo objetivo era llevar libros y construir bibliotecas en pueblos alejados. Así lo presenta Zambrano en *Las palabras del regreso* (2009):

En mi juventud no pertenecía a nada, sino que había que darse u ofrecerse a una fundación del Ministerio de Educación. Se trataba de las Misiones Pedagógicas a las que se iba sin interés ninguno, pero dándolo todo al misionero. Se les decía: «Se le dan únicamente las sandalias». Es decir, el medio más pobre, de viajar. Íbamos en grupo de tres o de cuatro, provistos de lo necesario para viajar en tercera, y a veces en burro mismo, subiendo y escalando montañas, hasta llegar a lugares que no tenían por qué ser tan pequeños ni abandonados, a veces grandes pueblos donde el libro no existía. Ni la música, ni el cine, ni ningún otro medio de comunicación (p. 182).

Ahora bien, entre 1931-1932, María Zambrano se encuentra en dos encrucijadas notables que llevan a una crisis vivencial e intelectual: primero, su tesis doctoral nunca terminada sobre Spinoza fue el sustento



para entender la desazón de Zambrano hacia la filosofía y la vida; y segundo, la creación ideológica del Frente Español y la tergiversación de este produjo un leve quiebre entre Ortega y Zambrano, puesto que aquel movimiento tuvo una injerencia ideológica en el ascenso del fascismo en la década de los treinta y Ortega y Gasset no opuso resistencia a dicho movimiento, además sus críticas eran tangenciales ante un posible resurgimiento de la dictadura: «El obrar en dirección contraria [al derrumbamiento del régimen monárquico] será detener la historia; el no obrar, pasar tangente a ella; ayudar, como sea, a derrumbarla [la monarquía] será solo estar dentro de la historia»<sup>7</sup> (Caballero Rodríguez, 2019, p. 83).

Fueron dos años complejos para María Zambrano, sin embargo, esto no le impedía mantener el contacto constante con sus amigos y su presencia en las tertulias del Café Pombo y el grupo teatral *La Barraca* dirigido por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte y, además, en este grupo conoce a uno de sus mejores amigos: Rafael Dieste (Moreno Sanz, 2004, p. 16).

Desde 1928, Zambrano ya había logrado varias publicaciones en revistas y semanarios como *Nueva España*, *El Manantial*, *Compluto* y *Segovia republicana*. No obstante, el año 1933 puede considerarse como la consolidación escritural y filosófica de la pensadora malagueña, puesto que comienza a ser parte de las intervenciones y colaboraciones en revistas literarias y culturales.

François Dosse (2006) en su libro *La marcha de las ideas* asume que el intelectual debe asignar una postura política y vincularse, sin duda, en alguna revista o grupo (pp. 53-54). Dosse entiende que el intelectual presenta un compromiso social, cultural y político en el espacio que le concierne, es por esto que la actividad del intelectual se une con la historia cultural y la historia de las ideas (p. 154). Además, Dosse entiende que la “sociabilidad” del intelectual si bien se constituye a partir de la postura política y su estar en el contexto social, es menester entender que la «sociabilidad intelectual» (p. 57) que se presenta en las revistas posibilitan el acontecimiento estético y el surgimiento de nuevas narrativas que ofrecen un nuevo movimiento de intelectuales, pensar la escritura y lo político, según Dosse, es reconocer la relevancia de la revista y grupo intelectual. Conectado con la mirada

<sup>7</sup> Carta de María Zambrano a José Ortega y Gasset fechada el 11 de febrero de 1930. Además, las tres cartas que Zambrano escribe a su maestro se encuentran en el número 120 de *Revista de Occidente* con el título: «Tres cartas de juventud a Ortega y Gasset» (1991).

de Dosse, puede afirmarse que Rafael Osuna (2004) comprende que la revista intelectual «constituye un sistema de comunicación que se interrelaciona con otros sistemas de comunicación» (p. 49). Con esto, puede exponerse que la revista para María Zambrano fue el artefacto de exposición de sus ideas que son avaladas, además, por los intelectuales, lo que les propicia la inserción a campos literarios establecidos y, en consecuencia, la presencia temporal —histórica— de la pensadora en la España de los treinta:

Si las revistas se pueden estudiar individualmente, también pueden estudiarse en cuanto conjuntos históricos, que necesariamente nos ofrecerán la línea histórica externa de la que fueron partícipes. Estudiar las revistas en su desarrollo histórico es estudiar la Historia desde su perspectiva (Osuna, 2004, p. 49).

El círculo de la *Revista de Occidente* fue primordial para Zambrano, puesto que, teniendo como director tanto del grupo como de la revista a Ortega, la pensadora ingresó con facilidad, y por mérito, a dicho grupo. Desde 1925, cuando Zambrano ingresa a las cátedras de Zubiri y Ortega, se percibía una formación y relación incuestionable entre la pensadora y los círculos intelectuales de aquellos filósofos; la incursión de la malagueña a las tertulias en el círculo de *Revista de Occidente* y, en paralelo, las primeras publicaciones en revistas y la aparición de su primer libro permitieron que en 1931 fuera profesora auxiliar de la cátedra de José Ortega y Gasset (Lemke Duque, 2014, p. 133). De esta manera, Zambrano, con la relevancia que toma en las tertulias, comienza a publicar constantemente en *Revista de Occidente*, concentrándose, esencialmente, en la creación de reseñas y dos ensayos que serán el albor de un pensamiento regenerador y poético.

La *Revista de Occidente* es la plataforma donde Zambrano reluce y expone su pensamiento, debido a que entre 1933 y 1934 ofrece a la revista ocho publicaciones en las que, según Lemke Duque (2014), aparecen dos significaciones filosóficas relevantes en el pensar zambraniano: la cultura y el sujeto. Asimismo, aquella revista es el afianzamiento intelectual de María Zambrano en España, así, en 1935 publica la reseña titulada «Un libro de ética: Sobre *Ética general* de Ramón del Prado», este escrito, con enfoque crítico, se basa en la necesidad de la enseñanza de la Filosofía en el siglo xx dentro de los Estados como base fundamental para una reivindicación de lo ético:

Uno de los más urgentes que dentro de la enseñanza filosófica se plantean es, dado ya por supuesta su propia existencia, el del libro escolástico, ya que no de texto: el libro de escuela, de aprendizaje, en que se muestre con una claridad nacida ante todo del rigor conceptual y de la íntima contextura sistemática de la exposición, los temas fundamentales de la disciplina de que se trata (Zambrano, 2005, p. 199).

Los artículos y reseñas publicados entre 1933 y 1934 de forma cronológica son: «Lou Andreas-Salomé: Nietzsche» (enero, 1933), «Hoffman: Descartes» (marzo, 1933), «Alejandro el Grande, héroe antiguo» (enero, 1934), «Conde de Keyserling: la vida íntima» (febrero, 1934), «Robert Aron y Arnaud Dandieu: la révolution nécessaire» (mayo, 1934), «Por qué se escribe» (junio, 1934), «Ante la *Introducción a la teoría de la ciencia*, de Fichte» (noviembre, 1934), «Hacia un saber sobre el alma» (diciembre, 1934).

Los artículos sobre Alejandro el Grande y Keyserling fueron muy bien recibidos dentro del círculo de la revista, ya que, según Lemke Duque (2014), con Alejandro se quería mostrar una visión óptima de lo femenino, sabiendo que Alejandro tendía hacia la feminidad; para Ortega y el círculo de la *Revista de Occidente* esa teoría debía difundirse. Y respecto a Keyserling, el propósito era fundamentar una nueva idea de cultura en España, y gracias al artículo de Zambrano, dicha idea «desembocaría en una enorme difusión en todo el mundo hispanohablante» (p. 134).

Asimismo, la reseña del libro de Hoffman sobre Descartes tuvo una divulgación importante en el grupo de la revista orteguiana<sup>8</sup> debido a que Descartes era una figura imprescindible dentro de la revista para comprender la filosofía del sujeto —histórico y vital—, por eso Zambrano acude a la biografía hecha por Hoffman para construir una reseña donde se aúna la vida del filósofo con su sistema (verdad-vida):

Y he aquí que Renato Descartes, militar en tiempos de guerra, hombre de mundo, cortesano en el París brillante del XVII, no se da cuenta plenamente de que existe, hasta que, recogido en sí mismo, duda de todo lo que le rodea; siente que se escapa todo lo que le

<sup>8</sup> Es menester entender que para el joven Ortega, la filosofía cartesiana fue un sustento teórico necesario para desarrollar la idea de “razón vital”, debido a la relevancia que da Descartes a la idea de “subjetividad”. En este sentido, Zambrano en su ensayo «Hoffmann: Descartes» encuentra en Descartes la figura patente y coherente de qué es y cómo debe ser un filósofo: «El filósofo no se contenta en gustar de la vida, sino que quiere penetrar en ella» (Zambrano, 2005, p. 185).

sostiene, es decir, adquiere conciencia del peligro en que está de un modo permanente y esencial, sin necesidad de que ningún acontecimiento le perturbe (Zambrano, 2005, pp. 183-184).

Podría considerarse, entonces, esta reseña crítica e histórica como pilar de la ideología de la *Revista de Occidente* y, también, como base teórica para el pensamiento que posteriormente elabore Zambrano.

Ahora bien, hay un artículo que fue el detonante filosófico-poético para María Zambrano, puesto que le permitió construir lo que llamará *razón poética* que parte, claro está, de la *razón vital* orteguiana, aunque no vincula el elemento histórico de dicho postulado. Esto ocasiona, por lo tanto, fuertes divergencias entre Ortega y Zambrano. Dicho artículo se titula «Hacia un saber sobre el alma» y podría decirse que el argumento que desata las diferencias entre maestro y discípula es el siguiente: «La sola razón no acierta a sorprender la caza. Pero pasión y razón unidas, la razón disparándose con ímpetu apasionado para frenar en el punto justo, puede recoger sin menoscabo a la verdad desnuda» (2005, p. 14). Esta razón pasional se aleja de la razón vital propuesta por Ortega. Moreno Sanz relata el encuentro de Ortega y Zambrano luego de publicarse el artículo:

*Hacia un saber sobre el alma*, le costó la reprimenda del maestro, quien la llamó a su despacho, la recibió de pie y le dijo «No ha llegado Vd. Aquí (señalándose en el pecho) y ya se quiere ir lejos». María salió de la entrevista llorando por la Gran Vía (2004, p. 17).

Aquí se presenta, entonces, la escisión del pensamiento zambraniano con el de Ortega. Este distanciamiento de Zambrano con Ortega no es absoluto, dado que en los primeros años del exilio la pensadora entabla diferentes conferencias en Puerto Rico y Cuba exaltando la filosofía orteguiana. Lo que debe entenderse de la separación teórica es la transición que da Ortega de “razón vital” a “razón histórica”, esta madurez del raciovitalismo es, para Zambrano, un nuevo establecimiento de comprender el “yo” y la “circunstancia” desde la propia racionalidad. Es por esto que «Hacia un saber sobre el alma» se entiende como la comprensión racio-poética, religiosa y metafísica de la subjetividad y la realidad.

De 1930 a 1935, María Zambrano se posiciona como figura relevante en el círculo de la *Revista de Occidente*; sus nueve publicaciones tuvieron un impacto considerable, si bien la autora veleña ya se asumía como intelectual en diversos círculos, es en *Revista*

de Occidente donde se forja como filósofa y pensadora independiente gracias a los ensayos «Por qué se escribe» y «Hacia un saber sobre el alma». Fueron años de exploración, consolidación intelectual y fundamentación del pensamiento. La *Revista de Occidente* y su director, Ortega, le permitieron a Zambrano ampliar sus redes intelectuales y posicionarse históricamente como una mujer indispensable dentro del pensamiento español.

Los últimos años de la década de los treinta son una época de agitación política y bélica en España y paralelo a ello, Zambrano se incorpora a un nuevo grupo y revista para contrarrestar, desde el arte y la poesía, la crisis española; dicho grupo es *Hora de España*. Zambrano hizo parte, en un primer momento, de la redacción de la revista junto a Manuel Altoaguirre, Rafael Dieste, Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, Serrano Plaja y otros. Sin embargo, Zambrano no solo se quedó como redactora en *Hora de España*, también ofreció sus ideas y pensamiento crítico en nueve artículos y reseñas donde mantuvo con seriedad el objetivo que expuso el grupo en el primer número de la revista: «Nuestros escritos han de estar, pues, en la línea de los acontecimientos, al filo de las circunstancias, teñidos por el color de la hora, traspasados por el sentimiento general» (Grupo Hora de España, 1937, p. 6). Asimismo, y conectado con la cita, se vislumbra la relación entre intelectual y lo socio-político cuando se expone: «España prosigue su vida intelectual o de creación artística en medio del conflicto gigantesco en que se debate» (p. 6). De igual manera, Zambrano en su obra *Senderos* (2018) expone con ahínco y melancolía la importancia y significación de *Hora de España* y el grupo de intelectuales que dieron vida al proyecto:

Conmueve porque nunca en medio de tanta sangre y muerte se ha escrito y publicado nada semejante, porque la inteligencia española, sin pausa y sin fatiga, prosigue su obra, la comienza más bien, en las más difíciles trincheras del mundo (p. 418).

La relación de María Zambrano con los directores y redactores de *Hora de España* era plena, precisamente por los vínculos creados años atrás en los diferentes encuentros en tertulias y los domingos en casa de la filósofa (Moreno Sanz, 2004, p. 15). Esta buena relación se debe, también, por el vínculo que tuvo la pensadora malagueña con la revista *Hoja Literaria*, donde publicó tres artículos en el invierno de 1933, este espacio fue creado por los mismos redactores de *Hora de España*. Por lo tanto, el vínculo fraterno entre Zambrano

y los encargados de la revista —varios poetas de la Generación del 27— llevaron a que los artículos sobre el pensamiento y la tradición española, Séneca, Machado, Neruda, etc., tuvieran buena acogida dentro del grupo y, además, en la difusión. Según Alfonso Berrocal (2010) y Concha Zardoya (1984), la ensayística zambranianiana en artículos como «El español y su tradición»; «Españoles fuera de España» y «La reforma del entendimiento español», presenta una vivacidad y unos «matices humanos, poéticos y dialécticos» (1984, p. 82) que activan e iluminan el intelectualismo zambranianiano sin despojarse de la claridad escritural para ser comprendida. En cuanto a la revisión que hace Berrocal, puede decir que en su libro *Poesía y Filosofía: María Zambrano, la Generación del 27 y Emilio Prados* encuentra una formación progresiva de la figura intelectual de Zambrano, desde su presencia en *Cruz y Raya* hasta su relación intelectual y amistosa con Padros. Empero, hay un aspecto en este progreso de Zambrano que Berrocal encuentra llamativo, la ensayística que publica en *Hora de España*; los ensayos de la pensadora en esta revista son de una característica polifacética consciente, ya que, según Berrocal, la escritura de Zambrano en *Hora de España* responde a las complejidades históricas y política de la nación que debe ser reflexionada desde la perspectiva literaria: «El pensamiento en España, de manifestación eminentemente literaria, en su forma de tratar con la realidad, ha permanecido en un estado de solidaridad con lo humano que ha sido capaz de explicar» (Berrocal, 2010, p. 77). Dada la necesidad de vincular pensamiento y vida, Zambrano publica «El español y su tradición» donde, con gran destreza, hace un cuestionamiento al modo como el español se observa a sí mismo y crea, por ende, una sociedad y pensamiento vacío:

Y en estas peleas sangrientas el español anda buscándose a sí mismo. Da su vida para ver quién es y qué es. Los tradicionalistas para corroborar la falsedad en que se han metido, y esperando con su sangre hacer verdad los figurones grotescos. Los liberales, por desesperación y asfixia, por hallar una salida refugiándose en el destino heroico individual (Zambrano, 1937a, p. 25).

Con la misma exposición poético-filosófica en «La reforma del entendimiento español», Zambrano lanza una nueva crítica hacia las ideas que sujetan al español:

El español se ha mantenido con poquísimas ideas, estando tal vez en relación inversa con el tesón con que las hemos sostenido. Pocas ideas, a las que nos hemos agarrado con obstinación casi cósmica y en las que hemos llevado, encerrado como en un hábito, nuestro entendimiento (Zambrano, 1937c, p. 14).

Por otro lado, Antonio Machado a sus 62 años se acogió a la propuesta de *Hora de España* y fue indiscutible la relevancia que tuvo su figura ante el grupo de poetas jóvenes (Berrocal, 2010, p. 80). Fue tanta la relevancia de Machado en la revista y el grupo que Zambrano construye una reseña titulada «*La Guerra, de Antonio Machado*» donde no solo expresa la necesidad de la poesía como vehículo reformador del pensamiento en España, sino que logra exponer ideas de su pensar filosófico-poético:

[L]a historia de España es poética por esencia, no porque la hayan hecho los poetas, sino porque su hondo suceso es continua transmutación poética, y quizá también porque toda historia, la de España y la de cualquier otro lugar, sea en último término poesía, creación, realización total (Zambrano, 1937b, p. 68).

Esta nota sobre Machado muestra las interacciones que había dentro del grupo —campo literario— y cómo se divulgaba la obra por medio de la revista gracias a los vínculos amistosos dentro de *Hora de España*. Esto lo entendió muy bien Zambrano y en 1938 hace una reseña profunda a la poesía de Pablo Neruda que lo conoció en 1935 cuando García Lorca lo llevó a tomar té algún domingo a la misma casa de María (Moreno Sanz, 2004, p. 18). En el número XIII de la revista, el último, Zambrano da una célebre y adecuada presentación al poetizar nerudiano:

La poesía de Pablo Neruda nos planta en medio de un orbe desconcertante para un hombre de esta tradición occidental. No va en desdoro de la poesía porque quiere decir nada menos que en ella haya algo profundamente original; que se trata de una cultura otra, y no decimos nueva porque no creemos que lo sea, sino al revés: antigua, antiquísima. Lo que sí es nuevo es su forma de expresión y lo que aporta a la poesía actual, a la hispánica sobre todo (Zambrano, 2018, p. 490).

Al igual que con Neruda y Machado, Zambrano publica una reseña a la obra de Serrano Plaja *El Hombre y el Trabajo*, en el número XVIII.

*Hora de España* es la constitución indiscutible de un grupo intelectual que fue forjándose a finales de la década de los veinte y a causa de la Guerra Civil halla un objetivo ideológico que les permite alzar su voz intelectual y hacer frente —por medio de la poesía, la pintura y el ensayo— a la crisis. María Zambrano como autora esencial de *Hora de España* se encontraba en una posición privilegiada de intelectual y con un pensamiento maduro que la llevaron a contribuir en la revista con reseñas y ensayos que propiciaron la exposición de las ideas ante la crisis del pensamiento español y, además, sus propias construcciones filosóficas y estéticas que se fueron forjando desde la Universidad Central de Madrid, pasando por diferentes tertulias y grupos como *Los cuatro vientos*, *Cruz y Raya* y, principalmente, *Revista de Occidente* hasta llegar a *Hora de España* con un pensamiento sólido y regenerador, y será esta nueva concepción filosófica y poética que le permitan, desde el exilio, reunirse a nuevos grupos intelectuales y continuar con su pensar místico.

## 4. Conclusiones

En suma, las revistas literarias no deben entenderse solamente como espacios de difusión de ideas, sino como campos de interacción entre intelectuales que comparten una visión común sobre la cultura, la política y la filosofía. María Zambrano, al participar activamente en publicaciones como *Los cuatro vientos*, *Cruz y Raya*, *Hoja Literaria*, *Revista de Occidente* y *Hora de España*, encontró un escenario propicio para desarrollar su concepto de “razón poética” el cual se consolidó gracias al contacto continuo con figuras clave del pensamiento de la época. Las revistas le permitieron a Zambrano la creación de “vínculos y solidaridades” dentro del campo intelectual, lo que fue clave para la construcción de la identidad como pensadora.

La *Revista de Occidente*, dirigida por Ortega y Gasset, fue un lugar fundamental donde Zambrano pudo exponer su pensamiento y distanciarse, no absolutamente, de su maestro. Los artículos «Por qué se escribe» y «Hacia un saber sobre el alma» marcaron un punto crucial en este proceso al proponer una razón unida a la pasión, que contrastaba con la razón vital orteguiana. Estos ensayos no solo significaron un avance en la construcción de su propia filosofía, sino que también simbolizaron un momento de tensión y ruptura dentro del círculo de la



revista. Este tipo de tensiones entre maestros y discípulos, comunes en los círculos intelectuales, contribuyeron a que Zambrano desarrollara una voz filosófica independiente, fortalecida por el entorno crítico y plural que ofrecían estas publicaciones.

Por otra parte, *Hora de España* no fue solo un refugio cultural en tiempos de la Guerra Civil, sino que, como señala Zambrano, fue un espacio de resistencia intelectual en medio de la devastación. Las revistas literarias como *Hora de España* asumieron un compromiso político claro, convirtiéndose en vehículos no solo de ideas estéticas o literarias, sino también de reflexiones sobre la realidad política del momento. En este sentido, la participación de Zambrano en la revista refleja tanto su madurez filosófica como su profundo compromiso con los eventos históricos de su tiempo. Este compromiso con la realidad española no solo reafirma su lugar en la historia intelectual del país, sino que también muestra cómo las revistas pueden ser motores de cambio cultural y político.

En definitiva, los círculos intelectuales a los que Zambrano perteneció no solo facilitaron su integración en el ámbito cultural español, sino que le ofrecieron la oportunidad de definir, plantear y solventar sus ideas estéticas, políticas y filosóficas. La relevancia de estas revistas como centros de debate y producción intelectual generan un apalancamiento en pensadores como Zambrano, quienes encontraron en ellas el medio para expandir sus reflexiones y comprometerse con los desafíos de su tiempo. Así, la participación de Zambrano en estos grupos y revistas no solo cimentó su lugar en la historia del pensamiento español, sino que también reafirmó la capacidad de las revistas literarias para ser catalizadoras de una renovación intelectual y filosófica, incluso en medio de las adversidades sociopolíticas que definieron su época.

## Referencias

- Altamirano, C. y Sarlo, B. (2001). *Literatura y sociedad*. Edicial.
- Berrocal, A. (2010). *Poesía y filosofía: María Zambrano, la Generación del 27 y Emilio Prados*. Pre-Textos.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Montessor.
- Caballero Rodríguez, B. (2019). José Ortega y Gasset y María Zambrano, una relación intelectual bidireccional. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, (Suplemento), 71-86.
- Calvo González, J. (2005). Sobre *Horizonte del liberalismo* (1930), o María Zambrano en claroscuro. *Revista Telemática de Filosofía del Derecho*, 8(1), 99-124. <http://www.rtfed.es/numero8/5-8.pdf>
- Cros, E. (2003). *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Dosse, F. (2006). *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Universitat de Valencia.
- Gamero Herrera, J. (2018). *Filosofía y exilio en María Zambrano. Un camino intelectual en el drama de España*. UNED.
- Grupo Hora de España. (1937). Propósito. *Hora de España*, 5-6.
- Lemke Duque, K. (2014). María Zambrano y la Revista de Occidente 1931-1936. ¿Bases para una filosofía moderna del sujeto? En: J. Gómez Montero, *Ethos y Polis: Europa y la Ciudad en el pensamiento de María Zambrano* (pp. 131-141). Verlag Ludwig.
- Moreno Sanz, J. (2004). Luz para la sangra: Genealogía del pensamiento en la vida de María Zambrano. En J. M. Beneyto, y J. A. González Fuentes, *María Zambrano: La visión más transparente* (pp. 13-44). Trotta.
- Osuna, R. (2004). *Las revistas literarias. Un estudio introductorio*. Universidad de Cádiz.
- Salineo, J. (1983). Colaboraciones de María Zambrano en “Cruz y raya”, “Hora de España” y “Revista de Occidente” desde 1933 a 1938. *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, 124-126(1) 180-194.
- Soto García, P., y Espinoza Lolas, R. (2015). Xavier Zubiri y María Zambrano: de la crisis europea a una reforma del entendimiento. *Pensamiento. Revista De Investigación E Información Filosófica*, 71(266, Extra), 435-457. <https://doi.org/10.14422/pen.v71.i266.y2015.011>
- Zambrano, M. (1928). La ciudad ausente. *El Manantial*, (4-5), 16. [https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1002646686](https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002646686)
- Zambrano, M. (1930a). Del movimiento universitario. *Nueva España*, (17), 23.
- Zambrano, M. (1930b). Síntomas. *Nueva España*, (18), 22.

- Zambrano, M. (1931). Esquema de fuerzas. *Nueva España*, (31), 15
- Zambrano, M. (1933a). Nostalgia de la Tierra. *Los cuatro vientos*, (2), 28-33. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=5620f7b4-c8d7-469e-b3c0-1224e6587094&page=1>
- Zambrano, M. (1933b). Cock-tail de ciencias. *Cruz y Raya*, 141-145.
- Zambrano, M. (1933c). San Basilio. *Cruz y Raya*, 92-118.
- Zambrano, M. (1933d). Señal de vida. *Cruz y Raya*, 145-154.
- Zambrano, M. (1934). Por el estilo de España, *Cruz y Raya*, 111-115.
- Zambrano, M. (1937a). El español y su tradición. *Hora de España*, 23-27.
- Zambrano, M. (1937b). La Guerra, de Antonio Machado. *Hora de España*, 68-74.
- Zambrano, M. (1937c). La reforma del entendimiento español. *Hora de España*, 13-28.
- Zambrano, M. (1991). “Tres cartas de juventud a Ortega y Gasset”, *Revista de Occidente*, 120, pp. 7-26.
- Zambrano, M. (2005). *Hacia un saber sobre el alma*. Losada.
- Zambrano, M. (2009). *Las palabras del regreso*. Cátedra.
- Zambrano, M. (2015). Horizonte del liberalismo. En M. Zambrano, *Obras Completas I* (pp. 3-105). Galaxia Gutenberg.
- Zambrano, M. (2018). Senderos. En M. Zambrano, *Obras Completas IV. Tomo I* (pp. 375-584). Galaxia Gutenberg.
- Zardoya, C. (1984). María Zambrano en Hora de España. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 81-94.

ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO

EDICIÓN  
**87**  
2025

REVISTA  
**Lingüística  
Literatura**<sup>y</sup>

# El pensamiento libre en aforismos y parábolas. Interpretación de *Pensamientos de un viejo* y *El payaso interior* de Fernando González

THE FREE THOUGHT IN APHORISMS  
AND PARABLES. INTERPRETATION  
OF *PENSAMIENTOS DE UN VIEJO* AND  
*EL PAYASO INTERIOR*, BY FERNANDO  
GONZÁLEZ

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a09>

Recibido: 21/08/2024

Aprobado: 2/09/2024

Publicado: 01/01/2025

Gilberto Loaiza Cano

Universidad del Valle

[gilberto.loaiza@correounivalle.edu.co](mailto:gilberto.loaiza@correounivalle.edu.co)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6161-7149>

Fotografía: Fernando González Ochoa. Tomada de *Corporación Otraparte*

**Resumen:** Este ensayo está concentrado en el estudio de *Pensamientos de un viejo*, libro publicado en 1916 por Fernando González, y sus apuntes inéditos titulados *El Payaso interior*. Intentaremos demostrar que esas obras testimonian una conversación con Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer y Baruch de Spinoza. Examinaremos el uso de parábolas y aforismos. Finalmente, nos detendremos en demostrar que hay un sujeto que experimenta una emancipación y, por tanto, una ruptura con los valores tradicionales dominantes. Nuestro examen parte de suponer que hay una conexión íntima entre el qué y el cómo se dice algo.

**Palabras claves:** Historia del pensamiento; historia intelectual; literatura colombiana; parábola; aforismo.

**Abstract:** This essay is concentrated on the study of *Pensamientos de un viejo*, a book published in 1916 by Fernando González, and his unpublished notes entitled *El Payaso interior*. We will try to show that these works testify to a conversation with Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer and Baruch de Spinoza. We will examine the use of parables and aphorisms. Finally, we will stop to demonstrate that there is a subject who experiences an emancipation and, therefore, a break with the dominant traditional values. Our examination starts from the assumption that there is an intimate connection between what and how something is said.

**Keywords:** History of thought; intellectual history; Colombian literature; parables; aphorisms.

## 1. Introducción

La historia intelectual tiene en la historia del pensamiento una de sus derivaciones más inmediatas. No vamos a resolver aquí la muy posible confusión entre historia de las ideas, la historia del pensamiento y la historia intelectual; pero podemos insinuar lo suficiente como para situar este ensayo. Partimos de considerar la historia del pensamiento, hoy en día, como una búsqueda orientada por las pautas de la historia intelectual. Lo pensado es aquello que ha sido enunciado de un modo más o menos coherente por un individuo o por un grupo de individuos; es una construcción de sentido muy particular que, como dijera Quentin Skinner (1969), plasma «una intención particular» y que busca «la solución de un problema particular» (p. 50). Por tanto, es una construcción de sentido que se explica, en muy buena medida, por su relación con una situación histórica también particular. La historia intelectual funciona, entonces, como una estrategia de interpretación que nos ayuda a situar significativamente las palabras dichas por alguien o por algunos.

La historia intelectual nos ayuda, además, a hallar momentos productivos de enunciados, momentos de irrupción de sentidos que se distinguen por su forma, por su innovación en el lenguaje, por su ruptura con una tradición, con un orden. En esa búsqueda nos encontramos con un autor que nos remite a un proceso de cambio, a un hecho colectivo de mutación en la escritura y el pensamiento. Sabemos que Fernando González ha sido un escritor ampliamente comentado, pero creemos

que sigue sin ser situado en una tendencia colectiva a experimentar en la escritura y el pensamiento muy propia de los primeros decenios del siglo xx colombiano; la búsqueda de expresiones nuevas del pensamiento hizo posible la eclosión de la escritura aforística, también provocó el recurso argumentativo de las parábolas, los apólogos y las paradojas. Al parecer, el primer aventurero en esa búsqueda fue el prolífico José María Vargas Vila (1860-1933) que escribió sucesivamente tres libros repletos de aforismos: *Ars verba* (1910), *El ritmo de la vida* (1911) y *Huerto agnóstico* (1912); en 1916, Fernando González (1895-1964) publicó su libro compuesto principalmente de aforismos y parábolas. Después de él vinieron, en 1918, *El Libro de los Apólogos* de Luis López de Mesa (1884-1967); las paradojas del cronista Luis Tejada (1898-1924), entre 1918 y 1924; y en 1925, Enrique Restrepo (1889-¿?) acudió a los aforismos, parábolas y apólogos en *El tonel de Diógenes (manual del cínico perfecto)*. Todos ellos participaron de una ruptura con las formas y los contenidos del ensayo denso y razonado del siglo xix. Todos estos autores fueron lectores de Oscar Wilde, Gilbert K. Chesterton, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Henri Bergson, entre otros. Sugieren, por tanto, una especie de poética del pensamiento que indicó un desafío al canon filosófico y literario legado por el siglo xix.

En este ensayo intentaremos demostrar que el pequeño libro publicado por Fernando González en 1916, *Pensamientos de un viejo*, cuando tenía apenas veintiún años, contenía varias novedades que es necesario destacar. La primera novedad es el testimonio de haber leído y conversado con las obras de Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer y Baruch de Spinoza; por supuesto, él hace notar que leyó otros autores más, pero haber leído esta tríada ya nos sugiere que el joven González estableció comunicación con una tradición de pensamiento filosófico que, para inicios del siglo xx, tuvo amplia repercusión en Europa y América. La segunda parece ser una consecuencia de la novedad anterior y fue la aplicación juiciosa, en todo su libro, del método argumentativo basado en el recurso combinado de las parábolas y los aforismos. La tercera es que esas parábolas y aforismos dicen que hay un sujeto que experimenta una emancipación y, por tanto, una ruptura con los valores tradicionales dominantes: la religión cristiana, la razón, la verdad de la ciencia y, al tiempo, exaltó la fuerza creadora del vagabundeo, la locura, la fantasía.

Nuestro examen se apoya en algunos postulados en torno a cómo leer lo que alguien escribió alguna vez; pero solo haremos aquí explícito uno, el de la conexión íntima entre el qué y el cómo se dice

algo. Suponemos, en consecuencia, que Fernando González pensó su emancipación de aquellos valores en parábolas y aforismos porque esas formas de escritura le permitieron adherirse a una tradición de pensamiento que se ha opuesto a la fría geometría de categorías y conceptos acerca de objetos del mundo circundante. Pensar la vida propia como experiencia de liberación no podía plasmarse en el farragoso ensayo heredado de la tradición letrada del siglo XIX; pensar, en este caso, fue una experiencia que solo podía ser plasmada por una escritura paródica, fragmentada, inconclusa y, al tiempo, desafiante. En fin, creemos que hay un vínculo entre el lenguaje, otros dirán el estilo, y aquello que era la materia de su reflexión. Aquí, otra vez, la historia intelectual puede decirnos algo: cuando buscamos construcciones de sentido como la obra de un autor, estamos ante un lenguaje muy personal, aparentemente muy singular, que ha desafiado un modo de hablar institucionalizado. Al desviarse o separarse de ese lenguaje público institucional, protegido por la tradición, la verdad, la ciencia o cosas semejantes, el autor señala una disrupción, una disidencia, una heterodoxia. Estamos frente a un acto creativo que comienza a modificar las condiciones de futuros enunciados y, a su vez, ese acto creativo proviene de alguna modificación en la situación histórica que le brindaron las condiciones de posibilidad para decir eso y para decirlo así y no de otro modo (Pocock, 2009)<sup>1</sup>.

Urge otra precisión; hemos optado por reunir en un mismo examen tanto su libro *Pensamientos de un viejo* como la pequeña libreta manuscrita que estuvo largo tiempo inédita y que ha sido rescatada y publicada recientemente. Se trata de *El Payaso interior* que, supuestamente, fue uno de los tantos borradores que intentaron convertirse en una inmediata prolongación de su libro de 1916. Sin embargo, aquella breve libreta nunca fue publicada en vida del autor y eso nos coloca ante un dilema digno de ser examinado como un posible acto de autocensura; ese silencio es, para nosotros, un síntoma de las condiciones culturales en que podía pensar un individuo en la Colombia de principio del siglo XX. Para este ensayo nos apoyaremos en la edición facsimilar de *Pensamientos de un viejo*, publicada por Editorial Bedout (1974). Mientras tanto, *El Payaso interior* fue publicado por el Fondo Editorial Eafit (2005).

<sup>1</sup> Especialmente interesante para el asunto que aquí refiero, el de la tensión entre el acto de habla innovador de un pensador y el peso de un lenguaje público largamente institucionalizado, el capítulo titulado «The concept of language and the *metier d'historien*» (pp. 87-105).



## 2. Un joven lector de Nietzsche, Schopenhauer y Spinoza

Friedrich Nietzsche fue recibido por la intelectualidad colombiana mucho antes de la aparición de *Pensamientos de un viejo*. Fue en el ambiente del modernismo literario de fines del siglo XIX en que lo leyeron, lo discutieron y lo evocaron en obras de ficción y en ensayos críticos. Abundan testimonios y anécdotas que les adjudican a Baldomero Sanín Cano y José Asunción Silva las primeras y explícitas alusiones a la obra del pensador alemán. El primero parece haberlo leído en la lengua original, el otro necesitó acudir a traducciones. Ambos advirtieron que Nietzsche propugnaba por una mutación radical de los valores, que partía de poner en tela de juicio al cristianismo; por supuesto, eso entrañaba leer a un autor censurable por el conservador y católico régimen político y cultural de la Regeneración impuesto en 1886, el mismo año en que, al parecer, Sanín Cano y Silva se conocieron en Bogotá y le dieron vida a un círculo de intelectuales que se reunió, durante casi una década, en casa del poeta y novelista bogotano (Atehortúa, 2021, pp. 41-45). A propósito, la novela *De sobremesa*, escrita entre 1887 y 1896, pero publicada póstumamente en 1925, es quizás la obra de ficción que mejor plasma una activa conversación de un escritor colombiano con el pensamiento de Nietzsche; mientras tanto, la ensayística de fines del XIX y comienzos del XX, a la cabeza de Sanín Cano, puso a circular el interés por los supuestos morales —o inmorales— de Nietzsche.

Hubo una profusa intermediación intelectual que hizo posible, desde fines del siglo XIX, la circulación de las obras de Nietzsche y Schopenhauer en lenguas francesa y española en Latinoamérica. Una historia del libro nos brindaría datos certeros de ediciones y traducciones. Un vistazo al catálogo de la Librería Colombiana, en Bogotá, y de 1897, informa que la obra de Schopenhauer llegaba en las traducciones francesas de Jean Bourdeau; siguiendo los anuncios de prensa de la misma época, podemos saber que circulaban en español, también de Schopenhauer, *Aforismos sobre la sabiduría de la vida* (1896) y *El mundo como voluntad y representación* (1896), cuyos traductores fueron Antonio Zozaya y Edmundo González Blanco. Otra vía de difusión y aclimatación de estos autores fueron las revistas como aquella dirigida por el propio Sanín Cano, *Revista Contemporánea*

(1904, 1905), en que hubo difusión de los atributos del pensamiento nietzscheano y, de modo más incipiente, de la obra de Arthur Schopenhauer. Agreguemos a ella algunas revistas europeas de asidua lectura entre intelectuales hispanoamericanos en el cambio de siglo: *La Revue des Idées*, *Bulletin Hispanique*, *La Vie Moderne*. Incluso revistas locales, como la Revista Nueva de Manizales, hacia 1910, era divulgadora frecuente de los pensadores alemanes. Ahora bien, el contacto con la literatura española ofrecía otra fecunda intermediación con obras de Nietzsche y Schopenhauer; pensemos en las novelas y ensayos de Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Ángel Ganivet, por mencionar algunos.

De modo que para 1916 la obra de Nietzsche era de circulación corriente entre los escritores colombianos; ese precedente fue, sin duda, parte decisiva de la iniciación intelectual de Fernando González. Sin embargo, su libro tiene un agregado novedoso que demuestra que al joven pensador no le interesó solamente conocer al autor de *Así habló Zarathustra*. *Pensamientos de un viejo* informa de modo explícito acerca de la biblioteca a la que recurrió; González hace notar, en todo el libro, que leyó a Nietzsche, Schopenhauer y Spinoza, principalmente; también menciona y reconoce su admiración o su afinidad con Blaise Pascal, Peter Altenberg, Leon Tolstoi, Fiodor Dostoievski, Montaigne, Voltaire, entre otros.

El dato de aquellas tres lecturas recurrentes e inspiradoras encierra una especie de anacronía, propia de las condiciones colombianas y quizás latinoamericanas de recepción del pensamiento europeo. Recibir, aceptar, comentar a Nietzsche, a inicios del siglo xx, en cualquier parte del mundo hispano, no era un evento extraño; era la época de leer y discutir el pensamiento de Nietzsche que provocaba una significativa ruptura con la razón ilustrada, con los dogmas de la verdad y la ciencia que acompañaron al siglo xix. Lo interesante es que la llegada de Nietzsche entrañó, para un lector juicioso como González, acercarse a un filósofo postkantiano cuya obra fue elaborada en la primera mitad del siglo xix, como sucedió con Schopenhauer, y a un filósofo que conversó con Leibniz y que criticó la obra de Descartes durante el siglo xvii, como fue Spinoza. En otras palabras, González tuvo que leer a Nietzsche para poder ponderar la importancia de Schopenhauer y Spinoza. Fue algo así como leer hacia atrás; un filósofo cercano a su tiempo le sirvió de puerta de entrada a una tradición filosófica que, para inicios del siglo xx, parecía cobrar vigencia.

El hecho de que González hable de esta tríada de pensadores encabezada por Nietzsche informa algo más. Nos permite conjeturar acerca de cuáles obras de Nietzsche pudo leer y cuáles le invitaron a aproximarse a Schopenhauer y Spinoza. Podemos suponer, por ejemplo, que leyó *El viajero y su sombra*, donde Nietzsche admite que Schopenhauer fue « mon premier et seul éducateur »<sup>2</sup> (1902, p. 8); una afirmación tan categórica debió ser muy sugerente para el joven lector; en *Genealogía de la moral*, Nietzsche vuelve a decir que Schopenhauer fue « mon illustre maître »<sup>3</sup> y, además, menciona la obra de Spinoza, a quien sitúa, con otros pensadores, entre aquellos que desprecian la piedad (1900, pp. 15-17). En *Más allá del bien del mal*, cuando se detiene largamente en el problema religioso, Nietzsche comenta tanto las obras de Schopenhauer como de Spinoza y, de este último, especialmente su ética (1898a, p. 35, 62, 69).

Ahora bien, es mucho más difícil saber qué leyó González de Schopenhauer y Spinoza. Lo cierto es que los comenta y los distingue con alguna propiedad y eso sugiere que acudió a ellos directamente. González cita en ocasiones a Schopenhauer, hace saber que leyó sus aforismos reunidos en *Parerga y Paralipomena* y que, en especial, le interesó lo que dijo sobre la amistad: «Los amigos se dicen sinceros; ¡los enemigos sí que lo son!» (González, 1974, p. 99). También sabe asociar a aquellos filósofos con una tradición de pensamiento, por ejemplo cuando dice que el tiempo es propicio «para meditar los pensamientos de Spinoza, de los Vedas y de Schopenhauer» (p. 8); luego dirá que es posible «creerte infinito leyendo a Spinoza, y cansado de la vida leyendo a Schopenhauer» (p. 97); más adelante, en sus “sueños alemanes”, el joven escritor antioqueño compara a Nietzsche con Spinoza a quien considera un «analista» (p. 146). En fin, González exhibe una familiaridad incuestionable con estos tres autores, los evoca con frecuencia y, por supuesto, admite que fueron fundamentales en sus reflexiones.

Sí, fueron fundamentales para expresar una concepción de la vida y también lo fueron para enseñarle unos recursos argumentativos. Nietzsche, Schopenhauer y Spinoza le habían mostrado al joven González la riqueza expresiva de la escritura aforística.

<sup>2</sup> Más largamente, Nietzsche dirá al inicio de su libro: « Je voulais, dans la troisième Considération inactuelle, exprimer la vénération que je portais à mon premier et seul éducateur, le grand Arthur Schopenhauer ». [«Yo quise, en la tercera Consideración intempestiva, expresar la veneración que yo tengo por mi primer y único maestro, el gran Arthur Schopenhauer», traducción libre de GLC]. Las cursivas son del original.

<sup>3</sup> [«Se trataba para mí del valor de la moral y sobre ese punto yo iba a explicarme casi exclusivamente con la ayuda de mi maestro Schopenhauer», traducción libre de GLC].

### 3. Parábolas y aforismos

El autor de *Pensamientos de un viejo* eligió un método argumentativo y acudió a unos recursos aprendidos en su lectura de unos maestros en el uso de la parábola y del aforismo. Apeló a formas breves y dialógicas de exposición de su pensamiento; con el aforismo, en particular, se inclinó por el pensamiento incompleto, fragmentario, como si se tratase de una continua elaboración. Así lo dicen algunos estudiosos de la escritura aforística, cada sentencia debe leerse como la pieza de una estructura, no como una meditación aislada y eso obliga al lector a buscar la estructura, el asunto general que el autor intenta alcanzar (Roy-Desrosiers, 2012, pp. 5-6). En otras palabras, el lector asiste al proceso de formación de un pensamiento acerca de algo, un proceso disperso en los diversos fragmentos aforísticos.

La parábola es una construcción, quizás más compleja, es un relato en miniatura que evoca una tradición comunicativa judeocristiana; de hecho, suele ser vinculada con una hermenéutica bíblica. Sin embargo, en el uso de aquellos filósofos que habían contribuido a la revaluación del canon racional occidental —leídos por González— la parábola se libera de su conexión con el didactismo bíblico y tiene como referente «la realidad humana en su totalidad», el punto de partida es la praxis existencial condensada en un breve relato que contiene su moraleja (Vincent, 2012, p. 102).

#### 3.1. Una filosofía de la vida en parábolas

González decidió iniciar su libro con una parábola y la primera sección, «Desde mi tinglado», reúne el mayor número de relatos parabólicos si se compara con el resto de la obra. Estas son decisiones argumentativas que ya aportan un sentido o, por lo menos, una intención de decir algo de un modo determinado. A nuestro juicio, esas decisiones argumentativas anuncian el lugar en que el pensador quiere situarse y, quizás también, contra qué. Este simple dato de mostrarnos, en la primera sección de su libro, un conjunto de parábolas obliga a pensar que allí hubo una *dispositio* y una *compositio*; el pensador acudió intencionadamente a una estrategia de comunicación. Todo lo que aparece en «Desde mi tinglado» es una construcción narrativa,

es la creación de un universo ficticio con personajes y lugares: unos discípulos y un maestro, un loco ante gente corriente, un joven y un viejo filósofo, un perro rico y gordo ante un perro flaco y pobre, un paralítico con su madre, un mendigo y las gentes de un pueblo, un filósofo y un poeta, una viejecita y un cura; los breves relatos evocan un sendero, una montaña, un frondoso árbol, un día de mercado en un pueblecito, el jardín de un palacio. No necesitamos hablar aún acerca de los asuntos que tratan aquellas parábolas; pero podemos decir, por ahora, que en todas ellas hay una intriga, hay una discusión, un enfrentamiento o crisis, una solución o desenlace. En definitiva, todos aquellos relatos contienen una especie de puesta en escena, un drama.

El recurso sistemático de la escritura en forma de parábolas obliga al lector a desentrañar las intenciones y el mensaje del joven pensador. Como lo han explicado Paul Ricœur y otros estudiosos de estas breves fórmulas narrativas, las parábolas han sido de uso corriente en el lenguaje bíblico. Narran un mundo ficticio que expone un paradigma que, a su vez, pretende enseñar algo acerca de la realidad (Ricœur, 1982, pp. 340-342). Son fórmulas metafóricas de la escritura bíblica que narran experiencias humanas tales como la culpa, el dolor, el sufrimiento, la muerte; es la invención de un mundo regido por la tensión entre lo ordinario de la vida cotidiana o de la realidad humana que encuentra una respuesta trascendente en el maestro, en el pastor que alecciona y moraliza; hay, por tanto, un vínculo entre la experiencia profana y la respuesta sagrada.

González, como su maestro Nietzsche, saca la parábola de su original función argumentativa en la escritura bíblica para que circule en un ámbito profano. También podríamos suponer, tan solo eso por ahora, que la parábola, como el apólogo, sugería un pequeño mundo de alegorías que cumplía con un didactismo moral. En todo caso, en vez de la pretensión de moralizar en el sentido del cristianismo, en vez de querer comunicar la verdad de un dogma religioso, la parábola en González sugiere un recurso paródico para poner en discusión experiencias y valores humanos, para dar su propia lección o, mejor, su propia versión acerca de lo que cree que tiene valor o sentido en las experiencias ordinarias de los humanos. El joven pensador aprovecha la capacidad didáctica, sentenciosa y solemne del relato parabólico para preparar un mensaje que reivindica valores muy distintos a aquellos del catolicismo.

En esa reivindicación de otros valores que parecen reñir con los hasta entonces dominantes es donde aparece el otro rasgo destacado de las parábolas, su carácter dramático. Toda parábola contiene un diálogo, una conversación que expresa una tensión, un debate. Algunos afirman que allí hay una puesta en escena, «un mini-drama» que sirve para exponer un interrogante, para poner en tela de juicio un sentido ético de la existencia humana (Vincent, 2012, p. 95). Las parábolas de González contienen claramente esa condición dialógica; por un lado, ese pequeño mundo ficticio inventado en ellas contiene una breve y significativa oposición de valores o, al menos, de opiniones; por el otro, autor y lector quedan enfrentados. El uno con su pretensión de mostrarnos un nuevo significado, un nuevo valor y el otro con sus valores habituales cuestionados.

Así, por ejemplo, desde aquella parábola que inaugura *Pensamientos de un viejo*, «La parábola de la llaga», González nos introduce en una nueva escala de valores. La semejanza es evidente con la parábola del rico epulón y Lázaro, narrada por el Evangelio de Lucas y el hecho de que simplemente aluda con el título a un relato bíblico constituye una advertencia. En una clara dirección schopenhaueriana, el joven pensador enjuicia la compasión cristiana y reivindica el sentimiento de dolor; algo que complementa casi enseguida «La parábola del loco» (González, 1974, p. 25) en que fustiga a aquellos «hombres pobres y flacos del mercado» que quieren defender al «perro flaco, pobre y vencido» por «el perro rico y gordo» (p. 25). Se nos ocurre que hay alguna semejanza con el juicio de Schopenhauer (1887) acerca del dolor como algo real, positivo y movilizador, mientras que los placeres nos engañan con la ilusión de la felicidad (pp. 150-169).

En esta exaltación del dolor como guía para conocer mejor el significado de la alegría irrumpe el discurso del loco. El mensajero de las nuevas verdades es el loco como «el único que no pensaba ni decía como los demás» (González, 1974, p. 25). Es un loco el que aconseja al mendigo: «¡Oculta tu llaga!» (p. 21); es la locura, en clave nietzscheana, «el único medio para modificar» las costumbres (p. 22). Todas las prácticas, todas las costumbres cuyos orígenes están llenos «de nebulosidades» (p. 22) quedan expuestas al cuestionamiento sabio del loco. Es de nuevo el loco el único capaz de desenmascarar «la vulgaridad de los hombres» (p. 24) en «La parábola del jardín», gracias a él puede entenderse el origen humano de todas las cosas. Llegará casi enseguida «La parábola del loco» en que queda aún más claro que la

locura que González exalta es aquella «producida por el pensamiento» (p. 25). Y al lado de la locura están la soledad y el ocio que permiten «soñar mundos» (p. 33). El joven pensador comienza a identificarse con el loco, con el solitario, porque son capaces de vivir sus propias vidas. Por eso es que cuando llegamos a la lectura de «Vivir», donde «un maestro habló a sus discípulos, diciendo» (p. 30); aquí, González lanza la propuesta que quizás resume lo que ha venido postulando en las primeras parábolas de su libro: «Cada uno debe vivir y analizar sus experiencias: Así resultará original el tesoro de sus verdades» (p. 30).

Así nos aproximamos al último rasgo que queremos destacar de la escritura en parábolas; una parábola aislada o solitaria no funciona como argumento. En vez de una parábola, es un conjunto de parábolas cuya intención más evidente es mostrar o, mejor, compartir, el proceso de elaboración de una tesis. Un relato parabólico se une a otro para construir un mundo ficticio que intenta darle consistencia a una reflexión central. Algún sentido tiene en la obra de González que la primera sección tienda a privilegiar las narraciones parabólicas; algo ha querido decir el autor «Desde mi tinglado» y nos parece que logra expresar un anuncio, el de su ruptura con cualquier forma de tradición en el pensamiento. González ha privilegiado el examen de los sentimientos, de los recuerdos, las emociones; ha sugerido separarse de los viejos caminos de sus abuelos y de sus padres, y ha emprendido su propio viaje «por un nuevo sendero» (1974, pp. 51-52).

### 3.2. Los aforismos o la experiencia de pensar

Resta decir que la parábola tiene algo de elusivo por su indirección<sup>4</sup>; mediante la parábola, el autor conduce la atención hacia un viejo, un loco o un mendigo y esas son máscaras que evitan que el autor del pensamiento quede plenamente expuesto. En el aforismo no sucede eso, el pensador con sus pensamientos asoma plenamente, no puede ocultarse o distraer al lector con una breve narración ficticia. Y algo más, cuando se trata de exponer el pensamiento, no basta una parábola, tiene que hablarse de parábolas. La fórmula es igual con los aforismos. No basta un aforismo, hay que remitirse a un universo plural. En uno y otro caso, se trata de un pensamiento en construcción y, dirán otros, del pensamiento como experimentación. Mejor, quizás, se trata

<sup>4</sup> Acerca de la indirección en la parábola, véase Fontanille (2019) y Walton (2012).

del pensamiento como ensayo, como tentativa de aproximación a algo que no logra definirse del todo. Así lo ha visto Martin Jay en su examen de ciertos pensadores de la Escuela de Frankfurt, especialmente la obra temprana de Max Horkheimer, cuando el pensador alemán estuvo resuelto a hacer una crítica de la razón ilustrada (Jay, 1989, p. 83). Así lo ha visto Gilles Deleuze cuando aventuraba una explicación de los aforismos nietzscheanos (1971, pp. 48-89). Así lo podemos ver nosotros cuando nos acercamos a nuestro pensador González.

El aforismo es una forma de pensar que anuncia la ausencia de un sistema filosófico; por lo menos, delata que esa no es la pretensión. El aforismo, además, está conectado con la tradición de pensar por fuera de la razón como canon. No es cosa trivial que Pascal, en sus *Pensées*, hubiese acudido a los aforismos para decir que el acceso al conocimiento no era un atributo exclusivo de la razón y que la intuición; el corazón, el espíritu y los sentimientos también nos acercaban a alguna verdad. Es cierto, también, como lo explicó alguna vez Hugo Friedrich, que hay una conexión íntima entre esa aparente escritura fragmentada con lo que el mismo Pascal llamó «esprit de finesse» y, quizás más importante, con la intención de hacer verdadera filosofía burlándose de ella (1995, p. 8). « Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher »<sup>5</sup>, dijo el pensador y matemático francés, luego de afirmar que « la vraie éloquence se moque de l'éloquence, la vraie morale se moque de la morale »<sup>6</sup> (Pascal, 1976, p. 14). En fin, estamos ante un antecedente pascaliano de un estilo, de una forma de expresión del pensamiento que halló prolongación genuina en Nietzsche y a la cual adhirió muy conscientemente el pensador colombiano. Tanto así que González cita un par de ocasiones a Pascal y, precisamente, para cuestionar la preeminencia de la razón; aún más, para sentenciar que la «razón es enemiga de la vida»<sup>7</sup>.

Queda claro que el aforismo expresa la elección de una forma de pensar que no pretende ser un sistema ni una totalidad. Al contrario, expresa dispersión, desorden, intuición. Nada metódico, el aforismo delata exploración, un espíritu errante que busca algo y que no oculta la incertidumbre que acompaña toda búsqueda. Por tanto, los aforismos son tanteos en apariencia espontáneos. Esa espontaneidad

<sup>5</sup> [«Burlarse de la filosofía es realmente filosofar», traducción libre de GLC].

<sup>6</sup> [«La verdadera elocuencia se burla de la elocuencia, la verdadera moral se burla de la moral», traducción libre de GLC].

<sup>7</sup> González cita a Pascal en un par de ocasiones y nos hace suponer que lo ha leído en la lengua original; al respecto ver «¿Cómo matar esta tristeza?», y «¿Qué más trágico?» (1974, p. 120, 121).



tiene filiación con el movimiento de la vida, con la experiencia que está viviendo el sujeto que piensa y dice lo que va hallando en el camino.<sup>8</sup> A propósito de esto, González nos informa de la importancia concedida al «movimiento del espíritu». Hay un momento de su libro en que el joven autor se detiene a mostrar por qué su obra se llama *Pensamientos de un viejo* y, precisamente, la reflexión aforística la titula «Puede haber un niño envejecido y un viejo niño»: «Teniendo presente que la vida no se mide solo por el tiempo, sino también por el movimiento del espíritu, podemos decir: El hombre vive muy poco.» «¿Has experimentado grandes sensaciones? Puedes entonces considerarte viejo [...] Hay hombres que nacen sombríos y viejos [...] ¿Entendéis ahora el título de mi libro? ¿Comprendéis la tristeza y el orgullo de esa paradoja?» (1974, pp. 147-148). Mucho más adelante, en las páginas finales del libro, el pensador se decide por darnos su propia definición de aforismo y otra vez lo vincula con la experiencia de pensar al tiempo que lo presenta como un desafío para el lector. El aforismo no es la experiencia única del pensador, se ofrece como un reto para el lector que tendrá que colocarse a la altura del reto de pensar: «¿Qué es un aforismo? Es el fruto, la esencia de una larga meditación [...] Un aforismo solo puede comprenderlo el que lo haya vivido; un aforismo no enseña: Hace que el lector se descubra a sí mismo. Para sacar fruto de los escritores aforísticos es preciso tener mucha vida vivida. Aforismos son cosas de viejos» (1974, p. 187).

La dispersión de los aforismos desafía al lector. Obliga a buscar en la multiplicidad y no en la unidad; impone la presencia de un sujeto fragmentado, heterogéneo, cuya identidad se esparce en cada fragmento. Y obliga a entender que se trata de un pensamiento que no aspira a tener utilidad ni a construir un sistema o un orden; la reflexión aforística no tiene la pretensión de resolver problemas, no es la contribución científica a algún asunto de la vida. Es simplemente el acto de pensar como liberación, como disfrute del ocio y de la fantasía. Por eso, quizás, le dirá al lector al final: «Se me ocurre que este libro no tiene finalidad alguna... Así como no he podido descubrir para qué nací yo, tampoco he podido descubrir para qué nació este libro» (González, 1974, p. 188).

Ahora examinemos el aforismo en su capacidad condensadora y que otros llaman su fuerza asertiva que se plasma, en ocasiones, en agresividad. El aforismo es afirmativo y expone sin titubeos al

<sup>8</sup> Sobre el carácter fragmentario y disperso del aforismo y su importancia en las obras de Pascal y Nietzsche, ver el interesante aunque viejo ensayo de Montcriol (1982).

pensador y lo que está pensando. En ese sentido, esa fuerza asertiva es un desafío interpretativo para el lector; lo dijo Nietzsche en *Así habló Zaratustra*, « les maximes doivent être des sommets, et ceux à qui l'on parle des hommes grands et robustes »<sup>9</sup> (1898b, p. 48). El aforismo no es cualquier cosa, es algo que ha sido meditado porque contiene un grueso interrogante, porque no pretende dar soluciones. González establece con el lector una conversación en que lo desafía a estar a la altura de lo que él intenta hacer; por eso le advierte al lector que leer no es fácil: «Aprender a leer es muy difícil, pues es lo mismo que aprender a conversar con los pocos grandes hombres que han sido» (1974, p. 140). Si los aforismos hacen parte de una búsqueda, algo semejante debería ser la manera de leerlos: «Dicen que se debe saber leer para buscar la verdad. Si es para eso, se lee para perder el tiempo. La lectura debe mirarse como un medio para acostumbrar nuestra vista a ver mayor número de matices en la vida» (1974, p. 145). Y el pensador hará casi una exigencia acerca de cómo debe ser leído: «Estos pensamientos los he escrito para aquellos que no leen sino en silencio. Mis verdades huyen ante todo ruido. Un lector sabio, cuando coge algo nuevo, al momento se da cuenta de si debe leerse al medio día o a la media noche» (1974, p. 108).

Ahora bien, buena parte del desafío aforístico consiste en que es una ruptura, es la separación del camino fácil tanto para el lector como para el escritor. González, otra vez siguiendo a su maestro Nietzsche, explica el peligro de volverse filósofo y dedicarse a las afirmaciones y volverse «fundador de sistemas» (1974, p. 140). Él ha elegido otra vía, la del contingente y quizás efímero aforismo: «No hay que olvidar que toda idea es la explicación de un estado de espíritu, y que en un solo día el hombre puede tener diez o más visiones del mundo» (p. 96). En conclusión, el aforismo no es para cualquier lector o, mejor, el lector tendrá que estar dispuesto a hacer búsquedas y a no esperar afirmaciones, conceptos, sistemas de pensamiento, doctrinas, nada de eso.

En este punto, el aforismo ha quedado confirmado como la expresión de una manera de percibir la filosofía; la filosofía no es la elaboración de doctrinas o sistemas, no es la elaboración de conocimiento útil y racional; es, mejor, la expresión de la vida, de la vida vivida por quien medita y por quien lee. Y esto nos lleva a algo consecuente, el aforismo es pensamiento fragmentado e inconcluso y allí es donde el buen lector interviene para tratar de completar.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> [«Las máximas deben ser unas cumbres y aquellos a quienes se les habla grandes y robustos». Traducción libre de GLC].

<sup>10</sup> Aquí nos basamos en el estudio de la forma aforística en Nietzsche de Roy-Desrosiers (2012).

Por supuesto, pensar y escribir aforísticamente implica un estilo. González alcanzó en su libro a sugerir la comunión del filósofo y el poeta como la solución propia de esa forma de escritura. En un diálogo en que evoca al Zarathustra de la caverna, nuestro joven autor dice que el filósofo ha necesitado al poeta. El filósofo comprende y el poeta siente. El filósofo dice verdades y el poeta miente; aun así, la comunión es necesaria: «La verdad mata. Un filósofo para poder vivir tiene que ser algo poeta. ¡Feliz yo que te he encontrado! Desde hoy endulzaré mis amargas verdades con la miel de tus mentiras» (González, 1974, p. 61).

## 4. Las máscaras

En algunos pasajes, *Pensamientos de un viejo* se torna autobiográfico. Habla de su hermana, Ligia, de sus abuelos, de un tío, de la madre. Esos personajes, además, hablan, así sea de modo efímero. Todo eso puede ser una sumatoria de pequeñas ficciones o quizás alegorías como cuando hace hablar a Sócrates, a Schopenhauer, a Nietzsche o a Leonardo da Vinci o a Eulalia. Sin embargo, queda expuesto el recurso de los nombres propios: Ligia, Carlota, Felix, Fina. Al pensador le gusta inventarse personajes, a sus autores de cabecera los vuelve episódicamente personajes en pequeños retazos dialógicos. De esos personajes destaquemos una pareja que dialoga en varias ocasiones: Juan de Dios y Juan Matías. Las breves ficciones de sus parábolas refieren locos, viejos, poetas, mendigos; pero en la sección dedicada a reflexionar sobre la muerte aparecen personajes con nombre propio: Juan de Dios y Juan Matías.

La existencia de esos dos nombres que dialogan tuvo advertencia, por no decir preparación. En pasajes previos, sus meditaciones recurren a la conversación interior; el diálogo parece buen camino para exponer, no para resolver, una tensión. «En la soledad», el pensador detalla cómo hay una conexión entre pensar y ser un solitario:

Quien se retira del mundo ve con extrañeza que, poco a poco, su soledad se va poblando de creaciones de la fantasía. El solitario vive en perpetuo diálogo [...] El hombre tiene muchas almas. Y el solitario da sus almas a seres imaginarios [...] Por eso, en los escritos de los solitarios hablan los árboles, las fuentes, los animales; discurren el loco, el poeta, el viejo de las tristezas (González, 1974, pp. 98-99).

Esta autodefinición es pieza preciosa. Los personajes que él hace hablar son fruto de «su contemplación de sí mismo». Juan Matías y Juan de Dios aparecen en la sección «La Muerte» y en sus apuntes de *El payaso interior* sobrevivirá el primero. Cuando aparecen por primera vez es para anunciar que «el alma está enferma» (González, 1974, p. 106), entonces tendremos que recordar que ya nos había dicho que «la palabra alma es impropia», porque el interior del ser humano está compuesto de «muchas almas». En aquella conversación, en vez de hablar de la muerte, hablan de la vida y quien alecciona es Juan de Dios: «la vida perfecta está en la muerte» (p. 107). En la conversación siguiente, Juan Matías propone el suicidio. Mucho más adelante, en la sección «El jugo de la manzana», el joven pensador explica que ha construido «dos muñecos de trapo» y que esa ha sido su manera de hacerse a «una vida filosófica» (p. 137).

Cerca del final de sus *Pensamientos*, González parece haberse inclinado por uno de aquellos muñecos y escoge a Juan Matías para expresar una «filosofía del vago». Y no lo presenta como el portavoz del «noble arte del vagar» (1974, p. 152), lo presenta más bien como el autor de tal filosofía. González ha depositado en su «amigo» el peso de aquel desafío al sentido predominante de la época. Es Juan Matías quien dice que rechaza dedicarse a hacer algo útil y exalta «el oficio de nosotros los vagos» (1974, p. 152). Otra vez, González se aferra a un recurso elusivo en la argumentación. La pereza y la vagancia son valores defendidos por un amigo, por otro que no es él; nuestro joven pensador solo facilita la comunicación del pensamiento de ese amigo interior, de ese invento de sus meditaciones.

El pensador ha insistido en que cuando pensamos no estamos solos. Y puede entenderse que pensar es un acto creador en que «el solitario vive en perpetuo diálogo» (1974, p. 98), porque «su soledad se va poblando de creaciones de la fantasía» (1974, p. 98). Filosofía, creación y fantasía han marchado juntas con las máscaras que usó González. Las máscaras son otra señal de la forma plural del pensamiento, hacen parte de la expresión de un sujeto en construcción, compuesto de fragmentos, difícil de hallar en un sistema, en una unidad.

## 5. Conclusión: emancipación incompleta o autocensura

*Pensamientos de un viejo* puede leerse y entenderse de un modo sin su libreta de apuntes inédita titulada *El payaso interior*. Si nuestra intención es dar cuenta de lo que pensaba González hacia 1916, no podríamos omitir aquellos apuntes inéditos. Algo más estaba pensando y diciendo; ese algo más no fue incluido en el libro definitivo por alguna razón. Hemos leído las parábolas, aforismos y máscaras de Fernando González como el síntoma de algo. Tanto lo dicho como lo no dicho son asuntos reveladores de algo. Las novedades del lenguaje tienen conexión íntima con las novedades de lo pensado. *Pensamientos de un viejo* y *El Payaso interior* reúnen reflexiones de un sujeto que piensa sobre sí mismo, sobre lo que otros suelen llamar el mundo de la vida. Pensar la propia vida no podía escribirse como un ensayo erudito y razonado, basado en conceptos y análisis aparentemente lógicos. Pensar la propia vida no podía hacerse tampoco con el recurso de los relatos autobiográficos —diarios, memorias— tan abundantes en la prosa latinoamericana del siglo XIX. Un sujeto vuelto predicado tenía que ser plasmado por una escritura de tanteo, de búsqueda de respuestas posibles. El autor de esos tanteos no buscaba decir una verdad, sino sugerir verdades posibles. El ritmo de la vida era el ritmo del pensamiento y este, a su vez, el ritmo de la escritura. Su retórica ha sido síntoma de algo que se abandonaba y de algo que se asumía. La escritura de González anunciaba la emancipación de un sujeto.

¿Cómo vivir la vida? ¿Cómo apreciar el dolor o la alegría? ¿Cómo afrontar la muerte? ¿Cómo hablar de sí mismo? Para todo esto, el sujeto que se piensa no ofrece al lector un manual lleno de prescripciones; algo también muy a la usanza de las prosas ordenadoras del siglo XIX (Loaiza, 2017). En vez de prescripciones o aparentes soluciones, mejor explorar respuestas, experimentar lo que se piensa según el estado de espíritu. De ahí la mezcla admitida por el mismo autor de poesía y filosofía en su escritura, de sentimiento y pensamiento. Vivir es afirmar y negar, mientras que solo la muerte es certeza. Por eso, González dirá en varias ocasiones que la razón es la enemiga de la vida mientras se postule como una verdad absoluta. En consecuencia, mejor la duda que la fe, mejor el escepticismo, mejor huir de las definiciones, porque matan, porque limitan (González, 1974, p. 173).

¿Pensar y escribir así entraña la ausencia de certezas? Pensar así señala unos puntos de partida definibles. Pensar así es pensar original y libremente. *Pensamientos de un viejo* y su libretica inédita de 1916 exaltan al pensador solitario que ama el silencio; el pensador defiende el ocio creador alejado de las multitudes, de las vanidades, de los códigos sociales, reivindica «el placer divino» de «crear mundos» (1974, p. 33). Pensar así es pensar la experiencia de vivir y esa experiencia entraña movimiento, anhelo de superación, es subir la montaña, sufrir, sentir dolor, sentir soledad. La vitalidad de pensar la entiende como el cultivo del espíritu y cultivar el espíritu es «hacerle una llaga» (1974, p. 115) y vivir con ella.

Ahora bien, *El Payaso interior* guarda coherencia o, mejor, continuidad con lo publicado en *Pensamientos de un viejo*. Continúa, por ejemplo, su ponderación de la obra de Nietzsche, quien le había mostrado que se podía «pensar mientras caminaba» (González, 2005, p. 25). También, lo hemos dicho, con la máscara de Juan Matías. Sin embargo, asoma la posibilidad de estar ante un nuevo libro, el libro siguiente que esbozaba González, como si quisiese profundizar en algunas cosas. Visto así, encontramos que nuestro autor sigue explicando por qué ha escogido la escritura aforística y hasta podemos pensar que su explicación es más rotunda en la libreta olvidada: «Algunos se han preguntado ¿por qué esta forma fragmentaria? Sencillamente porque esta clase de libros son escritos por escépticos que en nada creen firmemente» (2005, p. 67). Sin duda, aquí hay una reafirmación del camino escogido.

*El Payaso interior* alcanza a sugerirnos la pretensión de ir un poco más lejos que *Pensamientos de un viejo*. González defiende el pensamiento libre, libre de la multitud y del público, libre de las instituciones, de la familia, de la tradición y los padres; ser original es «no parecerte a tu abuelo» (González, 1974, p. 136). Por eso, *Pensamientos de un viejo* anuncia una ruptura, la de un muchacho audaz que cuestiona los valores cristianos. Su libro anuncia, pero no decide, una ruptura con la tradición religiosa que se afirma luego en las reflexiones inéditas de *El Payaso interior*. La inaugural «Parábola de la llaga» cuestiona, como diría Deleuze, «la alegría cristiana es la alegría de resolver el dolor» (1971, p. 26). Dolor y alegría están transvalorados en las parábolas y aforismos de González: «No puede haber alegría si no hay dolor, y este existirá mientras haya vida» (1974, p. 27). Este modo de entender la vida lo pone fuera de la órbita de la felicidad cristiana

y lo acerca a la idea dionisiaca de la vida. Pero lo que es anuncio de ruptura en *Pensamientos de un viejo* es, en *El Payaso interior*, ataque explícito a la religión católica:

Ha pasado por la calle un sacerdote cristiano. ¿Has visto qué orgullosos son? ¿Has visto que jamás ceden la acera? ¿Has visto con cuán gran facilidad tutean a uno? Ese orgullo les viene de su dogmatismo. Se creen los intermediarios de Dios. Se creen los poseedores de la verdad. Nada hay tan despreciable e irritante como un ser de estos, dogmático y orgulloso (2005, p. 36).

El dogma cristiano riñe con el pensamiento libre, la religión cristiana (y cualquier religión) no admite la duda. La separación de ese dogma aparece radicalmente expresada en su libreta largo tiempo inédita:

Nada más desastroso para el espíritu que la religión cristiana. Una doctrina que prohíbe dudar de ella. La gran verdad de Descartes es la primera verdad: para poder ser pensador es indispensable renunciar a toda creencia (2005, p. 39).

Al leer su libro publicado y el manuscrito, ambos del mismo año 1916, se vuelve inevitable preguntarnos: ¿por qué en vida del autor esos apuntes contenidos en *El Payaso interior* no conocieron la publicación? ¿Por qué las reflexiones de esa libreta son más afirmativas y radicales que aquello que dejó insinuado y abierto en *Pensamientos de un viejo*? ¿Hubo por parte de su autor un auténtico ejercicio de autocensura? ¿No se atrevió a hacer una ruptura definitiva con el peso de la tradición? En consecuencia, ¿la emancipación anunciada en *Pensamientos de un viejo* quedó como una expectativa, como un pensamiento inconcluso o, mejor, trunco?

*Pensamientos de un viejo*, leído al lado de la inédita libreta de apuntes, queda expuesto, ante nosotros, como una obra abierta, inconclusa que el joven pensador siguió completando. La lectura de aquel breviario inédito sirve ahora para saber qué estaba haciendo con su pensamiento un joven colombiano de comienzos del siglo XX que intentaba liberarse de los dogmas heredados. La emancipación del sujeto quedó anunciada en *Pensamientos de un viejo* y tuvo una continuidad silenciosa, ¿o silenciada?, en *El Payaso interior*.

## Referencias

- Atehortúa, C. (2021). *Experiencia y expresión: un estudio sobre la presencia de Nietzsche en Colombia, 1896-1920*. [Trabajo de grado para optar al título de Historiador]. Universidad Pontificia Bolivariana. <http://hdl.handle.net/20.500.11912/8889>
- Deleuze, G. (1971). *Nietzsche y la filosofía*. Editorial Anagrama.
- Fontanille, J. (2019). La parábola como utopía dulce. En A. Zinna, D. Bertrand y P. Basso (eds.), *Utopías y formas de vida. Mitos, valores y materias*. (pp. 3-17). Éditions CAMS/O.
- Friedrich, H. (1995). Le paradoxe de Pascal: L'expression linguistique d'une forme de pensée. *Courrier du Centre International Blaise-Pascal* 17, 6-31. <https://doi.org/10.4000/ccibp.947>
- González, F. (1974 [1916]). *Pensamientos de un viejo*. Editorial Bedout.
- González, F. (2005). *El Payaso interior*. Fondo Editorial Eafit.
- Jay, M. (1989). *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*. Taurus.
- Loaiza, G. (2017). Las escrituras del orden (tentativa de interpretación del siglo XIX en Colombia). *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 19(38), 467-494. <https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/4014>
- Montcriol, G. (1982). Le discours nomade de Pascal et de Nietzsche. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 172(1), 3-27. <http://www.jstor.org/stable/41093254>
- Nietzsche, F. (1898a). *Par delà le Bien et le Mal*. Société du Mercure de France.
- Nietzsche, F. (1898b). *Ainsi parlait Zarathoustra*. Société du Mercure de France.
- Nietzsche, F. (1900). *Genealogie de la morale*. Société du Mercure de France.
- Nietzsche, F. (1902). *Le voyageur et son ombre*. Société du Mercure de France.
- Pascal, B. (1976). *Pensées*. Garnier-Flammarion.
- Pocock, J. G. A. (2009). *Political Thought and History: Essays on Theory and Method*. Cambridge University Press.
- Ricœur, P. (1982). La Bible et l'imagination. *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, 4, 339-360. doi: <https://doi.org/10.3406/rhpr.1982.4677>



Roy-Desrosiers, S. (2012). *Friedrich Nietzsche. Metteur en scène de la forme aphoristique*. [Tesis de maestría]. Universidad de Montreal. <https://hdl.handle.net/1866/9752>

Schopenhauer, A. (1887). *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*. Ancienne Librairie Germer Bailliere.

Skinner, Q. (1969). Meaning and Understanding in the History of Ideas. *History and Theory*, 8(1), 3–53. <https://doi.org/10.2307/2504188>

Vincent, G. (2012). Métaphores, Paraboles Et Analogie: La Référence à La Théologie Dans La Pensée De Paul Ricœur. *Études Ricoeuriennes*, 3(2), 92–109.

Walton, R. J. (2012). Las parábolas según Paul Ricoeur y Michel Henry. *Cuestiones teológicas*, 39(92), 259-282. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/cuestiones/article/view/5131>

ISSN: 0120-5587  
E-ISSN: 2422 3174  
ENERO-JUNIO

SECCIÓN

# Entrevista

**Interview**

EDICIÓN

**87**  
2025

REVISTA  
**Lingüística  
Literaria**

ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO

EDICIÓN  
**87**  
2025

REVISTA  
**Lingüística  
Literatura**



Lauren Mendinueta. Fotografía de Charles Olsen

## «La memoria [...] oculta lo que no debería»

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a10>

Lauren Mendinueta

Barranquilla, Colombia

[laumendinueta@gmail.com](mailto:laumendinueta@gmail.com)

Selnich Vivas Hurtado

Universidad de Antioquia

[selnich.vivas@udea.edu.co](mailto:selnich.vivas@udea.edu.co)

*Lauren, quizá no sea yo la lectora adecuada para rebasar las crestas de las olas que suben y sacuden el dolor en tus versos. Mi cuerpo socializado con «carne de macho», forjado en estigmas contra las mujeres, sería incapaz de danzar a tu lado para conjurar la palabra hiriente y restaurar la voz, la más incómoda, directa e íntima. Quizás. Eso dirían. Que yo no sería capaz de entender algunos versos tuyos: «Mis manos besaron las manos del verdugo, / acariciaron su rostro, / palparon su sexo con amor. / Un día y una noche, uno tras otra: / mis delitos, mi verdugo, mi hacha».*

Recibido: 04/11/2024

Aprobado: 06/11/2024

Publicado: 01/01/2025

Selnich, déjame contradecir a los que dirían que los hombres son incapaces de empatizar con la poesía escrita por mujeres. Quien se atreva a afirmar algo así, simplemente no es un lector. Los versos que citas pertenecen al poema «Lo que en verdad pesa». Es un poema largo, de versos cortos y desgarrados, que me costó mucho escribir por la crudeza de los temas que toca. El poema surge de un yo lírico femenino que se identifica conmigo misma, pero su lectura debería remitir hacia una consciencia humana y universal del dolor y del poder redentor de la poesía. No existen poemas *femeninos* y *masculinos*, existe la poesía. Quizás la evolución del arte creado por la Inteligencia Artificial, cada vez más complejo, impulse la llegada de un tiempo en el que las únicas etiquetas aceptables sean las de *arte humano*, *arte no humano* y *arte híbrido*. Soy un ser humano legítimo y me gustaría que aquello que escribo fuese esclarecedor para las vidas de otros seres humanos.

*Pero sucede que al leerte se me abren en la espalda las heridas de las abuelas, las madres, las hermanas, la hija, la amada y sus insurrecciones silenciosas. Las campanas repican en tu poesía para recordarnos los atropellos contra las mujeres en épocas, sociedades y culturas diferentes. Y los hombres no podemos ser ajenos a esta historia de complicidades aberrantes. ¿Puede la poesía devolvernos la fortaleza para «arrancar un trozo de palabra con los dientes», aunque sepamos que en «el cuerpo del mundo hay dolor»?*

La clave para responderte tal vez esté en esas «insurrecciones silenciosas» que tú mencionas. Para ser escuchadas es necesario que alcemos nuestras voces. A las mujeres se nos ha negado durante demasiado tiempo el derecho a tener una voz, a ser escuchadas, reconocidas y recordadas. Fíjate, ese es el tema de mi próximo libro de poesía. Se titula *Hueso estribó*. El hueso estribó es el hueso más pequeño del cuerpo humano, está localizado en el oído medio y de su vibración constante depende la calidad de nuestra audición. En mi libro, ese hueso es una metáfora de la sociedad patriarcal que se ha ensordecido negándonos a las mujeres el uso de la voz y el derecho a ser oídas. Y tengo que reconocer con tristeza que tener una voz, incluso en nuestro siglo, sigue siendo un privilegio para ciertos grupos humanos. En el mundo hay demasiadas personas que continúan sin derecho a usar sus voces. Hace poco recibimos noticias de Afganistán. Los talibanes le han prohibido a las mujeres hablar y cantar en público. Estamos en pleno siglo XXI y hay mujeres en muchos países que no tienen derecho a estudiar,

trabajar, elegir pareja, hablar en público, cantar, opinar, escribir, publicar, etc. El número de feminicidios a nivel mundial continúa en ascenso y la impunidad frente a los delitos de género sigue siendo escandalosa. Diariamente, y en todos los países, se vulneran los derechos humanos de las mujeres, niños y niñas frente a los ojos de una sociedad patriarcal, machista y cómplice.

¿Servirá la poesía para devolvernos la fortaleza? No sé si conoces la vida de la poeta afgana Nadia Anjuman. Me encontré con su hermano en Portugal hace un par de años y él me contó su historia de primera mano. Cuando Nadia nació en 1980, el castigo de los talibanes para quien enseñara a leer y a escribir a una mujer, incluso si era su padre, era la pena de muerte. Sin embargo, con la complicidad de su familia, Nadia se educó en la clandestinidad y escribió un libro de poemas desgarrador sobre la condición de las mujeres en su país. Muy joven la obligaron a casarse con Farid Anjuman quien la asesinó a golpes en 2005, dejando huérfano al hijo de ambos, que tenía en ese momento tan solo seis meses de nacido. El crimen quedó impune. Lo que me aterra es que Farid Anjuman, el asesino, era también poeta y bibliotecario. La poesía no puede cambiarlo todo, necesitamos cambios radicales en la educación y en las leyes. Es necesario un reconocimiento universal de la humanidad e igualdad de las mujeres, y de otras identidades sexuales no hegemónicas, en todas las esferas de la vida pública y privada.

*De una poética del dolor a una poética de la sororidad, tu obra ha sabido transitar de una tradición literaria occidental predominantemente masculina hacia una escritura reivindicativa de la imaginación femenina, sin la cual viviríamos incompletas, mutiladas, silenciadas. En tu poesía no estamos solas; lo personal es crítica social. No somos las únicas que nos enfrentamos al horror y cantamos. Una a una se van sumando las voces contra la invención de la mujer obediente. La lista es extensa y reveladora. Los poetas que quieran iniciarse en un estudio de la otra poesía universal tendrían en tu poesía una cartografía maravillosa. De Colombia, Maruja Vieira, Emilia Ayarza, Meira Delmar, Piedad Bonnett, Anabel Torres, Adriana Hoyos. De América: Sor Juan Inés de la Cruz, Teresa Wilms Montt, Olga Orozco, Hilda Hilst, Adrienne Rich, Alejandra Pizarnik, Yolanda Pantin. De Europa: Teresa de Ávila, Karoline von Günderrode, Ana Luísa Amaral, Maria Teresa Horta, Chantal Maillard, etc. ¿El oficio poético comporta un compromiso político que grita, ya lo dijiste antes, es «tiempo de hablar», de restaurar un mapa mental y cultural invisibilizado? ¿Tu poesía, a la vez que*

*propicia una sanación individual, invita al estudio de obras de creadoras fundamentales para la superación de las violencias patriarcales?*

No solo lo poético comporta un compromiso político. La manera en la que decidimos utilizar el lenguaje en nuestra vida cotidiana es una práctica política muy poderosa. Por ejemplo, cuando decidimos usar el «femenino universal» porque reconocemos que el «masculino universal» excluye a las mujeres, lo hacemos a sabiendas de que existe una resistencia enorme en la sociedad para normalizarlo, como ocurre con el lenguaje inclusivo, pero no por eso vamos a desistir en nuestro propósito de construir una sociedad más igualitaria y justa con nuestro lenguaje ¿verdad?

Ahora, siguiendo con tu segunda pregunta, quisiera comenzar recordando que existe una genealogía de mujeres escritoras que atraviesa todas las épocas y los géneros. Hoy en día sabemos que no fueron mujeres excepcionales como nos quisieron hacer creer, existieron, publicaron —aunque muchas veces con seudónimo masculino—, algunas hasta fueron reconocidas por sus contemporáneos, pero en la mayor parte de los casos, después de muertas fueron invisibilizadas por la cultura masculina dominante. Un caso muy reciente de recuperación de la memoria histórica es el de las mujeres que pertenecieron a la generación del 27 española: Ángeles Santos, Margarita Manso, Maruja Mallo, Concha Méndez, María Zambrano, María Teresa León, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Marga Gil Roesset y Josefina de la Torre. Todas ellas fueron grandes mujeres artistas que permanecieron en el olvido hasta hace muy poco. Algunas hasta llegaron a ser famosas, salían en las fotografías de la Generación del 27, pero sus nombres no figuraban en los pies de página de los libros y periódicos. Otra prueba de que la cultura es predominantemente masculina y excluyente.

En 1998, cuando empecé a escribir, trabajaba en la biblioteca pública de la Casa de la Cultura en Fundación (Magdalena). Como siempre fui buena lectora, me esforcé por conocer todos los libros de la biblioteca, era joven y tenía un deseo infinito de conocimiento y libertad. Como lectora estaba encantada, pero cuando empecé a escribir me sentí muy sola. No encontré un solo libro escrito por una mujer en la biblioteca. Tampoco en la biblioteca de mi abuelo, ni en los libros de texto del colegio. Ni siquiera me habían recomendado leer autoras en la universidad. Poco a poco entendí que si quería tener una visión realmente humana y universal de la literatura, tenía que salir a encontrar los libros escritos por otras mujeres. Y eso hice, me fui a Barranquilla,

«La memoria [...] oculta lo que no debería»

pregunté en las bibliotecas, en las librerías, a los libreros de viejo, a los profesores y profesoras de literatura. Lo que descubrí fue una literatura fascinante. Todas esas autoras que mencionaste en tu pregunta, y muchas otras se convirtieron en mis referentes. También escritoras rusas y norteamericanas fueron fundamentales en mi formación. De aquella época data mi gratitud y respeto por la traducción literaria.

*A propósito de la traducción, ¿qué papel jugó en tu poesía el encuentro y el amor por la lengua portuguesa? Algunas obras escritas en portugués las celebramos hoy gracias justamente a tus traducciones del portugués. Fernando Pessoa, Nuno Júdice, Ana Luísa Amaral, José Luís Peixoto, Maria Teresa Horta, Vasco Graça Moura, João Melo (de Angola). ¿Traducir sería una «forma de gratitud», de reinventarnos, de habitar cuerpos ajenos para mirar en sosiego hacia el mar por ventanas distintas? ¿Qué representó para tu carrera literaria el haber sido traducida al portugués por Nuno Júdice?*

Como lectora he pensado mucho en la importancia y los mecanismos de la traducción. Voy a tratar de responderte con una alegoría. Cuenta el libro del Génesis que Isaac y Rebeca tuvieron dos hijos mellizos a los que llamaron, Esaú y Jacob. Esaú era el primogénito y por esa razón debía recibir la bendición y la herencia de Isaac. Con la edad, Isaac se volvió ciego, pero antes de morir quería bendecir a Esaú y le pidió a su hijo que le cocinase un plato succulento para bendecirlo. Rebeca, que prefería a Jacob, urdió un plan para engañar a su marido. Le pidió a Jacob que le llevase un plato de cabrito a su padre para que este lo bendijese antes que a su hermano. Pero Jacob era lampiño y Esaú muy peludo. Entonces Rebeca cubrió los brazos y el cuello de Jacob con la piel de los cabritos. De este modo, Jacob engañó a su padre y recibió la bendición. La piel de los cabritos representa la traducción. El texto original se reemplaza por el texto traducido. La traducción es una especie de engaño. Lo curioso es que quien la lee termina por olvidar que sin esa «nueva piel» que cubre al texto somos lectoras ciegas. El trabajo de los traductores y traductoras se omite, pierde su autoría con mucha facilidad. ¿Has visto cuántos poemas y textos circulan por internet o en antologías sin ninguna referencia a la traducción? Incluso los mismos editores omiten a veces el crédito de la traducción cuando promocionan sus libros. De repente, lo que es un disfraz (la traducción) se convierte en un texto original (por engaño). La traducción ilumina y permite la lectura de aquello a lo que no podemos llegar por nuestros

propios medios porque somos ciegos en los idiomas que desconocemos. Lo que llamamos literatura universal solo ha sido posible gracias a la traducción.

Traducir es una forma de gratitud y de amor, por supuesto. Cuando eres escritora y traduces le entregas tu tiempo de creación a un libro que no te pertenece, que jamás te pertenecerá. Es una tarea que exige mucho trabajo para encontrar las palabras precisas, las más fieles al espíritu original del libro y a su autor o autora. Cuando Júdice empezó la traducción de mi libro *Vivir tan adentro*, ya estaba enfermo. Yo sabía que me estaba regalando su tiempo. Un regalo invaluable. Cuando recibí la traducción y la leí, lloré. Me conmovió enormemente su generosidad. Nuno era un gran traductor y yo fui muy afortunada por haberlo conocido y por trabajar con él en tantos proyectos de traducción.

*Siento que existe una relación muy especial entre tu poesía y la de Maria Teresa Horta. Sin duda se trata de una confluencia poética, pues desde tus tiempos en Barranquilla ya hablabas con ella sin conocerla. ¿Cuándo se dio este encuentro con Maria Teresa Horta y qué ha significado para ti traducirla?*

No creo que exista una relación, al menos visible, entre la poesía de Maria Teresa Horta y la mía. Somos dos escritoras muy diferentes. En su poesía, el cuerpo y lo sensual tienen un protagonismo que yo no sabría cómo encarar en lo que escribo. Pero lo cierto es que soy una lectora muy ecléctica, me gustan muchos tipos de poesía, incluso las que son opuestas entre sí.

Empecé a leer a Horta a finales de la primera década de los años dos mil. La conocí personalmente en 2023, en *Correntes D'Escrita*, un encuentro literario iberoamericano que acontece cada año al norte de Portugal. Fue entonces cuando leí su poesía reunida. Después me interesé por su narrativa que también es apasionante. Recientemente, fue publicada en Argentina mi traducción de uno de sus libros de poesía más emblemáticos: *Minha senhora de mim* (*Señora mía de mí*, Abisinia Editorial, 2024). Un libro que se publicó por primera vez en Portugal en 1971 y por el cual Horta fue perseguida, amenazada, golpeada en la calle por la policía y hasta encarcelada. Para la dictadura era un libro que «atentaba contra la moral católica del país». *Señora mía de mí* fue censurado y retirado de las librerías, aunque se sabe que en ese momento ya circulaban miles de ejemplares clandestinamente. La



dictadura intentó silenciar varias veces a Maria Teresa Horta, pero no pudo hacerlo. La rebeldía y la coherencia de esta mujer vencieron al autoritarismo, y la llegada de la democracia a Portugal permitió que sus libros circularan libremente. Me siento muy honrada de haberla traducido al español.

*Nunca he entendido por qué razón hemos vivido en Colombia tan alejados de Brasil, Portugal, Angola y Mozambique, teniendo tantas razones para encontrar parentescos y enriquecer nuestras tradiciones poéticas. ¿En los últimos años, ha cambiado esta situación o el desconocimiento mutuo entre estas culturas hermanas sigue siendo abismal?*

Ese desconocimiento mutuo me desconcierta. Sin embargo, siento que es una situación que podría revertirse. Veo muy posible que en unas pocas décadas aumente el número de personas bilingües español/portugués, o que al menos la capacidad de intercomunicación entre individuos de ambas lenguas aumente significativamente. Pero para que esto ocurra será necesario un interés genuino de parte de los gobiernos para que estén dispuestos a apoyar proyectos de bilingüismo, traducciones literarias, la consolidación de relaciones comerciales, el intercambio cultural. Es posible que un día las políticas sean más favorables, ¿por qué no?

*Dos mundos, a veces contrapuestos, a veces en contigüidad, habitan una misma casa y un mismo cuerpo, tal vez se miran por una misma ventana. De afuera hacia adentro. De adentro hacia afuera. Las vivencias aprisionan bajo nuestra complicidad, pues somos niñas, jóvenes, mujeres adultas, enamoradas y desencantadas. «¿Qué cosa distingue un aire de otro?» ¿Qué pervive y se transforma en la memoria averiada y corregida, en los recuerdos y las vivencias de Barranquilla, Puerto Colombia, el río Tajo, Lisboa, el Caribe, el océano Atlántico? ¿Da igual allá que acá y por eso ya «tengo edad / para encontrarme en una vitrina»? ¿O ahora «lo sé: estoy viva porque resistí»? ¿Escribir es resistir a la lengua, a la patria, a la historia?*

Tenía 22 años cuando publiqué en 1999 *Inventario de ciudad*. En ese primer libro decidí utilizar un lenguaje «neutro». Me oculté detrás de un yo lírico masculino porque sabía que la sociedad era reacia a reconocer los méritos de las mujeres y tenía miedo a ser rechazada. En mi segundo libro, en cambio, no solo asumí el yo lírico femenino, sino

que, incluso me atreví a escribir desde la voz de personajes históricos femeninos y masculinos: Adrien Rich, Djuna Barnes, Billie Holiday, pero también Louis Armstrong, Alejandro Magno, Constantino XI, Antonio Ramos Sucre y otros. *Autobiografía ampliada* fue un ejercicio de personalización y despersonalización de mi voz poética.

Los seres humanos tenemos maneras muy diferentes de transitar por la vida. Las experiencias que vivimos están marcadas por nuestro género. Hasta el simple hecho de caminar de noche es una experiencia diferente si eres mujer, hombre o una persona LGTBQI+. Las mujeres y las personas con identidades sexuales no hegemónicas hemos tenido que luchar, y continuamos haciéndolo, por nuestro derecho fundamental a existir. Sin embargo, lo que hace posible que los seres humanos nos leamos y nos reconozcamos en la *otredad* es nuestra capacidad de empatía e imaginación. Tú mencionaste antes una «historia de complicidades aberrantes». Esa es, lamentablemente, una historia que ha durado demasiado, pero por fortuna la estamos cambiando con todas las herramientas que tenemos, el lenguaje y la literatura son dos de esas herramientas.

La memoria, junto al amor y la muerte, es uno de los temas fundamentales de mi poesía. En un poema de *Del tiempo, un paso* escribí: «la memoria, madre demasiado protectora, oculta lo que no debería». En Colombia, en ese ir y venir entre Barranquilla y Fundación, entre la ciudad, el pueblo y la finca de mis abuelos, transcurrieron mi infancia, mi adolescencia y parte de mi juventud. Todos los hechos fundamentales de mi biografía los viví en el Caribe colombiano, es natural que vuelva allí una y otra vez en mis recuerdos. La memoria es una cantera inagotable para la literatura. Tú me preguntas si escribir es resistir. Supongo que sí.

ISSN: 0120-5587  
E-ISSN: 2422 3174  
ENERO-JUNIO

SECCIÓN

# Poemario

Poetry collection

EDICIÓN

87  
2025

REVISTA  
**L**ingüística  
Literatura

ISSN: 0120-5587  
E-ISSN: 2422 3174  
ENERO-JUNIO



Lauren Mendinueta  
*Vivir tan adentro*

Valparaíso

SECCIÓN

## *Vivir tan adentro*

Lauren Mendinueta

Barranquilla, Colombia

laumendinueta@gmail.com

Traducción al francés  
por Stéphane Chaumet

schaumet@hotmail.com

EDICIÓN  
**87**  
2025

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a11>

Recibido: 06/11/2024

Aprobado: 13/11/2024

Publicado: 01/01/2025

REVISTA  
**Lingüística  
Literaria**

## Mi vecina

Mi vecina es poeta y vive sola.  
Las paredes que nos separan  
son finas como hojas de papel.  
Cada mañana la oigo caminar  
por su largo corredor  
arrastrando versos mudos,  
casi puedo escuchar el gesto de su mano  
cuando la cucharita da vueltas en el café.  
Por las tardes mi vecina levita sobre su largo corredor.  
Puedo oír la gravedad de su cuerpo,  
el ademán de su mano  
mientras escribe un poema iluminado.  
Nunca vi su rostro,  
está siempre sepultado en un manuscrito.  
La otra noche toqué a su puerta con mi puño cerrado.  
Varias veces golpeé imitando el latido de un corazón.  
Demorada ella me abrió la hoja de la puerta  
y la vi transformarse en estatua al fondo del corredor.  
No quise perturbar su sueño de piedad.  
A oscuras y en puntillas limpié el polvo de su casa,  
purifiqué su baño, lustré su cocina, serví su mesa.  
Después cerré con delicadeza la puerta  
y regresé a mi libro.

## Ma voisine

Ma voisine est poète et elle vit seule.  
Les murs qui nous séparent  
sont fins comme des feuilles de papier.  
Tous les matins je l'entends marcher  
dans son long couloir,  
traînant des vers muets,  
je peux presque entendre le geste de sa main  
quand la petite cuillère tourne dans le café.  
Les après-midis ma voisine lévite sur son long couloir.  
Je peux entendre la gravité de son corps,  
le mouvement de sa main  
tandis qu'elle écrit un poème illuminé.  
Je n'ai jamais vu son visage,  
il est toujours enterré dans un manuscrit.  
L'autre nuit j'ai cogné à sa porte avec mon poing.  
J'ai cogné plusieurs fois imitant les battements d'un cœur.  
Elle a mis du temps avant de m'ouvrir la feuille de sa porte  
et je l'ai vue se transformer en statue au bout du couloir.  
Je n'ai pas voulu perturber son rêve de piété.  
Dans le noir et à pas de loup j'ai nettoyé la poussière de sa maison,  
j'ai purifié la salle de bain, astiqué la cuisine, servi la table.  
Puis j'ai délicatement fermé la porte  
et je suis retournée à mon livre.

## Un mundo nuevo

Antes. Después. Ahora. ¿Cuándo?

Voy caminando entre cadáveres.

No ha sido fácil acostumbrarme a vivir.

Los rodeo con mis brazos y se me escapan.

Tenían nombres de familia,

méritos, sueños,

hicieron planes para el próximo verano,

poseían el talento de las tormentas,

la vida suya.

A mi alrededor, desnudos en el suelo,

mis amigos y amigas viven su sueño eterno.

Estamos reunidos, la fiesta comienza.

Es tiempo de resucitar.

Hoy es el nuevo día.

Hoy es el mundo nuevo.

La algarabía de las campanas fúnebres

no es sueño,

su sonido fuera de lo real

despierta a los cipreses profundamente dormidos.

Estoy sentada en medio de este desorden de cuerpos.

En el coro de la iglesia los eunucos cantan jubilosos

el misterio de la resurrección de la carne.

Me gusta la melodía, pero no la letra de la canción,

*y finalmente se colgó Judas,*

cantan los eunucos con voz aflautada.

¿A quién culparemos de nuestra fragilidad?

El mundo agoniza.

He dejado la máscara en el altar.  
He vestido mi traje rojo-oscuro de poeta.  
He calzado las sandalias de piel de cordero.

Bailar,

bailar,

bailar.

Aún nos queda tiempo para la algarabía y el duelo.

La muerte llama con sus campanas.

Había un viejo dios en el mundo antiguo.

Había un nuevo dios en el mundo nuevo.

Debieron morir ambos y no lo supimos.



## Un nouveau monde

Avant. Après. Maintenant. Quand ?  
Je marche au milieu de cadavres.  
M'habituer à vivre n'a pas été facile.  
Je les entoure de mes bras et ils m'échappent.  
Ils avaient des noms de famille,  
des mérites, des rêves,  
ils avaient des projets pour l'été prochain,  
ils possédaient le talent des tempêtes,  
leur propre vie.  
Autour de moi, nus sur le sol,  
mes copains et copines vivent leur sommeil éternel.  
Nous sommes réunis, la fête commence.  
Il est temps de ressusciter.  
Aujourd'hui est un nouveau jour.  
Aujourd'hui c'est le nouveau monde.  
Le vacarme des cloches funéraires  
n'est pas un rêve,  
leur son hors du réel  
réveille les cyprès profondément endormis.  
Je suis assise au milieu de ce désordre de corps.  
Dans le chœur de l'église les eunuques chantent avec joie  
le mystère de la résurrection de la chair.  
J'aime la mélodie, mais pas les paroles de la chanson,  
*et à la fin Judas s'est pendu,*  
chantent les eunuques d'une voix flûtée.  
À qui reprocherons-nous notre fragilité ?  
Le monde agonise.

J'ai laissé le masque sur l'autel.  
J'ai mis mon costume rouge-sombre de poète.  
J'ai enfilé mes sandales en peau d'agneau.  
Danser,  
        danser,  
                danser.  
Il nous reste encore du temps pour le vacarme et le deuil.  
La mort nous appelle avec ses cloches.  
Il y avait un vieux dieu dans l'ancien monde.  
Il y avait un nouveau dieu dans le nouveau monde.  
Tous les deux ont dû mourir et nous ne le savions pas.

## Luz de julio en Lisboa

*Para Nuno Júdice*

Esta luz que atraviesa la ventana,  
esta claridad solar que no duele,  
sutil como hoja que planea,  
anida en mis huesos.

La luz de julio en Lisboa posee un color,  
ni blanco ni amarillo,  
dorada.

Como las hojas de un libro muy viejo,  
esta luz también reposa sobre los estantes,  
se funde en la biblioteca y en mis manos.

Pensar y sentir.

Luz y ventana.

Lisboa afuera y adentro.

Una mancha dorada sobre todos los colores.

Sólo la ventana me separa del mundo.

La luz que me visita es una verdad alegre  
en medio de tanta incertidumbre.

## Lumière de juillet à Lisbonne

*Dédié à Nuno Júdice*

Cette lumière qui traverse la fenêtre,  
cette clarté solaire qui ne blesse pas,  
subtile comme une feuille qui plane,  
niche dans mes os.

La lumière de juillet à Lisbonne possède une couleur,  
ni le blanc ni le jaune,  
une autre.

Comme les feuilles d'un très vieux livre,  
cette lumière repose aussi sur les étagères,  
elle fond dans la bibliothèque et dans mes mains.

Penser et sentir.

Lumière et fenêtre.

Lisbonne dedans et dehors.

Une tache de couleur sur toutes les couleurs.

Seule la fenêtre me sépare du monde.

La lumière qui me visite est une vérité joyeuse  
au milieu de tant d'incertitudes.

## He pedido descanso

*He pedido a todos que descansen*

*De todo lo que cansa y mortifica:*

*El amor, el hambre, el átomo, el cáncer.*

HILDA HILST

Mi madre decía que yo cansaba,  
que era difícil hablar conmigo  
porque yo sólo sabía hablar en poemas.

Nunca aprendí la otra lengua.  
Ya adulta intenté un lenguaje prosaico para salvar relaciones,  
pero abría la boca y me salían silencios larguísimos,  
que también cansaban.

A mi madre no le gustan mis poemas.  
Sospecha que no son inocentes,  
teme que pierda mi alma por escribir versos.

Le he pedido descanso a mi madre.  
Nos separan un océano y un cristal de roca.  
La mujer que veo del otro lado está cansada  
*de todo lo que cansa y mortifica.*

## J'ai demandé un peu de repos

*J'ai demandé à tout le monde de se reposer*

*De tout ce qui fatigue et tourmente :*

*L'amour, la faim, l'atome, le cancer.*

HILDA HILST

Ma mère disait que j'étais fatigante,  
qu'il était difficile de parler avec moi  
parce que je ne savais parler qu'en poèmes.

Je n'ai jamais appris l'autre langue.  
Adulte j'ai essayé un langage prosaïque pour sauver des relations,  
mais j'ouvrais la bouche et n'en sortait que de longs silences,  
qui étaient fatigants aussi.

Ma mère n'aime pas mes poèmes.  
Elle les soupçonne de ne pas être innocents,  
elle a peur qu'en écrivant des vers je perde mon âme.

J'ai demandé un peu de repos à ma mère.  
Un océan et un cristal de roche nous séparent.  
La femme que je vois de l'autre côté est fatiguée  
*de tout ce qui fatigue et tourmente.*

## En la calle Felicidad

*La niña abandonada en una casa en ruinas soy yo.*

ALEJANDRA PIZARNIK

Todo parece tristeza y malos recuerdos en este revoltijo de polvo y ratones.

Y sin embargo, hubo aquí risas, complicidades, amor.

Malos ratos también hubo, pero no sólo.

La casa agoniza,

y en el caos que perfora la madera y se traga los muebles todo es vida.

Cada plaga que la habita:

el recordatorio de un mundo indiferente a nuestros apegos.

En este pasillo di mis primeros pasos y mi hija dio los suyos.

Aquí jugué, aprendí a leer, di vueltas en sus salones

hasta caer rendida y satisfecha como un trompo.

En aquella esquina que separa el comedor de la cocina me castigaba la abuela.

De rodillas mirando a la pared y reflexionando sobre la gravedad de mi crimen:

una mala palabra, por ejemplo. Y en el corazón el dolor de haberla ofendido:

«Abuela, no merezco tu amor».

En el corredor ya no se escucha el ladrido de los perros que otrora compartieran la casa con nosotros.

En su largo y silencioso pasillo aún retumba la voz autoritaria de mi abuelo:

«La niña, ¿cómo está la niña?»

Y su mano firme que me apretaba el brazo izquierdo mientras yo temblaba con miedo frente a su deferencia.

La niña que yo era. La niña, ¿cómo está la niña?

«Estoy viva, abuelo. Te sobreviví, abuelo.»

¿Realmente te sobreviví?  
¿Estoy viva, abuelo?  
Todavía tengo un cuerpo, es cierto. Un cuerpo mancillado y puro.  
Y el alma.  
Hordas de ratones señorean sobre el antiguo reino de mi niñez.  
Los vientos alisios rompieron las ventanas y se pasean por la casa.  
Y aunque estas paredes amenazan con caer,  
dentro de mí la casa crece y se multiplica.  
Aquí jugué, aprendí a leer, di vueltas en sus salones  
hasta caer rendida y satisfecha como un trompo.  
Hace mucho que no visitaba la casa de mis abuelos.  
La niña abandonada en este revoltijo de polvo y ratones,  
la niña de la calle Felicidad, soy yo.



## Dans la rue Felicidad

*L'enfant abandonnée dans une maison en ruine c'est moi.*

ALEJANDRA PIZARNIK

Tout semble tristesse et mauvais souvenirs dans ce fatras de poussière et de rats.  
Et pourtant, il y a eu ici des rires, des complicités, de l'amour.  
Il y a eu aussi de mauvais moments, mais pas que.  
La maison agonise,  
et dans le chaos qui transperce le bois et engloutit les meubles tout est vie.  
Chaque fléau qui l'habite :  
le rappel d'un monde indifférent à nos attachements.  
Dans ce couloir j'ai fait mes premiers pas et ma fille a fait les siens.  
Ici j'ai joué, j'ai appris à lire, j'ai couru dans les pièces jusqu'à tomber de fatigue et satisfaite comme une toupie.  
Dans ce coin qui sépare la salle à manger de la cuisine la grand-mère me punissait.  
À genoux face au mur à réfléchir sur la gravité de mon crime :  
un gros mot, par exemple. Et dans le cœur la souffrance de l'avoir offensée :  
« Grand-mère, je ne mérite pas ton amour. »  
Dans le corridor on n'entend plus aboyer les chiens qui jadis ont partagé la maison avec nous.  
Dans son long couloir silencieux résonne encore la voix autoritaire du grand-père :  
« La petite, comment va la petite ? »  
Et sa main ferme serrait mon bras gauche tandis que je tremblais de peur devant sa déférence.  
L'enfant que j'étais. La petite, comment va la petite ?  
« Je suis en vie, grand-père. Je t'ai survécu, grand-père. »  
T'ai-je vraiment survécu ?

Suis-je vivante, grand-père ?  
J'ai toujours un corps, c'est vrai. Un corps souillé et pur.  
Et l'âme.  
Des hordes de rats règnent sur l'ancien royaume de mon enfance.  
Les alizés ont cassé les fenêtres et parcourent la maison.  
Et bien que ces murs menacent de tomber,  
en moi la maison grandit et se multiplie.  
Ici j'ai joué, j'ai appris à lire, j'ai couru dans les pièces  
jusqu'à tomber de fatigue et satisfaite comme une toupie.  
Il y avait longtemps que je n'avais pas visité la maison de mes  
grands-parents.  
L'enfant abandonnée dans ce fatras de poussière et de rats,  
l'enfant de la rue Felicidad, c'est moi.

## La fuente más pura

La aldea se inundó de ratones.  
Qué yo pueda librarme de este olor  
Qué yo vuelva a enamorarme del amor  
Qué yo encuentre la fuente más pura.

Siempre hubo ratones en mi aldea.  
No, no. No siempre, digo yo.  
¿Acaso soñé el paraíso  
cuando entraba en mis zapatos de piel de oveja?

Voy a vivir.  
El miedo no roerá mis dedos.  
No compartiré mi pan con el horror.

Mañana lavaré mi cabello en la fuente más pura  
y lo secaré al sol.  
Mañana me iré de esta aldea.  
Qué fácil será vivir lejos del flautista.

## La source la plus pure

Les rats ont envahi le village.  
Que je puisse me libérer de cette odeur !  
Qu'à nouveau je tombe amoureuse de l'amour !  
Que je trouve la source la plus pure !

Il y a toujours eu des rats dans mon village.  
Non, non, je dis. Pas toujours.  
Est-ce que j'ai rêvé du paradis  
quand j'enfilais mes chaussures en peau de mouton ?

Je vais vivre.  
La peur ne rongera pas mes doigts.  
Je ne partagerai pas mon pain avec l'horreur.

Demain je laverai mes cheveux dans la plus pure des fontaines  
et les sécherai au soleil.  
Demain je quitterai ce village.  
Comme il sera facile de vivre loin du joueur de flûte.

## Nostalgia del país de los ratones

País mío tan distante.  
A tu favor nada digo,  
no te defiendo.  
¿Qué siento en tu ausencia?  
¿Nostalgia de ti? No.  
Nostalgia de mí en ti,  
tal vez.

Mi abuela decía:  
«Ama a tus ratones como a ti misma».  
«No puedo amarlos»,  
respondía yo».  
«Te perseguirán»,  
sentenciaba ella.

País mío,  
de mis ratones.  
Tú me olvidaste  
y yo lo acepté.

Decidida a ganarte,  
te olvidé.

En tierra extranjera  
la voz de mi abuela persiste:  
«Ama a tus ratones como a ti misma».

¿Cuántas veces lloré  
por no saber amarlos?

País mío,  
de mis ratones.  
Ratones míos,  
compañeros de viaje.

## Nostalgie du pays des rats

Mon pays si lointain.  
En ta faveur je n'ai rien à dire,  
je ne te défends pas.  
Qu'est-ce que je ressens en ton absence ?  
Nostalgie de toi ? Non.  
Nostalgie de moi en toi,  
peut-être.

Ma grand-mère disait :  
« Aime tes rats comme toi-même. »  
« Je ne peux pas les aimer »,  
je lui répondais.  
« Ils te poursuivront »,  
déclarait-elle.

Mon pays  
pays de mes rats.  
Tu m'as oubliée  
et je l'ai accepté.  
Décidée à te vaincre  
je t'ai oublié.

En terre étrangère  
la voix de ma grand-mère persiste :  
« Aime tes rats comme toi-même. »

Combien de fois ai-je pleuré  
de ne pas savoir les aimer ?

Mon pays,  
pays de mes rats.  
Mes rats,  
compagnons de voyage.



ISSN: 0120-5587  
E-ISSN: 2422 3174  
ENERO-JUNIO

SECCIÓN

# Ensayo

**Essay**

EDICIÓN

**87**  
2025

REVISTA  
**Lingüística  
Literaria**

ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO

EDICIÓN  
**87**  
2025

REVISTA  
**Lingüística  
Literatura**



## La vida profana y su memoria. Una lectura de la obra *Casa Viuda* de Doris Salcedo

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a12>

Lauren Mendinueta

Barranquilla, Colombia

laumendinueta@gmail.com

**L**a casa enviudó en silencio. Donde antes bullía la vida, hoy reina la decrepitud de los sepulcros habitados. En la sala, a pesar del vacío, una mecedora un tanto destartalada oscila con el viento. No sé por qué, pero imagino que alguna vez fue el regalo de un padre a su hija recién parida. O que quizás sirvió de juguete a los niños pequeños de la casa que acostumbraban balancearse en su estructura de madera fantaseando aventuras a lomo de caballo. La mecedora, como la casa misma, también terminará por sucumbir a la maligna tiranía del silencio. La miro y no puedo evitar un estremecimiento.

Recibido: 04/11/2024

Aprobado: 12/11/2024

Publicado: 01/01/2025

La que en otro tiempo fuera una edificación digna, hoy es un despojo. Esta casa, como el resto del pueblo, fue forzada al abandono, nada le queda, ni techo ni ventanas ni puertas. Es un cadáver profanado, imposible de recoger, demasiado grande para ser sepultado. La intimidad que ventanas y puertas protegían se rompió, lo que antes fue privado, hoy es público testimonio del miedo. La violencia, cínica perpetradora, violó el espacio sagrado del hogar. ¿Será por pudor que el persistente verde de las malas hierbas se empeña en tragárselo todo?

Casa viuda, pienso al contemplar las paredes agrietadas, que se mantiene en pie casi por milagro. *Casa viuda* como la que la artista plástica Doris Salcedo recreó en su instalación del mismo nombre a principio de los noventa<sup>1</sup>.



**Imagen 1.**

Las Palmas (Bolívar). Plaza principal en la que se perpetró la masacre del 28 de julio de 1999.

El arte, pienso frente a la evidencia, posee el terrible don de la anticipación. Mientras ella exponía su trabajo en la White Cube Gallery de Londres en 1995, nada extraordinario pasaba aún en Las Palmas, Bolívar. La gente no se sentía especialmente amenazada: nacía,

<sup>1</sup> La instalación *Casa viuda* (1992-1995) estuvo expuesta en la White Cube Gallery de Londres entre el 15 de septiembre y el 14 de octubre de 1995. Para más detalles visitar la página web de la galería: HYPERLINK <http://www.whitecube.com/exhibitions/lacasaviuda/> [www.whitecube.com/exhibitions/lacasaviuda/](http://www.whitecube.com/exhibitions/lacasaviuda/).

crecía, se reproducía y al final, casi siempre encontraba la muerte en su lecho. En esa época, esta casa que hoy contemplo con pena, estaba habitada. Todo lo que en ella existía, u ocurría, pertenecía a sus dueños. Era una casa llena de historias y de vida. Pero el sosiego no duró para siempre. A finales de los noventa, se consolidó el control paramilitar en la zona y sus víctimas empezaron a formar parte de la cotidianidad<sup>2</sup>. Los velorios prematuros se hicieron corrientes. Nadie estaba a salvo. El golpe final lo dieron las AUC asaltando el pueblo el 28 de septiembre de 1999<sup>3</sup>. En ese asalto murieron cuatro vecinos y la tragedia terminaría por expulsar al pueblo entero. En Las Palmas habitaban casi cinco mil personas. Doce años después, los retornados no pasaban de cien y la escuela que un día tuvo cuatrocientos cincuenta niños y niñas apenas recibía una media docena.

La obra *Casa viuda* de Doris Salcedo, sin hablar directamente de Las Palmas —no es necesario, pues a la instalación la actualiza la realidad—, dialoga con presentes y ausentes. Ella pareciera darle voz a esta tragedia, como se la ha dado a otras miles de tragedias colombianas que pasan en la mayoría de los casos inadvertidas. Cada masacre, cada desplazamiento sepulta un drama anterior. ¿Acaso habremos contraído los colombianos la enfermedad del insomnio de la que habla *Cien años de soledad*, sucumbiendo, sin percatarnos, a la pérdida de la memoria? Quizá, pero no es una situación sin remedio, el arte está siempre reavivando la memoria colectiva.

Lo más interesante en el caso de Doris Salcedo es su aparente distanciamiento de la obra creada: «No ocupo el centro de mi trabajo, porque a mí, como artista, no me está ocurriendo nada significativo: los eventos significativos que definen nuestro marco social y cultural le están sucediendo a otras personas», enfatiza. Sus palabras me recuerdan un fragmento del poema «Réquiem» de Anna Ajmátova<sup>4</sup>:

<sup>2</sup> En los años ochenta la guerrilla (primero el EPL, después las FARC), ya patrullaba la zona propiciando un clima de enrarecida normalidad con mínimos brotes de violencia. Hacia 1997 los paramilitares controlaban la región a sangre y fuego.

<sup>3</sup> Ese día, diecisiete hombres del Bloque Héroes de los Montes de María congregaron a todos los vecinos del pueblo, incluyendo a sus 450 niños, en la plaza principal, obligándolos a asistir a lo que ellos llamaron un “juicio sumario”. Los cinco acusados, todos miembros de la comunidad, fueron juzgados apresuradamente, sin ningún derecho a defensa y condenados a morir. Tres de ellos: Tomas Bustillo, Rafael Sierra y Celestino Ávila, fueron ejecutados ahí mismo, de un disparo en la cabeza. La cuarta víctima fatídica fue Emma Caro, la madre de Celestino Ávila, quien corrió gritando para auxiliar a su hijo. En la confusión, los otros dos jóvenes acusados lograron escapar. Los paramilitares anunciaron entonces una nueva matanza para el 11 de noviembre siguiente. Esa misma tarde empezó la desbandada.

<sup>4</sup> La poeta fue obligada por el despotismo de la revolución rusa de 1917 a vivir durante años en el anonimato, atormentada por el fusilamiento de su primer esposo, el poeta Nikolái Gumiliov, el encarcelamiento de su único hijo y la muerte, en un campo de trabajos forzados, de su tercer marido, el historiado Nikolái Punin. Su poesía fue censurada durante décadas. La traducción de Jorge Bustamante García.

No, no soy yo,  
es otra la que sufre.  
Yo no podría.  
Que ensombrezcan lo ocurrido negros velos  
y retiren los faroles...  
Noche.

No es para nada casual que en los últimos años la artista plástica haya adelantado un interesante trabajo de campo. Son frecuentes sus traslados hasta los más diversos escenarios de la violencia colombiana para dialogar cara a cara con los sobrevivientes e interactuar con los objetos que pertenecían a las víctimas. Ella se hace a un lado con humildad para permitir que su obra hable por *los otros* ya sean asesinados o desaparecidos, viudas o huérfanos, o todos ellos entrelazados en un coro estremecedor. El mensaje es nítido; Salcedo consigue romper el silencio, lo inanimado habla con elocuencia de sus dueños y dueñas.

Su obra, a pesar de los temas que aborda, escapa del carácter panfletario de denuncia social en el que podría caer fácilmente, y supongo que es este logro uno de los motivos que la han llevado a convertirse en una de nuestras artistas contemporáneas más reconocidas y representativas a nivel mundial. Cuando en el 2010 le fue otorgado a Doris Salcedo en España el Premio Velázquez de Artes Plásticas<sup>5</sup>—uno de los galardones más prestigiosos de la escena internacional—, el jurado, presidido por Ángeles Albert, destacó en el acta de premiación «el rigor de su propuesta, tanto en la dimensión formal como en cuanto a su compromiso social y político». Sobre la *Casa viuda*, su creadora diría: «La *Casa viuda* hace una utilización precaria del espacio, lo que Smithson denominó un no-lugar (*nonsite*), es decir un lugar de paso, imposible de habitar».

En *Casa viuda VI* se aprecia una silla infantil no muy distinta a la mecedora que yo vi abandonada en Las Palmas. Esta, más pequeña y pintada de negro, se conecta con otros tres elementos. El primero, dos costillas humanas que reemplazan la natural rigidez de las patas para convertirla en mecedora. Los huesos podrían conferir un aire siniestro a la obra, pero al final el efecto es simplemente humanizador. Después tenemos una pieza negra

<sup>5</sup> Salcedo ha sido la primera mujer distinguida con este premio.

tubular de escuetas formas redondeadas que, siendo ajena a la silla, sirve de puente entre esta y el otro elemento relevante: un par de puertas de madera. Sobre la primera reposa la silla y la segunda hace de barrera frontal. Al combinarse, estos dos elementos forman un perfecto ángulo recto.

El conjunto es especialmente inquietante, y no sólo por los huesos humanos. Al observarlo la sensación que experimenté fue la de estar frente a una tumba, la presencia en la sala de dos conjuntos idénticos de puertas refuerza esa sensación. La mecedora representaría un cadáver expuesto, y las puertas, la bóveda y la lápida, respectivamente. La puerta horizontal daría entrada al mundo de los muertos, mientras que la vertical simbolizaría la vida terrena y su profanación. La artista consigue lo que se propone: la recreación simbólica de *un lugar imposible de habitar*.



**Imagen 2.**

*Casa viuda VI*, 1995. Madera, hueso y metal. **Parte I:** 74 7/8 x 39 x 18 1/2 in. (190.2 x 99.1 x 47 cm). **Parte II:** 627/8x787/16x 21 15/16 in. (159.7 x 199.3 x 55.8 cm). **Parte III:** 621/2x38x18 7/16 in. (158.7 x 96.5 x 46.9 cm).



**Imagen 4.**

Detalle de *Casa viuda VI*. White Cube Gallery, Londres, 1995.

Si la silla representa el cuerpo de la víctima es en la conjunción del metal con el hueso donde encontramos, a mi parecer, la mayor carga simbólica. Para Cirlot el hueso es símbolo de la vida reducida al estado de germen, y para Blavatskiy el metal representa hábitos y costumbres. Por tanto, surge un rescoldo de esperanza en la unión de ambos materiales. Las costillas, como la vida que persiste, que se niega a sucumbir, se balancean en un ir y venir del *ser* entre la nada y la materia. Los huesos también podrían encarnar lo natural en contraposición con lo artificial del metal. No olvidemos que la muerte violenta es la más antinatural de las muertes, pero el dominio de la vida es aún más poderoso, por eso los huesos son el sostén de la silla y no viceversa.

El reducido tamaño de la silla metálica no puede ser casual. Sus dimensiones remiten al momento de la vida en el que somos más vulnerables, pero también en el que estamos más protegidos. La infancia está ligada al recuerdo de las *antiguas moradas*, y su territorio es el de lo inmemorial. El objeto cumple dos funciones, es mueble y juguete. Como mueble, la mecedora evoca lo más corriente de la cotidianidad, aquello que fue creado para prestar un servicio, y como juguete es síntesis de memoria e imaginación.

La casa es el espacio por excelencia de la memoria; en ella se aloja la arqueología sentimental de sus habitantes, en ella nuestros sueños tienen albergue. Por eso, irrumpir en una vivienda sin el consentimiento de sus moradores es un acto en extremo violento, una real *profanación* de la vida y su memoria. La casa provee refugio, es nuestro primer universo y gracias a ella no somos devorados por el

mundo. En ella no sólo nuestros recuerdos están alojados, también nuestros olvidos. La memoria es la morada del mundo inmaterial que nos habita. Al acordarnos de la casa somos capaces de recrear una realidad doble: la casa está en nosotros tanto como nosotros estamos en ella<sup>6</sup>. No es difícil imaginar la profundidad del drama, el extremo desamparo de las millones de personas desplazadas en toda Colombia<sup>7</sup>.

Salcedo transporta el ámbito privado que representa la casa al espacio público de la galería o el museo de arte. Para ella se trata de «una forma de acercar la conciencia del espectador a la desaparición y el desplazamiento forzoso». El espectador es confrontado a través de los objetos que se supone pertenecen a sus dolientes y no a la sociedad. Estos pasan de ser simples trastos inanimados (cargados de significado apenas para un grupo reducido) a personajes con carácter social, siempre listos a abofetear al espectador, como diciéndole «estamos aquí, hemos sobrevivido para recordarte que una vez también existieron nuestros dueños».

Corre el año 2011, en Las Palmas, una anciana de más de ochenta años deambula por una casa condenada a enviudar. Se llama Isabel María Fontalvo. Vive sola. No tiene vecinos. Ella también huyó después de la masacre de 1999, pero al cabo de un año decidió regresar. Quiere morir en su propia casa, cree que merece ese privilegio, que se lo ha ganado. Los pocos habitantes del pueblo que de vez en cuando la visitan la encuentran casi siempre hablando sola. Dicen que ha enloquecido. Ella los mira con resignación y calla. La señora Isabel María no se siente sola: es con los muertos con quienes habla. Es con ellos con quien mejor se entiende. No sabe que a muchos kilómetros de su casa, en Bogotá, otra mujer, Doris Salcedo, piensa en ella desde hace ya muchos años. Y, aunque no la conoce, esa artista construyó con escrupuloso cuidado una obra en la que le da voz: *Casa Viuda* para que la mala hierba de la desmemoria no termine por tragárselo todo.

<sup>6</sup> Gaston Bachelard en su libro *La Poética del Espacio* dedica dos extensos capítulos a *la casa como instrumento de estudio del alma humana*.

<sup>7</sup> Según cifras de CODHES, en Colombia han sido desplazadas 4,9 millones de personas, de las cuales el gobierno reconoce 3,7 millones. La población colombiana es de aproximadamente 41 millones. La situación equivale a que uno de cada once colombianos se ha encontrado en situación de desplazamiento.



## Referencias

- Ajmátova, A. (1998). *Réquiem y otros poemas*. Trad. José Luis Reina Palazón. Mondadori.
- Bachelard, G. (2000). *La Poética del Espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Blavatsky, H. P. (1995). *La doctrina secreta de los símbolos*. Luis Cárcamo.
- Cirlot, J. E. (2005). *Diccionario de símbolos*. Siruela.
- Díaz, J. C. (2 de octubre de 2007). Los ochenta resistentes de Las Palmas. *El Heraldo*.
- García Márquez, G. (1975). *Cien años de soledad*. Editorial Sudamericana.
- Gutiérrez, N. (1996). Conversación con Doris Salcedo. *Art nexus*. 65(19). <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5e7a7fd4944962b6dc706bf5/19/doris-salcedo>
- Jaramillo, P. Arte de la tierra. Testimonio y violencia. *Artenaturaleza.org*.
- El País. (5 mayo de 2010). La escultora colombiana Doris Salcedo, Premio Velázquez de Artes Plásticas 2010. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2010/05/05/actualidad/1273010404\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2010/05/05/actualidad/1273010404_850215.html)
- Merewther, C. (1992). Doris Salcedo. *Catálogo de Arte América*.
- Pini, I. (2001). *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Ediciones Uniandes.

ISSN: 0120-5587  
E-ISSN: 2422 3174  
ENERO-JUNIO

SECCIÓN

# Reseñas

Reviews

EDICIÓN

87  
2025

REVISTA  
Lingüística  
Literatura

ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO

EDICIÓN  
**87**  
2025

REVISTA  
**Lingüística  
Literatura**



## ***Del tiempo, un paso de Lauren Mendinueta***

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a13>

Yolanda Izard

Escritora española  
[yolanda@izard.biz](mailto:yolanda@izard.biz)

**E**n la nota de la autora para *La vocación suspendida*, Lauren Mendinueta (2022) escribe:

Escribí mi primer poema en 1998, cuando tenía veintiún años, mientras trabajaba en una pequeña biblioteca de mi país. Contar los detalles de mi encuentro con la poesía me llevaría muchas páginas, pero lo fundamental lo diré en pocas palabras: la poesía salvó mi vida. Desde entonces he sido fiel al pago de esa deuda sin precio que sólo se salda con la vida misma (p. 7).

Recibida: 01/10/2024

Aprobada: 08/10/2024

Publicada: 01/01/2024

De manera tan clara como concluyente, Lauren Mendinueta hace apología de la poesía: «La poesía salvó mi vida». No sabemos cómo lo hizo, pero sí tenemos constancia de que la poesía ha formado parte indisoluble de su vida. De hecho, empezó a publicar desde muy joven, y no ha parado de entregarnos libros de una madurez y rigor extraordinarios. Ella demuestra con su obra que la escritura puede ser terapéutica, y quizá este libro, *Del tiempo, un paso* —publicado originalmente en 2011— por la temática que aborda sobre la búsqueda de la identidad, lo refleje aún con más solidez.

Nació en Colombia, en Barranquilla, en una calle de nombre sugerente y que a la fuerza debe marcar a sus habitantes, la calle Felicidad; la autora reside en Lisboa desde hace bastantes años y es considerada una de las grandes poetisas contemporáneas en lengua española. Aparte de una docena de libros de poesía, ha escrito varios ensayos y numerosas traducciones del portugués y sus textos han sido traducidos a varios idiomas.

El poeta William Ospina ha escrito en el prólogo de *La vocación suspendida* (2009) que «quien vuelve a sus versos, reconoce una voz que se destaca por su sosiego, que juega a ser un hilo de agua, una reflexión íntima» (p. 13). Lo traigo aquí a colación porque el poemario *Del tiempo, un paso*, sigue siendo, a mi parecer, una muestra de la mejor poesía contemporánea en su variante de poesía reflexiva y clara. Pero lo que aquí se aborda corresponde, además, a una fértil labor de introspección y de memoria. Lauren Mendinueta desnuda el calendario de su infancia, nos lleva de la mano por la calle Felicidad donde vivió, nos sitúa frente a sus emociones y vivencias y nos ofrece después la visión de este paraíso perdido en los albores de la madurez junto al amor y recuperado al final en otros lugares, en Grecia, en Lisboa, en el misterio de la identidad y del ser.

Pero enlazado al sentido, y como rasgo más sobresaliente de estos versos, destacaría la mezcla de contenida emoción y de exigente escritura, expresada con los mínimos elementos y la máxima significación. No es tarea fácil, pero ella lo logra porque parece haber llegado a ese punto de madurez en que lo humano y el lenguaje se imbrican en pos de la belleza, la belleza que tiene mucho que ver con el proceso de búsqueda de la verdad. Este libro es la historia de esa búsqueda hasta arribar a la madurez, desde el reencuentro con la infancia hasta el presente, en un proceso de reconstrucción de los lugares mentales, espirituales y físicos —la infancia, el amor, Lisboa y

Grecia—, donde habitó y se hizo poeta, donde se encarnó en sí misma. El tiempo es, pues, un personaje destacado de este libro: desde ese tiempo sin tiempo de la infancia, a esa inmersión profunda en el devenir que es el recorrido de toda una vida.

Empecemos por la construcción del libro, un libro casi perfectamente orgánico, un libro que tiene su relato, que se puede contar como el proceso de una ascensión con distintas paradas, correspondientes a cada una de las seis partes, y un introito o pórtico que las abre.

En uno de los versos del pórtico, *Del tiempo, un paso*, sustanciado en su propia infancia, escribe Mendinueta: «En el tiempo sin tiempo de la infancia cumplida» (2024, p. 13). El tiempo adquiere en la niñez una consistencia concreta, se hace carne, o hueso, se percibe en total quietud o en su inquebrantable ausencia. El niño juega contra el tiempo, o más bien el niño juega fuera del tiempo, alojado en un presente eterno. Quizá sea esta percepción lo más cercano que tengamos a la imagen de la eternidad. En el muy agudo y bello prólogo a este libro del gran poeta Nuno Júdice, lo advierte también desde el principio: «Las dimensiones de un infinito cuyo fin es inalcanzable» (p. 7). Aún más: en el poema «Ars conmemorativa», Mendinueta escribe: «Hay un tiempo interior / que es la pequeña suma de la memoria entera» (p. 27).

El tiempo interior como suma de la memoria entera, esa sería quizá la mejor definición de la identidad. El tiempo y la memoria fluyen en estos poemas paso a paso, como el título indica, y por el camino van dejando, como migas de pan, los rastros de las vivencias tamizadas por el olvido y por las nieblas del ensueño, en una búsqueda por revivir deseos, experiencias fundacionales, es decir, el misterio de la construcción de la identidad desde la infancia.

También este libro, me parece, intenta responder a la pregunta que marca el poema «Del tiempo, un paso», cómo de la nada puede surgir otro nacimiento: «Me pregunto si no seré una fugitiva de mis propios dones, / si este deseo de nada no será el principio de otro nacimiento» (p. 13).

La primera parte trata de la infancia como paraíso perdido, precisamente porque la infancia habita fuera del tiempo como lo hicieron hasta su expulsión Adán y Eva. Allí vive la única verdadera, el verdadero ser de la autora. Al fin, la vida consiste en un intento de regresar a ese lugar del ser para retomar lo auténtico, la única esencia,

como señala en estos versos del poema «Reloj sin manecillas»: «Cuánta ironía: tener que envejecer para al fin recobrar la infancia, / tener que morir para que ya nadie pueda robármela» (p. 20).

El tiempo, como hilo conductor, lo atraviesa todo en este poemario, incluso el amor. En el poema «Si fuera posible», el sujeto poético quisiera que el amor fuera «limpio», sin pasado, «con toda la mala memoria de que dispongo» (p. 51). Maravillosa declaración: el deseo de un amor que comienza desde la nada, sin rémora alguna. Fuera del tiempo, como la infancia.

También la cuarta y quinta parte del poemario, «Vistas sobre el Tajo» y «Encallar en el Egeo», respectivamente, están inmersos en el tiempo como privilegiados lugares de la propia formación; la primera se abre con un poema sobre el *Ubi sunt*: la desaparición de una gaviota como símbolo del inexorable acabamiento, de la entropía. Breve, claro y riguroso, de apariencia sencilla y emociones austeras, este poema invita a «volver a empezar».

Pero también este poemario explora otras dimensiones menos palpables en un tono reflexivo, como la trascendencia, lo inaprensible de la memoria. El misterio del arte, del mundo, del ser: «El arte alcanza la inteligencia necesaria del misterio» (p. 42), sostiene en uno de sus versos. Y abundando en esta idea, seleccionó algunos versos recortados de los poemas «Y la roca gritó, otra vez»:

Creo en los signos secretos,  
en las llamadas sin responder  
y en ciertos árboles abandonados  
en la orilla equivocada de los caminos (p. 26).

Y del poema «Estuario»:

Me interesa  
lo que no pertenece a lo visible,  
rayo de luz que persigo en el fondo.  
Llueve,  
la mente se desborda.  
Me interesa esa parte de mí invisible,  
la que quizás sin saber me representa,  
esa que no ven los otros cuando aparezco (p. 48).

Arribamos a la última parte del libro, «Estantigua», que la RAE define como procesión de fantasmas, o fantasma que se muestra por la noche causando pavor y espanto. La poeta se desdobra aquí en dos: la Lauren actual y la niña, y al final se produce la catarsis del encuentro. Pero en medio, Mendinueta nos regala versos prodigiosos, con hallazgos luminosos: «El alma es la peor enemiga del cuerpo» (p. 92). Lo irracional, lo misterioso de la vida y de la desaparición, ocupan ahora estos versos, en un diálogo, mucho menos macabro que tierno, entre la Lauren niña y la adulta, convertidas ambas en espectros.

En estos últimos poemas, Lauren abre camino a otra forma de decir, hacia otro lenguaje, con un imaginario mucho más rico, alucinado, y símiles irracionales pertenecientes al mundo de la fantasía infantil. Se vislumbra el territorio del misterio de la identidad y de lo incognoscible: la presencia del alma en ausencia del cuerpo. Así se cierra el ciclo en su perfecta circularidad: la infancia lo abre, la infancia lo cierra.

El poemario recorre, pues, las estaciones de paso de una vida desde la infancia hasta el presente en busca de la propia identidad, que se le resiste. Un recorrido existencial, que explora el yo profundo desde la memoria, sus misteriosos y complejos recovecos emocionales, y que tiene algunas paradas sobrecogedoras, como el poema dedicado al asesinato de su abuelo, escrito en un tono elegíaco, de gran rigor y claridad. Uno de los poemas más intensos y desgarrados del libro, el culmen de este libro dedicado a la memoria, que comienza así:

Esta es la razón por la que procuro con el lenguaje la belleza.  
 Tú no moriste, a ti te mataron.  
 Para recibir un tiro en la aorta viniste a la Tierra.  
 Abuelo, tú que en vida fuiste fuerte y autoritario,  
 llegado el momento supiste cumplir tu destino de víctima (p. 44).

Las coordenadas vitales como pasos en la niebla. Las sacudidas y los engranajes que nos sostienen. La vida como sitios de paso, espacios de tránsito. Lapsos. Tras la lectura atenta de este libro se percibe el cuidado con que se ha escrito, la determinación de abrirse a la profundidad de la memoria, la atención a su construcción, al detalle, en la búsqueda de la perfección. Sin duda, una experiencia terapéutica para la autora y para el lector.

## Referencias

Júdice, N. (2024). La poesía al encuentro del tiempo [Prólogo]. En Mendinueta, L., *Del tiempo, un paso* (pp. 7–9). Editorial Difácil.

Mendinueta, L. (2024). *Del tiempo, un paso*. Editorial Difácil.

Mendinueta, L. (2022). *La vocación suspendida*. Editorial Difácil.

Ospina, W. (2009). Prólogo. En Mendinueta, L., *La vocación suspendida* (pp. 13–15). Editorial Travesías.



ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO

EDICIÓN  
**87**  
2025

REVISTA  
**Lingüística  
Literatura**



## Revisitando a história do povo moçambicano

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a14>

Elis Regina Guedes de Souza

Universidade Federal de Campina Grande

[elis.gds19@gmail.com](mailto:elis.gds19@gmail.com)

O livro *Memória Subterrânea* (2024), do escritor e professor universitário moçambicano Mudungazi, pseudônimo de Isaías Mate, que é natural de Gaza, distrito de Mandlakazi, faz uma releitura das memórias e histórias do povo moçambicano, a partir do olhar e das vozes daqueles que foram silenciados. A obra se inicia com seu poema *Mandjoro* que traz o personagem com o mesmo nome se preparando para ir à guerra, em cujos os versos o eulírico questiona a «utilidade» (Mudungazi, 2024, p. 09) da guerra na vida do personagem que «na velhice vai cair morto na Assembleia nos Inúteis, onde vai bater

Recibido: 31/07/2024

Aprobado: 15/10/2024

Publicado: 01/01/2025

palmas à moda dos loucos!» (p. 09). Apesar de ter alguns privilégios materiais, ao final da vida, o personagem acabará esquecido mediante a inutilidade da guerra que atende a um grupo de poderosos para manterem seus domínios, mas não altera significativamente a vida dos soldados. Com uma linguagem provocante que é um grande diferencial da obra, o autor traz várias palavras da língua nativa moçambicana que chamam atenção e, ao mesmo tempo, dando a conhecer novos vocábulos. Por meio de uma escrita que em muitos momentos nos dá um choque de realidade embarcamos nos episódios que compõem a prosa de Mudungazi. O livro é dividido em quatro episódios, sendo o segundo o mais longo e denso da obra. Ao início de cada episódio o autor traz epígrafes que nos levam a refletir sobre questões importantes que serão abordadas naquela seção.

A primeira epígrafe é uma citação de Albert Einstein que traz um paralelo entre lógica e imaginação, ressaltando que esta última pode nos levar onde se quiser ir. É a partir dessa fantasia que somos inseridos no sonho que passa a ser narrado no episódio I. Essa primeira seção traz também uma citação de Martin Luther King sobre morrer por uma causa para ser digno dela. Essa reflexão faz todo sentido com o contexto vivido pelos personagens da narrativa, que são imbuídos de uma missão de adentrar a selva para livrar a aldeia de cães inimigos do povo e devolver a paz ao local. Ao ressaltar que o passado é inalcançável o autor traz uma importante junção de palavras que dão a dimensão desse passado doloroso:

Palavras como rapto, roubo, sangue, vingança, ódio, sofreguidão e penúria são hino de cada amanhecer, de cada entardecer e de cada anoitecer; São o hino dos que o oposto de Deus deu o honorífico diploma da semente da malvadez a ser crivada em nós, filhos de ninguém. Nós, filhos da mãe sem chão. Nós, filhos de cães e cadelas sem nome. Nós, os inconfundíveis designados de Fanon (Mudungazi, 2024, p. 16-17).

As palavras manejadas habilmente pelo autor nos dão as imagens do que representou a guerra, e de como foi/é a vida dos moçambicanos, sem nomes, como filhos de ninguém, ou seja, sem conhecer sua descendência apagada pela colonização e a escravização dos povos negros. Comparados a cães sem identidade, sem importância, cada palavra traz em si as marcas da violência a que foram submetidos ao longo de suas vidas. A imagem dos cães se relaciona muito ao enredo principalmente a partir do episódio II, o mais longo do livro, pois ao

mesmo tempo em que esses cães representam os que vão à guerra, obrigados pelo sistema de dominação. Os cães também são comparados aos opressores, a burguesia que explora o povo negro e que os obriga a ir à guerra, para «salvar» as vidas das pessoas da aldeia que são perseguidas pelos cães inimigos, todos humanos e ao mesmo tempo todos cães, à medida que agem com tanta violência e irracionalidade. Na epígrafe desse episódio a citação de Samora Machel traz uma dura crítica aos capitalistas e a burguesia nacional, na qual se ressalta que em Moçambique não haverá lugar para exploradores do povo, sejam eles brancos ou pretos.

Novamente a epígrafe dá o tom do que será abordado ao longo do capítulo, pois nesse momento da narrativa os cães já dominaram a aldeia, as pessoas são mordidas e perseguidas por eles a ponto de pedirem «“CHEGA DE CÃES!” . “ATÉ QUANDO?” . “ESTAMOS CANSADOS” . “PAZI!” , “PAZI!” [...] “QUEREMOS PAZ”!» (Mudungazi, 2024, p. 24). Após esse caos provocado pelos cães se constitui um grupo de homens que são designados para irem até a floresta enfrentar a ameaça canina. Os caçadores devem capturar ou matar os cães, o importante é eliminar as feras que ameaçam as pessoas e tiram a paz a aldeia. Os caçadores tinham alcunhas de nomes de pessoas conhecidas no cenário de guerras e na política no mundo, tais como: Bin Laden, Obama, Saddam Hussein, Ngungunhane, Nyerere, Mozici, Bush, Matshanga e Mabuthu. Nomes que são marcas da imposição e força ditatorial sobre outros povos, conforme é descrito pelo narrador que tece duras críticas ao modo de agir dessas pessoas.

Ao longo da aventura na floresta os caçadores enfrentam diversos perigos, animais ferozes, e muitos ficam pelo caminho, sendo devorados por feras, cobras, leões e por fim pelos próprios cães que parecem se multiplicar em uma luta insana dos homens contra a natureza. Em determinado momento em que estão na selva, os caçadores se questionam sobre a política, enquanto uns preferem seguir com a missão sem vincula-la a política, outros entendem que é por falta de questionamentos sobre a política que eles se encontram nessa situação, «Mas, como deixar de política? Se estamos nestas matas por causa desta merda! Estamos aqui a morrer com picadas de mambas, sei lá o que mais virá pela frente, não é porque estamos a serviço da política?» (Mudungazi, 2024, p. 35). Na fala do caçador Nyerere percebemos como a política, por meio de seus agentes, determina a função de cada pessoa na sociedade, dizendo quem vai viver e quem deve morrer, quais

vidas importam e quais merecem ser salvas. Os mandatários da aldeia ficaram em casa seguros e livres dos perigos enquanto os caçadores tiveram que enfrentar os perigos da floresta.

Nesse episódio podemos ler os males causados pelas guerras na vida dos soldados, que são convocados para defenderem os interesses de um país em nome de valores que devem estar acima de suas vidas, combatendo outros seres humanos, visto como inimigos (cães), pois os verdadeiros interessados na guerra estão seguros e bem longe dos perigos. Na floresta os caçadores refletem, revivem as memórias das maldades cometidas durante a escravização dos povos do continente africano, como um fio condutor a vivência da guerra do presente vai retomando a pilhagem vivida no passado, a

pilhagem dos nossos valores morais africanos. Nossa maneira de viver em grutas, de bosque em bosque, apanhando frutos no chão em tempos de estiagem [...] A pilhagem das nossas riquezas. [...] A pilhagem das nossas mulheres. A castidade das nossas filhas, nossas mães, avós, tias [...] A pilhagem dos nossos irmãos, pais, avôs, filhos, que fornicaram como cães em caixas grandes, transformadas em gaiolas, que se faziam ao mar, onde metade morria, para depois servir de alimento aos tubarões famintos [...] para alguns chegarem ao destino infernal, onde sucumbiriam, durante séculos incontáveis, como burros de carga e outros animais nas plantações de café, cacau e cana-de-açúcar, na América Latina, na Carolina do Sul, na Virgínia, Florida (Mudungazi, 2024, p. 48-49).

Por meio da fala de um dos caçadores que vai trazendo a memória o processo de escravização dos povos africanos, temos um relato doloroso de como esse passado não está superado, pois ainda continuar a vitimar as pessoas. Conforme o narrador novas maneiras de colonizar e escravizar as pessoas são apresentadas por meio de «novas formas de colonização camufladas em globalização, cooperação e intercâmbio» (Mudungazi, 2024, p. 51). A partir disso, reviver, fazer memória do passado, permite entender o presente e possivelmente lutar para impedir que essa nova forma de opressão domine novamente as pessoas. Por meio da sua escrita o autor conclama os leitores a olhar novamente para esse passado insuperável.

Após passarem por tantos infortúnios os caçadores que conseguiram sobreviver voltaram para a aldeia sem terem vencido os cães e não tiveram o reconhecimento, nem o agradecimento da

população, revoltados eles perceberam o quanto foram usados e passaram a montar barricadas, exigindo serem tratados com equidade e igualdade de direitos pelas autoridades. Pois todo esforço e sofrimento que passaram de nada valeu para frear a ambição dos poderosos da aldeia. Nesse momento, o narrador (Massema) desperta do sonho/pesadelo e percebe que tudo se passava enquanto ele dormia, acorda atormentado com as lembranças «projetando a memória para um passado recente, recuperou o dia da reunião, para depois dizer está bem e ajeitar-se» (Mudungazi, 2024, p. 128). Ao constatar que era um sonho, ele reviveu o passado dos seus ancestrais e percebeu que a história era atualizada com novas formas de opressão, fome e sofrimento.

Diante disso, nos momentos finais da narrativa já no episódio III, apesar de remorar acontecimentos dolorosos, o narrador reflete que «É preciso sonhar. Ainda que nos custe medo e sangue. Com filhos de Kalashnikov diluídos na carne e ossos. Ainda que em vão. É preciso sonhar. A esperança é a última coisa que deve morrer» (Mudungazi, 2024, p. 133). Ainda que os sonhos também tragam pesadelos, não se pode deixar de sonhar com um mundo melhor, ter esperança e lutar para escrever uma outra história, a partir daqueles que foram silenciados, escravizados, sem direito de defesa e cuja vida foi marcada pela opressão e o sofrimento. Por fim, nesse caminho de esperança o autor/narrador acredita e defende a sabedoria ancestral como um modo de recontar essa versão da história, por isso é necessário «deixar os mais velhos, os mais experientes, os mestres falarem, cabendo-nos a nós, ainda incipientes, a escuta e aprendizagem. Os mais novos aprendem melhor escutando e não falando. [...] O tempo é o melhor juiz e indicador da sabedoria» (Mudungazi, 2024, p. 135). Ainda de acordo com Mudungazi são os anciãos que guardam essas «memórias dóceis e amargas. Memórias intactas e decepidas. Memórias do passado e do presente. Memórias subterrâneas» (p. 139). Assim, é preciso aprender com essas memórias, se colocando no lugar de aprendiz daqueles que vieram antes.

## Referência

Mudungazi. (2004). *Memória Subterrânea*. Editorial Kulera.

ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO

EDICIÓN  
**87**  
2025

REVISTA  
**Lingüística  
Literatura**



## El «Ser Otro» y la emancipación de la mujer

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a15>

Laura del Mar Zamudio Giraldo

Universidad del Tolima

[lauragiraldo087@gmail.com](mailto:lauragiraldo087@gmail.com)

**E**l matrimonio es un vínculo determinante en el individuo porque repercute en las formas de vida, comportamientos y perspectivas, afectando así, el desarrollo de la identidad personal y la autenticidad del ser. En la novela *Los días del abandono* de Elena Ferrante, se representa desde la separación de Olga y Mario, la pérdida de la identidad de la mujer y el abandono de sí misma que ocurre durante el vínculo matrimonial y cómo este afecta el reconocimiento del ser propio y el desarrollo del sujeto individual.

Recibido: 11/09/2024

Aprobado: 21/10/2024

Publicado: 01/01/2025

Simone de Beauvoir (1949) analiza que, históricamente, la mujer ha sido entendida como un *Ser Otro*, desde perspectivas como la de Aristóteles quien decía que la mujer es, en virtud de cierta falta de cualidades; o también, como la de Santo Tomás, quien resolvió que la mujer es un hombre fallido, queriendo mencionar que el hombre define lo absoluto como sujeto dotado de capacidad y autonomía, a diferencia de la mujer la cual no es en sí misma, sino en relación con el varón. Como consecuencia, la construcción histórica que se conforma mediante dichas perspectivas, ha generado en la sociedad una división significativa de géneros, pero, sobre todo, una invisibilización de la mujer sobre sí misma y una incompreensión de su propio ser femenino.

En la novela, tras el abandono de su esposo, Olga se dice a sí misma: «Cuando no puedes retener a un hombre, lo pierdes todo» (Ferrante, 2002, p. 10), destacando con ello la ausencia de una identidad, la pérdida de su ser interior; más aún, las palabras que utiliza reflejan un lenguaje de emociones que la hacen actuar fuera de sí misma, que le impiden reconocerse como mujer independiente de su vínculo matrimonial. Siguiendo a Beauvoir, Olga es un *Ser Otro* que se comporta y actúa con relación a la figura que representa Mario en el hogar. Desde la novela, el *Ser Otro* de la mujer es un resultado de los constructos creados durante el matrimonio, los cuales reducen la individualidad y limitan desde los roles establecidos para cada género, comportamientos y formas de actuar e interpretar lo de fuera pero también, lo íntimo y personal.

Por su parte, Simone de Beauvoir (1949) afirma que «condenada a representar el papel del Otro, la mujer estaba igualmente condenada a no poseer más que un poder precario: esclava o ídolo, jamás ha sido ella misma quien ha elegido su suerte» (p. 35). Lo dicho por Beauvoir se entiende desde el lugar que representa Olga en su matrimonio, el cual la ha relegado de su propia autonomía, de su libertad y a su vez, le ha impedido conocerse y manejar sus emociones; es por eso que cuando Mario la deja, ella no se reconoce o solo lo hace desde la figura que él representa. A consecuencia del desconocimiento de su ser femenino, se identifica como mujer esposa únicamente a través de él, quien representa lo racional, el hacer, el producir, y cuando este se marcha, se aleja con todo aquello, dejándola deshabitada de sí misma.

A pesar de que Olga es una mujer que huye de su libertad y se comporta desde un lugar pasivo e inferior desde el reflejo de la inseguridad, la inutilidad del ser, la rabia, la incompetencia en acciones

elementales y los constantes recuerdos de Mario que inundan su mente y su casa; poco a poco recupera su cuerpo y sus relaciones con el mundo a través de procesos de concientización. En un principio Olga se recordaba a sí misma, «debía mostrarme fuerte, serlo, dar una buena imagen de mí. Solo me salvaría si me imponía esa obligación» (Ferrante, 2002, p. 14), sin embargo, el camino transcurrió entre su lenguaje grotesco, la destructiva relación con sus hijos, con su perro, la frustración y las malas decisiones. Solo después de experimentar todo aquello, se concibe a sí misma y gradualmente recupera su identidad, su ser mujer y reconoce la influencia de su familia, de su madre, del recuerdo de “La Pobrecilla” y de todo eso que no la deja ser ella y escribir, vivir en el presente y darse la oportunidad de la soledad.

Olga representa una mujer que se encuentra represada en sí misma durante el matrimonio, una mujer que se entrega al cuidado del hogar mientras su esposo se dirige al trabajo, entabla relaciones sociales, obtiene conocimientos e ingresos económicos. En este panorama no es posible el desarrollo de la mujer, de su libertad, de conformar su identidad o conocer sus comportamientos fuera del matrimonio; de manera que cuando se enfrenta a ello, a su soledad y a sus propias dinámicas, se extraña a sí misma, enfrenta procesos de reconocimiento, de conciencia y de necesidad de cambio que le permiten conocer sus capacidades de emancipación y libertad. Siendo así, la experiencia del matrimonio como un proceso fundamental para la vida del individuo, nace de la influencia familiar y los proyectos de desarrollo impuestos al ser humano desde su infancia.

Según Infante y Martínez (2016) la familia implica un ambiente favorecedor para el desarrollo del individuo porque repercute en la conducta y en el desarrollo personal, pero también, en las formas de vida y la identidad que el individuo construye durante su crecimiento. Desde la obra de Ferrante se representa la incidencia que tiene la familia en las maneras de entender y asumir las pérdidas matrimoniales; específicamente cuando Olga recuerda a “La Pobrecilla”, una mujer abandonada por su esposo quien refleja la pérdida del matrimonio y la separación como una ausencia significativa para la vida de la mujer.

La narrativa de Ferrante explica, desde dicha situación, la importancia que tiene fortalecer lazos personales consigo misma desde la infancia y entablar un ambiente sano en el que se construyan dinámicas de reconocimiento de sí, de la identidad personal, evitando con ello, la representación de la pérdida o el fracaso matrimonial como



una ausencia perjudicial para el desarrollo y la identidad de la mujer. La obra enfatiza sin duda en el abandono que la mujer experimenta de sí misma durante la separación y la incidencia de sostener el vínculo pese a cualquier situación de duelo.

Con relación a la maternidad, el rol de la madre ha tenido influencia desde discursos científicos, religiosos y políticos, los cuales constituyen para la mujer una responsabilidad fundamental que garantiza el bienestar del niño o de la niña; específicamente es «concebida la madre como irremplazable en su función de crianza» (Peñaranda, 2011, p. 953) restando así importancia al rol del padre y normalizando su ausencia permanente o paulatina. Tal planteamiento no se aleja de la realidad de Olga, pues cuando Mario decide dejar su matrimonio, es ella quien debe ponerse al frente de las actividades de crianza y de mantener en equilibrio sus necesidades y requerimientos primarios; pero Olga «quizá estaba demasiado cansada para mantener el mundo entero dentro de su orden habitual» (Ferrante, 2002, p. 57). Quizá el duelo de la pérdida no le brinda la posibilidad de pensarse como madre o mujer, sin embargo, debe asumir su rol mientras Mario, despreocupado de la situación, se ocupa de sí mismo.

Esta es una realidad presente en la literatura, como es el caso del ensayo *Contra los hijos* (2014) de Lina Meruane, quien en realidad habla «contra los cómodos cómplices del patriarcado que no asumieron su justa mitad en la historia gesta de la procreación» (p. 2). También se encuentra *Piel de Lobo* (2016) de Lara Moreno, quien nos presenta el efecto de la pérdida del hogar en medio de la maternidad desde la historia de Sara, una mujer ocupada todo el día en ser madre, quien no tiene tiempo de jugar con su hijo porque el tiempo se consume entre pensar o recordar, asumir la destrucción de su libertad y la melancolía, la incapacidad para el enfrentamiento y el deterioro. Por último, la perspectiva de Silva Federicci (2010), quien menciona que la maternidad y la conyugalidad se componen como las esferas vitales que organizan y conforman la vida femenina, explicando así el estereotipo de cuidadoras infundado a la mujer, independientemente de su deseo de maternidad o de su condición para serlo.

La realidad de Olga es también la de Sara y la de tantas otras mujeres de la literatura quienes representan una maternidad que no se frena ante las emociones, pérdidas, soledad o poca cordura; y en sintonía con ello, una paternidad ausente y desvinculada de su papel natural. Es la mujer la que no puede vivir su duelo por el hecho de ser

madre, su actitud colérica evidencia la necesidad de expresar su rabia y, sobre todo, frente a un contexto que no le brinda la forma de hacerlo; a cambio, protagoniza el silencio en espacios de apoyo y acompañamiento que tienen como consecuencia la torpeza, la ignorancia, la falta de inteligencia emocional, el abandono de sí misma. En palabras de Olga, ella ya «no soportaba la soledad. Necesitaba hablar con alguien, pelearme, gritar... Maraña de rencores, deseo de revancha, necesidad de poner a prueba el poder ofendido de mi cuerpo, quemando la poca cordura que me quedaba» (Ferrante, 2002, p. 29); así, se exaltan las emociones profundas que experimentan mujeres como Olga y Sara, quienes se ven obligadas a silenciar su dolor y rabia en espacios que no les permiten expresarse libremente.

Por otro lado, Le Breton (2012) enuncia que las emociones que el individuo experimenta no tienen naturaleza en sí misma sino en las condiciones sociales de existencia y los cambios fisiológicos y psicológicos. En esa medida, las emociones desbordadas de Olga son el resultado de los recuerdos de su infancia, de la sensación de abandono que le produce su divorcio con Mario, de su despersonalización de ser madre y desde las palabras grotescas de su madre. Todo ello inunda su mente, su espacio personal, sus intermitentes reflexiones, sus deseos de encontrarse, de disfrutar del sexo, de escribir, de volver a ser, y así, desarrollar su identidad, autonomía, libertad, conciencia y su anhelo de verse en su propio cuerpo. Las emociones se transforman continuamente, se extienden por todos los comportamientos del individuo: representan sus silencios, sus situaciones y experiencias, en esa medida, el individuo consigue construir acciones, formas de ver y de comprenderse, de entablar relaciones, de superar duelos y de incluso, entablar formas de comunicación consigo mismo.

Este proceso de transformación que experimenta el individuo, le permite ser consciente de la irracionalidad de sus acciones y de emociones negativas que obstruyen la lógica de desarrollo personal; en ese diálogo que Olga construye consigo misma, se entabla simultáneamente una perspectiva distinta de sus recuerdos, de sus capacidades y de la visión de mundo, de manera que se reconstruyen los significados que daban acción a su existencia; con ello, se identifican entonces nuevos valores, rituales, procesos de liberación y afecto haciendo que el individuo pertenezca a la cultura, participe desde sus competencias y recobre entonces expresiones, lenguaje, conciencia y formas de interacción.

Como resultado del mundo hostil y represor de la autonomía femenina, se crea una necesidad de liberación y emancipación propia de la mujer mediante prácticas, discursos y procesos de reconocimiento. Desde Beauvoir (1949), la mujer como *Ser Otro*, constituida como objeto, como “no sujeto mujer”, tiene la posibilidad de construirse como “sujeto mujer”: emancipatoria, autónoma, libre, soberana y ama de sí misma. No obstante, es fundamental que la mujer sea consciente de su libertad carente, del ser que se destruye en medio de la imposición y de su necesidad de trascender desde la autenticidad, su naturaleza, capacidad y fuerza. Desde esta posición, Olga se crea poco a poco en medio de la sensibilidad que le produce la pérdida, el olvido de sí misma y el no poder pensarse diferente e independiente; es así como se da la oportunidad de escucharse, de escuchar al otro, de contar sus experiencias con un lenguaje provechoso, edificante, que le ayuda a entablar relaciones, ser escuchada y así, liberarse del dolor, de Mario y del mundo que conoce únicamente a través de él.

Olga se menciona a sí misma: «Tengo que aprender —me dije— el paso tranquilo de quien cree saber hacia dónde va y por qué» (Ferrante, 2002, p. 91); como resultado, Olga convierte la subordinación de su ser en una libertad concreta, encaminando así nuevas acciones, permitiéndose mejores condiciones de existencia, libertad sexual y nuevas relaciones desde sus propias decisiones. Es de este modo que la mujer se brinda una oportunidad a sí misma, se desarrolla en medio de sus recuerdos, iniciativas, relaciones y habilidades para entonces reflejar nuevas perspectivas, saberes y comportamientos. El acto de emancipación conforma a la mujer dueña de sí misma, capaz de comprender el mundo desde su propia lectura, interpretación, visión y saber; se percibe en Olga una maternidad deseada, consciente y constructiva para ella y para sus hijos; es así como la mujer se habita y se vincula nuevamente con su dignidad, identidad y naturaleza, se libera del *Ser Otro* y se construye como sujeto igual, responsable de sí, activa y constructiva de su propia realidad.

En suma, *Los días del abandono* representan la transición de la mujer desde el *Ser Otro* al Sujeto mujer emancipado, atravesando con ello, la imposición y la pérdida de sí a causa del matrimonio, la familia y su infancia. Se establece una mirada al manejo de las emociones, la incidencia que tienen las condiciones sociales, el contexto y la experiencia en la forma de ser del individuo, su espacio y, sobre todo, en las relaciones que entabla con los hijos, con los vecinos y consigo misma. Surge entonces su necesidad de emanciparse, de liberarse de

la culpa, de la pérdida y del abandono; poco a poco consigue hacerse cargo de sí misma, de su ser madre y mujer, de su identidad y visión del mundo; experimenta así una transformación íntegra y personal que se evidencia sin duda en sus hijos, en su entorno, convirtiendo su pasado en una posibilidad de realización para un futuro en el que ella esté siempre presente en sí misma.

## Referencias

- Beauvoir, S. (1949). *El segundo Sexo*. <https://perio.unlp.edu.ar/catedras/comyddhhlic/wp-content/uploads/sites/152/2020/08/7-De-Beauvoir-Simone-El-segundo-sexo.pdf>
- Federicci, S. (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Ferrante, E. (2002). *Los días del abandono*. Edit. Epublibre.
- Infante, A. y Martínez, J. (2016). Concepciones sobre la crianza: el pensamiento de madre y padres de familia, *Revista Liber*, 22(1), 31-41. <https://ojs3.revistaliberabit.com/index.php/Liberabit/article/view/29/19>
- Le Breton, D. (2012). Por una antropología de las emociones, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 10(4), 69-79. <https://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/239/236>
- Meruane L. (2014). *Contra los hijos*. Edit. Tumbona. [https://www.capeox.org/uploads/1/3/1/9/131934518/contra\\_los\\_hijos.pdf](https://www.capeox.org/uploads/1/3/1/9/131934518/contra_los_hijos.pdf)
- Moreno, L. (2016). *Piel de lobo*. Barcelona: Lumen.
- Peñaranda, F. (2011). La crianza como complejo histórico, sociocultural y ontológico: una aproximación sobre educación en salud, *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 9(2), 945-956. <https://www.redalyc.org/pdf/773/77321592030.pdf>

ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO

EDICIÓN  
**87**  
2025

REVISTA  
**Lingüística  
Literatura**



## Una antología que da voz a las mujeres afrocartageneras

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a16>

Laura Fernanda Sarmiento Vargas

Universidad de Cartagena

lsarmientov1@unicartagena.edu.co

**E**n el marco del Año Cruzado Francia-Colombia 2017, *Bajo el fuego del Caribe colombiano: Cuatro Poetas Afrocartageneras / Sous le feu des Caraïbes colombiennes : Quatre Poètes Afro-Carthagénoises*, emergió como una poderosa publicación literaria y cultural que buscaba tender puentes entre dos naciones. Esta antología bilingüe (español-francés), publicada por el sello editorial Apidama —que se enfoca especialmente en la poesía y en las antologías afrocolombianas—, fue compilada y traducida al francés por Nadia del Carmen Morales, e ilustrada por el pintor francés Fabrice Boudon.

Recibido: 15/09/2024

Aprobado: 15/10/2024

Publicado: 01/01/2025

Nadia del Carmen Morales es filóloga y literata colombiana, afrocartagenera, especializada y doctorada en literatura del siglo XVI y literatura comparada. Como compiladora, cuenta que leyó los poemas y se enamoró completamente del estilo poético de las cuatro autoras protagonistas de la obra. Su traducción no solo implicó una conversión lingüística, sino una profunda inmersión en los estilos y en el contexto cultural y emocional de los versos y de sus autoras. Sostiene, sin embargo, que traducir sus sentimientos no fue fácil, pues se trató de la complejidad de traducir «la evocación de su pasado, de su presente y de su porvenir» (Morales, 2017, p. 93).

Fabrice Boudon, quien estudió en la Universidad de Bordeaux, Francia, llegó a Colombia en el 2000 después de viajar por Europa y el mundo, y se dedicó a la pintura luego de radicarse en las tierras del Caribe colombiano (Morales, 2017). Sus ilustraciones funcionan como interludios entre los poemas originales y sus traducciones, lo que enriquece visualmente la antología y establece un diálogo entre las imágenes y los versos. A través de su arte, Boudon despierta la cotidianidad de los recuerdos: las guacamayas, las ahuyamas, las patillas, los platanitos, o un trapo con huevos; y el orgullo de la cultura reflejado en los rostros de un joven Massaï, una mujer en un mueble, o en el perfil de su amada Nadia.

La antología reúne el trabajo poético, originalmente escrito en español, de Dora Isabel Berdugo, Muris Cueto, Ruth Patricia Diago y Tania Maza Chamorro; quienes a través de su obra evocan la esencia de su herencia afrodescendiente, caribeña y femenina. Se trata de una colección que celebra la riqueza de la poesía cartagenera, bolivarenses, trasladándola al espacio francófono con el fin de que «sus universos poéticos traspasen fronteras... y toquen nuevos corazones» (Morales, 2017, p. 12).

Dora Isabel Berdugo es cartagenera, abogada, poeta, teatrera, dramaturga, técnica en diseño de modas y especialista en comunicación y desarrollo. En la obra, es la poeta de la intimidad erótica; quien, con poemas cortos y contundentes, y un tono sobrio, plasma versos ardientes (Morales, 2017, p. 10). Muris Cueto, quien nació en San Cristóbal, Bolívar, y se declaró hija adoptiva de Cartagena de Indias, quedó inmortalizada como la poeta de la reminiscencia, de la infancia y de la maternidad; pero también del amor impoluto, del orgullo de la estirpe y de la raza (2017, p. 10); como escritora, publicó más de 11 libros y 1.500 poemas.

Ruth Patricia Diago es cartagenera, escritora y poeta; a lo largo de su carrera ha realizado talleres de poesía narrativa, crónica y creación literaria en diferentes entidades culturales. En la obra, Morales describe a Ruth Patricia como la poeta de la cotidianidad. Escribe que «no fue fácil mantener su ritmo y acoplar cada palabra al francés, sin que se perdiera este sentido, pues la melodía está marcada por la retahíla, la perorata, la lengua en acción, la oralidad caribeña, la lenguaraz cartagenera» (Morales, 2017, p. 10).

Finalmente, Tania Maza Chamorro, poeta cartagenera, dramaturga, actriz, directora teatral y artista de performance, trae a la antología la fuerza del erotismo; del amor, el deseo y el desencanto, de un vacío que en cualquier momento puede ser revisitado (Morales, 2017, p. 10).

Así, desde su introducción, la obra se presenta como mucho más que una simple antología. Es, en palabras de Morales, un homenaje a la poética femenina y a la identidad afrocolombiana. A lo largo de sus versos, estas poetisas exploran temas como el amor, la resistencia, la sensualidad y la lucha cotidiana en una Cartagena donde, como señala Morales, es «una lucha diaria existir, vivir como artista, formarse y expresarse como poeta, sentirse poeta [y] querer ser poeta» (Morales, 2017, p. 9).

La obra se adentra en la intimidad de las voces femeninas con versos que revelan miedos, deseos y luchas frente al recuerdo, la lejanía y la existencia. Un claro ejemplo de ello es el poema «Temores» de Dora Isabel Berdugo.

Oculto entre las sábanas  
me paseo titubeante  
por esta habitación  
de hotel barato  
escondiendo mis temores  
[...]  
intuyo en tu voz  
que he sido la sonrisa una tarde  
una ilusión ya superada  
el olvido de otros cuerpos (p. 27).



En estos versos, Berdugo captura y confiesa la vulnerabilidad de sus emociones; explora el miedo y la fragilidad humana, una sensación de transitoriedad y desarraigo, mientras intuye que la conexión amorosa que vive está destinada al olvido; pues «Todo aparenta ser igual / pero nada es lo mismo» (Morales, 2017, p. 27). «Temores» sugiere una conexión emocional profunda de parte de la autora, pero también revela inseguridad. En este sentido, Morales, al realizar la traducción, logra transmitir el peso emocional de estos versos, manteniendo la esencia íntima que la autora busca representar. Su selección de palabras en francés y la sensibilidad hacia el tono original, permiten que la carga afectiva presente en el texto se preserve en la traducción.

Cachée sous les draps  
je parcours hésitante  
cette chambre  
d'hôtel bon marché  
en cachant mes craintes  
[...]  
je perçois dans ta voix  
mon image d'un sourire d'après-midi  
une illusion dépassée  
l'oubli d'autres corps (p. 28).

La conexión con la naturaleza y el uso del simbolismo refuerzan la identidad en Muris Cueto. En su poema «Magia en la oscuridad», Cueto trasciende la mera descripción de paisajes e invita al lector a un viaje hacia el reconocimiento profundo de la identidad afrocaribeña. En una conversación que tuve el privilegio de mantener con Morales, ella describió a Cueto como una mujer que plasmaba de manera singular sus sueños de libertad, que escribía como ninguna otra mujer que había conocido antes, casi como si fuese, en ella misma, un grifo poético. La escritura era una parte esencial de su existencia, y esto se refleja claramente en sus versos.

Y siguen resonando tambores a pesar  
de que se esconda el sol,  
hoy estoy orgullosa de mi estirpe  
y un río que esparce burbujas de colores (p. 49).

A través de sus palabras, Cueto trae a la vida el ritmo constante de una historia que nunca se apaga, una afirmación de una estirpe que ilumina incluso la oscuridad más profunda. El sonido de los tambores,

lejos de ser un simple eco, se convierte en un latido que conecta el cuerpo y el alma con la tierra y la memoria ancestral que, gracias a la traducción de Morales, ahora resuenan en el universo poético francófono.

Et les tambours sonnent encore  
malgré le coucher du soleil  
aujourd'hui je suis fière de ma race  
et un fleuve qui répand des bulles en couleurs (p. 51).

Ruth Patricia Diago, poeta de la cotidianidad que le canta al amor triangular (Morales, 2017, p. 10), añade a la antología la furia de un amor que atraviesa por emociones adversas, que guarda las brasas del amor y el afecto en medio de la rutina. Su poema «Rescaldos» presenta un retrato del desencanto de «Una casa, una habitación y una cama, / que se comparten irremediabilmente / con furia agazapada» (p. 55), de la violencia cotidiana, donde las palabras revelan una lucha interna y un descontento latente.

Esos graznidos que sueltas a menudo,  
pese a que ya no me intimidan.  
El permanente reclamo  
por la falta de fósforos  
y las bolsas para la basura.  
El silencio circundante,  
las ideas que me reprochan  
el pesado quehacer de las mañanas... (p. 55)

A través de su poesía, Diago no solo canta al amor, sino que revela las dinámicas de poder y violencia en las relaciones, destacando la intimidación, el cansancio emocional, las expectativas incumplidas y la soledad a la que se ve expuesta. Es en este punto que el desafío mencionado por Morales cobra vida, ya que mantener el ritmo y adaptar cada palabra al francés para preservar el sentido original, dado el carácter de la oralidad caribeña, se presenta como un reto particular al traducir a Ruth Patricia Diago (Morales, 2017, p. 10). En su traducción:

Ces braillements que tu fais fréquemment  
bien qu'ils ne m'intimident plus.  
La plainte permanente  
pour le manque d'allumettes

et de poches poubelles.  
Le silence dans l'air,  
les idées qui me reprochent  
dans la lourde besogne matinale... (p. 57).

Ruth Patricia, junto con las demás poetas, traza su ejercicio poético desde la cotidianidad, reflejando sus experiencias diarias de malos tratos, abandono e incluso muerte (Morales, 2017, p. 11). Convierten así las poetas su poesía en una forma de resistencia; en un espacio para compartir y entender sus vivencias y confrontar la violencia, la injusticia y el sufrimiento; y a la nostalgia con sus «chanclas y el trapero para justificar el baile diario», guardando, sin embargo, la esperanza de que su fiera cotidiana, que le «es afín de manera extraña y ruda» (p. 59), siga con ella.

Siguiendo el reto de traducción, Morales, quien en su carrera utilizó el francés como lengua de aprendizaje y enseñanza, confesó que traducir poesía implica un desafío significativo, especialmente cuando se busca transmitir las profundas emociones y los matices culturales que caracterizan la poesía afrocaribeña. En esta antología, su labor no fue solo técnica; fue un ejercicio de sensibilidad, donde el mayor esfuerzo radicó en capturar el alma de cada poema y trasladarla a una lengua extranjera sin perder su esencia.

Otro ejemplo notable de este esfuerzo se encuentra en la traducción del poema «Todos los caminos conducen a tu cuerpo» de Tania Maza Chamorro —en francés, « Tous les chemins conduisent à ton corps »—. En él, la autora nos sumerge en un viaje sensorial hacia el deseo y el amor, con una intensidad tan tortuosa que evidencia el enigma de sentirse querida u olvidada.

Todos los caminos conducen a tu cuerpo  
a la tortura bella  
de llegar siempre  
a tu centro  
y debatir con mis labios  
los balbuceos de un idioma  
que hasta hoy comienzo a descifrar (p. 81).

La traducción de este poema no solo preserva el contenido emocional, sino que también logra mantener la musicalidad y el ritmo característico del original. Morales enfrenta el reto de capturar la

esencia del deseo y la complejidad de la intimidad que se refleja en la obra de Maza Chamorro. Las imágenes de «la tortura bella» (« la belle torture ») y el anhelo de querer «llegar a todos tus lugares / no dejarle nada a los que siguen» (« parcourir tous tes coins / ne rien laisser à ceux qui viennent ») hasta «encontrar los evangelios apócrifos» (« trouver tous les évangiles apocryphes ») transmiten una sensación de anhelo y lucha que Morales logra transmitir en francés al utilizar expresiones poéticas equivalentes que resuenan con la misma intensidad. Este proceso de traducción demuestra no solo la destreza técnica de Morales, sino también su sensibilidad para hacer que el lector francófono experimente la profundidad de los sentimientos que Maza Chamorro desea comunicar.

Tous les chemins conduisent à ton corps  
à la belle torture  
d'arriver toujours  
à ton centre  
en utilisant mes lèvres pour me débattre avec  
les babillages d'une langue  
que je commence à déchiffrer  
à peine (p. 85).

La intención detrás de esta antología, como lo menciona Morales, es ofrecer una mirada íntima y poética de Colombia, alejándose de los estereotipos y mostrando que, desde Cartagena, hay una riqueza cultural y poética que merece ser compartida. Leer esta obra nos lleva, de una forma muy íntima e introspectiva, a repensar la cotidianidad y la resistencia femenina, a conectar con los poemas cortos de Dora Isabel Berdugo que aluden a la intimidad del ser; a sentir la estética de la vida hogareña transmitida por Ruth Patricia Diago, que estalla en furia y pasión y que, luego de la tormenta, regresa a la calma; a amar la infancia, la maternidad y la raza mediante los poemas de Muris Cueto; y a entregarnos a los versos eróticos sin máscaras de Tania Maza Chamorro, a la angustia y el olvido, a la presencia y el recuerdo de amar siendo mujer. Así, el trabajo de Nadia del Carmen Morales no solo consistió en compilar y traducir los poemas, sino en crear un puente que lleva estas voces al espacio francófono, brindándoles una plataforma para ser *escuchadas*.

Este acto de sacar a la luz los versos de estas poetas afrocartageneras es, en sí mismo, una forma de decirle al mundo que la poesía femenina, afrocartagenera, afrocaribeña, tiene un lugar en la literatura global. Acompañadas por las ilustraciones de Fabrice Boudon, estas poetas no solo escriben, sino que transforman la palabra en declaraciones de libertad, en una manifestación de la identidad y la existencia humana que conecta al ser con la naturaleza y, al mismo tiempo, se erige como crítica a la complejidad de la vida. Bien lo retrata Dora Isabel Berdugo en su poema «Difícil permanecer firme siendo humano»:

Nada nada tan sencillo  
tan fácil como ser sombra o ser árbol  
cuando se es otra cosa  
un humano por ejemplo (p. 31).

Y en la traducción «Difficile de rester ferme en tant qu’humain», de Morales:

Rien de plus simple  
d’aussi facile que d’être un ombre ou un arbre  
quand on est une autre chose  
un être humain, par exemple (p. 33).

## Referencia

Morales, N. C. (2017). *Bajo el fuego del Caribe colombiano: Cuatro Poetas Afrocartageneras / Sous le feu des Caraïbes colombiennes : Quatre Poètes Afro-Carthagénoises*. Apidama Ediciones.

ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO

EDICIÓN  
**87**  
2025

REVISTA  
**Lingüística  
Literatura**



## «Meu corpo meu invento»

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a17>

Selnich Vivas Hurtado

Universidad de Antioquia  
[selnich.vivas@udea.edu.co](mailto:selnich.vivas@udea.edu.co)

**M**e hubiera gustado nacer Maria Teresa Horta (Lisboa, mayo de 1937) y haber gestado ese momento inigualable, un abril de 1971, cuando publicó *Minha Senhora de Mim* y descubrió el poder transformador de la poesía erótica en una sociedad patriarcal, misógina y heterosexual. Pocos libros han logrado esa «insubordinación da poesia» (Horta, 2018) frente al Estado y su moral sexual, contra su erótica opresora, sus maneras de inventar el cuerpo pasivo y obediente de la mujer. Pocos libros tan revolucionarios en medio de su sencillez. Bastaban palabras directas para hablar

Recibido: 31/10/2024

Aprobado: 15/12/2024

Publicado: 01/01/2025

del deseo: «meu amigo / de mim» [mi amigo de mí] (Horta, 2024, p. 64). Esa mujer combativa, de mirada altiva, les devolvió a los labios, a las piernas, a las manos, a los pechos, al cabello, a las rodillas, al vello, el sentido político que les había sido arrebatado por mandato masculino.

«Comigo me desavim / minha senhora / de mim» [Conmigo me desentendía / mi señora / de mí] (Horta, 2024, p. 24). El desencuentro, el no entendimiento con aquello que había sido decidido para mí, para mi cuerpo, era el síntoma de la primera revolución. Desavenencia, desacuerdo, porque la piel siente, se incomoda y se indispone ante los discursos que fijan las formas de una «senhora», una dama, una joven, una mujer, una madre, una hija, una esposa. La piel escucha el malestar interior, expresa sentimientos de rechazo y se defiende. Sea de la familia conservadora, sea de la iglesia, sea de la pareja masculina.

En las entrevistas a Maria Teresa, unas manos dotadas de anillos, sostienen la cabeza en suspenso y, por instantes, se sacuden, entre ímpetus de cariño. Su palabra vehemente nos dona, desde hace cincuenta y tres años, uno de los poemarios más disruptivos de la historia de la poesía portuguesa. La traductora del poemario al español, la poeta colombiana Lauren Mendinueta (2024), nos dice que en aquella época «en el Estado Novo las mujeres eran desalentadas a desarrollar cualquier oficio que las apartara de los roles tradicionales del espacio doméstico» (pp. 11-12). Las mujeres no podían ser intelectuales. Maria Teresa Horta (2014) agrega que «as reuniões de mulheres durante o fascismo estavam muito perigosas». El fascismo reprime a la mujer porque ve en ella a su enemigo más inmediato, aquel que es capaz de descubrir los sentimientos más desconocidos. Un día de ese abril del 71, tres hombres detuvieron a Maria Teresa a la entrada de un cinema y la golpearon. El Estado Novo prohibió sus libros e intentó apagar su voz para siempre.

¿Por qué tanta crueldad contra la poesía erótica femenina? ¿El cuerpo deseante de una mujer era acaso un arma peligrosa para la dictadura de António de Oliveira Salazar? Curioso que hablar del cuerpo propio, de su autoconciencia placentera, incomode a la sociedad masculina. La razón es sencilla. Solo una moral fascista, racista y misógina se opone a que las mujeres —y las disidencias sexocorpogénicas— puedan ejercer su sexualidad por fuera de los condicionamientos patriarcales ligados a la procreación, la maternidad y la crianza. La mujer debe ser objeto del deseo masculino, debe cumplir las fantasías eróticas masculinas; jamás debe satisfacer su

propio deseo, correría el peligro de cometer pecado; jamás puede gozar una intimidad en ausencia del macho, eso sería perversión. Esas expresiones de la plenitud resultaban antinaturales para la sensibilidad masculina europea y cristiana del siglo xx.

En respuesta, Maria Teresa se traslada al momento anterior a las agresiones, al motivo del desencuentro y la disputa política: el erotismo es un poder de transformación. Aunque el Estado no lo acepte públicamente, sabe que existe un universo de saberes, luchas y conquistas vigentes durante millones de años y fruto del cultivo de ser mujer. Mientras que la política opresora intenta degradar y disminuir el papel intelectual de la mujer, definiéndola como un ser de dolor y de cansancio, como el sexo débil, la poesía la despoja de esta debilidad, de ese disfraz que la agobia, para devolverle su lugar disidente: «sem ser dor ou ser cansaço / nem o corpo que disfarço» [ser sin dolor y sin cansancio / ni sin el cuerpo que disfrazo] (Horta, 2024, p. 24).

Rechazar el formato impuesto a la mujer, significa restablecer lo que está «no interior do meu peito» [al interior de mi pecho] (Horta, 2024, p. 24). De ese «meu peito» surge una mujer distinta, una «Dama vestida de mim» (p. 28). No una dama vestida con los ropajes exigidos por la moral social masculina, sino una dama que es ella misma: creadora, inventora de su vida, de sus sentimientos y de sus sueños: «fechada nos seus poemas / a fiar o meu enjeite» [encerrada en sus poemas / hilando mis vestiduras] (p. 28). El «fiar» expresa también un tener fe en sus propias excusas, en sus propias invenciones. No es una Penélope tejiendo y destejiendo para alargar el tiempo y mantenerse fiel a Odiseo. Es la mujer hecha ella misma a su ritmo, con sus propias razones y deseos. De tal forma que el cuerpo resulta una «minha casa em construção» (p. 30). Una invención genuina de lo que se es y no de lo que debe ser para no incomodar a las autoridades morales.

Lauren Mendinueta (2024) nos ilustra acerca de que el libro de Maria Teresa Horta recrea «las cantigas de amigo, un tipo de composición temprana de origen galaico-portugués que alcanzó su mayor apogeo en el siglo XII» (p. 12). Esta mención al género poético medieval resulta reveladora. Si el trovador cristiano asumía la voz femenina para definir el universo emocional de la mujer, lo hacía con plena conciencia de crear una idea de mujer que se ajustara a los deseos masculinos: entrega y recato. Si Maria Teresa Horta retoma ese género es para hacer de su música y su métrica un canto colectivo feminista. No más la voz femenina fingida por un hombre; ahora, la voz



de la mujer que se habla a sí misma, que interpreta a sus amigas y a su propio deseo. No una mujer que se define por la ausencia o la presencia de un amante.

La Lisboa de 1971 se debió admirar con la mujer que se sabía creadora de sí misma, sin desconocer la trampa de tradición poética: «desperta a causa / e desperta a língua / a procurar o meu prazer / na ferida» [despierta la fuente / y despierta la lengua / buscando mi placer / en la herida] (p. 33). Aquí la poesía es un despertar de todos los sentidos, un aliento de vida que celebra el cuerpo. Se despierta la fuente, la lengua, se busca el placer que antes era solo herida. El cuerpo-mundo, el cuerpo-universo se nombran de un modo dignificador: «Rodeio-palabra-amiga» (p. 40). La palabra de la cantiga ya no acalla. Ahora es palabra amiga, palabra rodeo, donde se habita «a ternura» (p. 40).

Podría suponerse que la ternura es otro de los estereotipos que el patriarcado medieval ha fabricado para la mujer. En el universo poético de Horta, por el contrario, esa suavidad y flexibilidad del afecto es libertad alcanzada por satisfacción y logro personal. No es la ternura como práctica de sumisión. El afecto es «meu esconder que se está presa» [mi ocultar que se está detenida] (p. 43). Prohibir los sentimientos de sí misma, es decir, el cultivo del propio ser y de su deseo, obliga al abandono de sí, a la aceptación del control en la vida social y en la vida íntima. Promover la ternura, el cuidado del propio cuerpo, revienta las cadenas de la opresión. Ser cariñosa consigo misma supera los encierros, las cárceles impuestas, de donde la mujer no puede salir con las herramientas del amo. Carecer de voz en la cantiga de amigo y ser representada por otro que nos define era lo mismo que no existir. Maria Teresa sabe «o que custa estar morta / por dentro» [lo que cuesta estar muerta] (p. 44). Es lo mismo que estar vigilada, dominada.

Degustar la ternura en el propio cuerpo hace posible la creación y, por impulso directo, la libertad, tanto en las calles como en el hogar. Ser-se en placer, sin limitaciones ni prejuicios, pero con cautela, es lo mismo que alcanzar la dignidad: «Minha música-corpo / meu orgasmo / minha fuga meu mundo / meu sustento» [Mi música-cuerpo / mi orgasmo / mi fuga mi mundo / mi sustento] (pp. 52-53). El poder del erotismo es libertario y reparador. Recuerda que somos música-cuerpo, instrumento musical. Explica que el orgasmo es creador de mi mundo y de mi fuga, en el sentido de evasión, obra de arte y trance. No solo se es organismo por los nutrientes que recibimos de los alimentos, también se requiere de una voluntad espiritual, anterior a nuestro cuerpo,

que da sustento a la conciencia de germinar. Tener ganas de vivir es lo mismo que tener ganas de eclosionar en cada célula. Somos un «corpo-fruto» (p. 54), una semilla con memoria del origen y del futuro. Volvemos a ser el comienzo siéndonos en orgasmo. No apenas una carcaza de huesos y músculos; también seres devenidos de un espasmo común a la vida. Somos parte de «o ventre do ar» [el vientre del aire] (p. 58). Compartimos y habitamos su presencia en cada uno de nuestros órganos.

Que cada una tenga su amigo, «seu amigo» (p. 68), es decir, el deseo de ser, sentir en transcendencia dentro del propio cuerpo, restituye los derechos fundamentales de la vida, el derecho a sentir y expresar los sentimientos. El deseo es respeto para sí y para otros. Incluso el sentido hace posible la justicia. «É corpo justo ao desejo» [Es cuerpo justo al deseo] (p. 68). No se puede dañar el cuerpo por el sometimiento de otros, ni el de otros por la fuerza de nuestro deseo. El deseo se establece como amistad y experiencia cósmica: «corpo-alva» (p. 68). Por eso, aunque «Existem pedras nas maos / [...] não as uses / comigo» [Existen piedras en las manos / [...] pero no las uses / conmigo] (p. 70). La violencia en el acto amoroso destruye, produce heridas «de não te ser» [de no existir] (p. 74). El dominio ocasiona un no existir, un no serte, un no ser contigo ni sin ti. La caricia procura la presencia, el «estar contigo» (p. 80). La posesión es la «segurança do perigo» [la seguridad del peligro] (p. 80). La ausencia de caricias aumenta el rechazo, mientras que el erotismo se convierte en abrigo y protección.

La dinámica entre el rechazo y el abrigo explora caminos insospechados, incontrolables. A veces un «meu dizer e desdizer» [mi decir y desdecir] (p. 84). A veces «delírio» y «medo de saber» (p. 84). Un estado de conciencia social y política es la experiencia erótica. Inconjurable. No es duradera ni instantánea. Semeja la simultaneidad de motivos e imágenes en fugacidad. Todo aquello que anhelo es «emigrante do que eu sinto» [emigrante de lo que siento] (p. 86). Se escapa sin abandonar su presencia perenne. Esa ambigüedad se expresa en impulsos confusos e inquietantes. Fuertes deseos de sed, hambre, fuego, pérdida y encuentro. Constataciones de labios, miradas, olores, amarguras, silencio, gritos y evasiones. Inestabilidades y tránsitos. Nadie resiste a esos temblores de mundo.

Esos desplazamientos del ser y del no ser, del tener y del compartir, del anhelo y la pérdida arrojan una comprensión singular: «meu corpo / meu invento» [mi cuerpo / mi invento] (p. 90). Mi cuerpo

no es apenas lo que una mirada y una lengua hace de él; también lo que yo permito que esa mirada y esa lengua hagan de mi espalda, de mis caderas. Sobre el cuerpo recaen las normas sociales y las construcciones culturales. Dejar que ellas definan mi manera de amar me condenaría a una borradura de la música-cuerpo. Acogerlas y rechazarlas a la vez, en la medida en que se ajusten, sean justas a mi sentir, concederían a la intimidad su más alto grado de imaginación para crearme a mí misma. No es lo que digan de mí, es lo que yo acepte en intensidad y altura. El erotismo implica por supuesto el derecho a negarse y a serenarse: «Que dor não domino / e que desfruto» [Qué dolor no domino / y qué disfruto] (p. 99). El erotismo, una invitación por senderos intransitables, pero también «minha invenção / e meu desgosto» (p. 100). En esta negación del tiempo se avanza y se retrocede reinventado los cuerpos.

Con *Minha Senhora de Mim*, Maria Teresa Horta lega un testimonio de la intimidad femenina, su miedo y desengaño. Cincuenta y nueve poemas exploran, describen y definen los matices del deseo en su amplio espectro de misterio y presagio. Cincuenta y nueve maneras de decir amor y distinguirlos de la intimidad. Con rigor analítico y filosófico nos muestra los elementos, las circunstancias, las sensaciones, las reflexiones, las tensiones, los riesgos y los descubrimientos del cuerpo extasiado, salido de sí y vuelto a sí mismo en presencia o en ausencia de un otro. A este oficio lo tilda de «insano» (p. 104), en tanto enferma y obsesiona por su incertidumbre, pero a la vez porque desubica y desplaza el centro de comprensión de la invención deseante. ¿Qué soy durante el acto amoroso? ¿Un individuo satisfecho, una juntanza de insatisfacciones, una completud de despedidas y secretos? ¿«Minha constante connigo» [mi constante connigo] (p. 128)?

El erotismo es promesa de libertad y amenaza de encierro. Maria Teresa concluye con una aporía irresoluble: «Enredada estou de mim / nesta febre em que me vejo / já que enredada de ti / nao se cura o meu desejo» [Enredada estoy en mí / en esta fiebre en que me veo / ya que enredada en ti / no se cura mi deseo] (pp. 132-133). Escribir sobre el deseo pone a prueba el lenguaje. No sabemos cómo nombrarlo sin concedernos. Toda palabra es imprecisa, tal vez vacía. Decirla o escribirla es confundirla con piel propia y ajena. Resulta más exacto y fecundo cuando se palpa el cuerpo deseado: «Apenas com os meus / dedos / devagar te estudo» [Solo con mis / dedos / lentamente te estudio] (p. 107). Resulta políticamente incorrecto solicitarle lentitud a la sociedad masculina heteronormativa, acelerada y sin tiempo: «Morde devagar o que é / negado» [Muerde despacio lo prohibido] (p. 144).

El lema amoroso de Maria Teresa Horta «expresa la conciencia de una rebelión [...] que se levanta contra el logocentrismo y el patriarcado» (Ardila y Vargascarreño, 2016, p. 10). Su erotismo es un poder y a ese poder le temía la dictadura del Estado Novo porque, como señala Audre Lorde (2020), «is a resource within each of us that lies in a deeply female and spiritual plane, firmly rooted in the power of our unexpressed or unrecognized feeling» [es un recurso que reside en el interior de todas nosotras, asentado en un plano profundamente femenino y espiritual, y firmemente enraizado en el poder de nuestros sentimientos inexpresados y aun por descubrir] (p. 41). Expresar sus sentimientos desde su cuerpo deseado y deseante, era para Maria Teresa Horta una responsabilidad política, una defensa de las mujeres ante el silenciamiento de sus sentimientos.

## Referencias

- Ardila, O. y Vargascarreño, H. (2016). *Las cinco letras del Deseo. Antología latinoamericana de poesía homoafectiva del siglo xx.*: Ediciones Exilio.
- Horta, M. T. (13 de junio de 2014). *Entrevista*. As Mulheres PIJ. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=sYCgP8iEPjg&list=PL-vRCJSUjotjPY33RUJonr000my-jM6R35x&index=15>
- Horta, M. T. (10 de diciembre de 2018). *Intervista per il Premio Ciampi Valigie Rosse 2018*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=wexeyeAZL7Y&list=PL-vRCJSUjotjPY33RUJonr000my-jM6R35x>
- Horta, M. T. (2024 [1971]). *Señora mía de mí*. Edición bilingüe. Traducción Lauren Mendinueta. Abisinia.
- Lorde, A. (2020). *Sister Outsider*. Penguin.
- Mendinueta, L. (2024). Prólogo. En Horta, M. T. *Señora mía de mí*. (pp. 11-15). Edición bilingüe. Trad. Lauren Mendinueta. Abisinia.

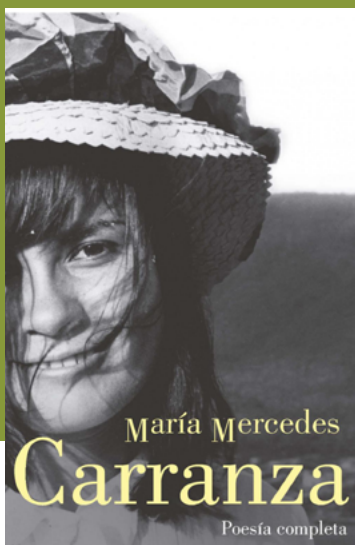
ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO

EDICIÓN  
**87**  
2025

REVISTA  
**Lingüística  
Literatura**



## El recuerdo no es un mueble viejo

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a18>

Julián Laverde Restrepo

Universidad de Antioquia

[julian.laverder@udea.edu.co](mailto:julian.laverder@udea.edu.co)

*Porque no pienso repetir  
esa sensación  
de estar  
junto a vos  
cuando no es así  
desde hace tanto tiempo*

(Caminos de Ambulancia, 2024, 1 m 11 s)

**E**n un hotel de Leningrado, o quizás en la Casa de Poesía Silva, María Mercedes Carranza escribe sobre una estatua de Pushkin ubicada en un jardín nevado. Trémula, se cuestiona si realmente la presencié o fue tan solo un sueño. Casi cuarenta años después, sentado en el fondo de un bar, escucho a través de unos altavoces deficientes el bolero *Hola, Soledad*. Con él me llega el recuerdo de la autora bogotana y, a la vez, del poemario que tituló con el mismo nombre de la canción.

Recibida: 11/10/2024

Aprobada: 31/10/2024

Publicada: 01/01/2025

*Hola, Soledad* de la poeta María Mercedes Carranza fue publicado por primera vez por la editorial Oveja Negra en 1987. Su proceso creativo tardó dos años, un hito no solo para Carranza —pues, como afirma Sánchez (2018, p. 9), otras obras tardaron entre cinco a once años—, sino también para la composición de un conjunto de poemas tan coherentes y precisos. En cuanto a los temas abordados, podemos resumirlos en: «recuerdos, nostalgias, noches y deseos, ruinas y fracasos, y vida y muerte» (Revista Semana, 1998). Todos ellos vistos a través de una escritura íntima y cotidiana que nos conduce por habitaciones llenas de fantasmas y memorias imprecisas.

Ya desde la entrada, el libro nos deja saber nuestra posición de privilegio: gozamos de un pase, una «Tarjeta de visita» —título del primer poema— que nos avala como observadores autorizados de las experiencias allí contadas (Sánchez, 2018, p. 12). La puerta de la casa se abre y no nos queda más remedio que entrar. A medida que leemos, entendemos a qué hemos ido. Somos parte de una evocación, de un nuevo recorrido por un oscuro y degradado lugar: sus remembranzas. En tan solo cinco estrofas, el texto inicial condensa los motivos e imágenes de los poemas siguientes —básicamente, los temas mencionados en el párrafo anterior y algunos elementos que abordaremos más adelante—. Por ello, podemos afirmar que no solo es el tiquete de entrada, sino también el programa de mano de la obra que estamos por apreciar.

Respecto a la memoria —quizás la espina dorsal de *Hola, Soledad*— dice el biólogo Pedro Bekinschtein (como se citó en Toledo y Spiga, 2019) que «los recuerdos son inexactos y se van actualizando según la experiencia y las creencias de cómo funciona el mundo. Por eso la memoria es una mentira piadosa». En iguales términos, María Mercedes Carranza, en «Preguntas a un recuerdo», nos dice que: «el recuerdo tiene vida / respira, busca, interroga, acecha. / Recoge cosas por el camino / inventa calles y palabras» (2021, p. 98). De ello, deducimos que los recuerdos presentados en el libro han sufrido también esa constante actualización a raíz de las experiencias posteriores. La memoria inventó calles y palabras, trajo nombres e imágenes inconexas; es un ente vivo cuyo engaño se ha adaptado, convenientemente, a las necesidades más inmediatas. El yo lírico, por lo tanto, se ve arrojado a dicotomías: saber y no saber qué ocurrió; deducir cuál es la ficción y cuál la realidad.

El recuerdo se ha deformado con el pasar del tiempo, ahora es un palimpsesto constituido por las múltiples capas de polvo producto de los años. Cada vez que se pensó en ellos, los eventos mutaron de

tal forma que hoy solo quedan bifurcaciones: «A veces, creo que se rozaron los cuerpos mojados, / a veces, veo solo / caer la nieve sobre la cara metálica del Pushkin solitario / que vive su eternidad en un jardín cercano» (Carranza, 2021, pp. 98-99) confiesa en el mismo poema. Más que respuestas, la memoria es un campo de dudas: ¿estaba acompañada o me hallaba en soledad? ¿Nos bañamos juntos o no? ¿Por lo menos estuve allí? Leningrado, hoy San Petersburgo, es un cuadro borroso, apenas una posibilidad. Desesperada, quien escribe se aferra a la imagen del Pushkin como una especie de certeza: a fin de cuentas, una estatua de metal (o cobre) subsiste más allá del mutable recuerdo, a la vez que valida su acontecer.

En efecto, los temas del engaño, de lo irreal, son recurrentes. La pluma es insegura y se cuestiona cada tanto la veracidad del acontecimiento, así como los pormenores que lo rodean. Una vez más, las opciones son múltiples y no hay forma precisa de saber cuál es la versión más fidedigna —incluso el aroma de un jabón puede ser motivo de dudas—. Sánchez (2018) afirma que, en el poemario, esa lucha con el pasado «altera la manera de ver del yo poético porque lo distancia del objeto que contempla, y lo metamorfosea en un tránsito que va y viene entre la lucidez y el engaño, es decir, entre el recuerdo y el olvido» y acto seguido expresa que «los objetos que se observan son espejismos del pasado que agrietan el presente, son vehículos a otra dimensión» (p. 16). Mientras más tiempo pasa, más capas se suman y, por ende, más difícil es obtener una representación fiel de lo ocurrido.

Por lo expuesto anteriormente, vale la pena detenerse en los siguientes fragmentos, organizados según el orden del libro, con el fin de estudiarlos: en «Poema para el amante», encontramos los versos: «déjame pedirte que el engaño, / el dulce engaño de ser tú y yo dure / el vasto tiempo de este instante» (p. 86). A través de ellos, se nos revela la poca fiabilidad de la relación, así como su condición efímera, un asunto al cual se retornará en otros momentos de la antología. Entonces, empiezan las dudas, como se puede ver en «Hoy, 13 de mayo de 1985»: «llega tu voz por el teléfono, / la oigo a mi lado en la cama: / sensación o engaño o sombra», «el escenario falso en el que esto ocurre» (p. 87). Leemos de forma clara la incertidumbre de aquello que acontece o no. Ya hay consciencia del engaño, del falso escenario que se ha apoderado del recuerdo e incluso de las experiencias que acontecen en tiempo presente.



En «Poema del desamor» hallamos una postura distinta, derrotista incluso, que emerge de un yo lírico que se ha rendido y ahora se decanta por la imposibilidad, por la ensoñación de quien no vino, no viene o no vendrá: «Días perdidos en oficios de la imaginación / Como las cartas mentales al amanecer / O el recuerdo preciso y casi cierto / De encuentros en duermevela que fueron con nadie» (p. 92). El derrotismo se evidencia en el juego de encontrarse con nadie, antes un alguien, una voz, y en la escritura de las cartas mentales al amanecer —lo que nunca se dijo—. Sus rumiaciones han llegado al punto de consumir no solamente horas, sino también días, lo cual deviene en hastío. Al final, el estado de confusión se vuelve hábito, como se puede ver en «Preguntas a un recuerdo»: «Recuerdo y no recuerdo, tropiezo entre la lucidez y el engaño, / entre unas paredes irreales y el olor almendrado del jabón» (p. 98).

Siguiendo la misma línea, podríamos sugerir una interpretación de la obra con base en el prólogo realizado por Antonio Caballero para *Una generación desencantada: 7 poetas de los años Setenta*, un libro escrito por el autor y también poeta Harold Alvarado Tenorio (1985). Dice Caballero sobre la generación desencantada, en la cual ha sido incluida María Mercedes Carranza, que su mayor temor era:

el temor a ser engañados; y la sospecha, casi la convicción —más inteligente que poética, más del saber que del sentir— de que durante toda su vida han querido engañarlos; y la resignación —a veces— ante ese engaño sufrido, consentido (p. 4).

Podemos leer la desconfianza en dos vías: por un lado, aquello que puede leerse en el texto «La patria» (Carranza, 2021, p. 80), en el cual se cuestiona la identidad nacional en tiempos de profunda violencia y aquella idea de un paraíso ensoñado cuya imposibilidad genera esa sensación; por otro lado, una lucha contra las aspiraciones y búsquedas subjetivas, un engaño en lo privado. Querer aquello que no se tiene y modificar lo ocurrido a voluntad.

Bekinschtein (como se citó en Toledo y Spiga, 2019) habla de los olvidos voluntarios, a los cuales llama olvidos motivados u olvidos dirigidos, los cuales se emplean de manera intencional con el fin de resguardar la propia integridad. Estos consisten en «ejercicios de pensamiento en blanco, de reconfiguración de la imagen, estrategias del no pensar», cuyas consecuencias son «un recuerdo menos evocable». El olvido, por lo tanto, se transforma en un arma de doble filo, cuyo lado negativo ya hemos visto en *Hola, Soledad*, a través de un yo lírico

dubitativo y poco fiable. Sin embargo, también permite transitar por experiencias traumáticas de manera más afable —otra de las posibles lecturas del texto de Mercedes Carranza—.

Ante la imprecisión del recuerdo, no nos queda sino la invención. Aun cuando ocurre por fuera de la esfera literaria, el acto de olvidar a voluntad encuentra mayores licencias en la creación poética. El ejercicio le sirve para rellenar los vacíos que ha dejado el paso del tiempo. Es lo que no fue, ni es, ni será, ahora cristalizado en la remembranza, aunque defectuosamente. En el caso de *Hola, Soledad*, el acto evocativo implica la reescritura de un significante alejado en extremo de su referente.

Durante una entrevista con el programa *Atemporal* con Andrés Acevedo (2023, 24 m 09 s), Carolina Sanín comentaba que, para ella, el brazo era el puente a través del cual se forma la oración —cuyo fin se encuentra en la mano—. En el caso de María Mercedes Carranza, el fin ocurre cuando el verso alcanza la «mano nerviosa y pequeña que todos ven» y que «ha mentido en salones y calles» (Carranza, 2021, p. 85; poema «Esta mano que todos ven»), dispuesta a emplear la poesía como extensión del engaño. La memoria es una mentira piadosa, pero también un lienzo en blanco. No debemos creer a plenitud lo dicho. La pluma nos ha mentido. Estamos obligados a elaborar nuestra propia visión y tomar decisiones con el fin de edificar un sentido, nuestro sentido del poemario.

El foco está, por ende, en asuntos de por sí nebulosos, pero que ahora se vuelven todavía más espesos gracias a los juegos literarios. Al mismo tiempo, María Mercedes Carranza coquetea con motivos comunes, casi podríamos entenderlos como *leitmotivs*: recordamos una silla que recibe la luz oblicua de la tarde; un jabón frotado sobre el cuerpo —a los diez años y en la adultez—, la luz sucia, el sofá, el mueble, la voz que trae el teléfono y las cenizas y el polvo que serán barridos.

La intención es anclarse a aquello de lo cual sí se tiene certeza y emplearlo como hilo conductor. Así, por ejemplo, la silla que recibe la luz oblicua se encuentra en «Tarjeta de visita» y «Canción de domingo»; el jabón frotado sobre el cuerpo en «Tarjeta de visita» y «Preguntas a un recuerdo»; la luz sucia en «Hoy, 13 de mayo de 1985» y «Poema del desamor»; el sofá y el mueble en «Juventud, bien ida seas», «Cuando escribo, sentada en el sofá», «El corazón», «Oda al amor» y «Preguntas a un recuerdo»; la voz que trae el teléfono en «El olvido», «Hoy, 13 de mayo de 1985» y «Poema para el amante»; la ceniza en «La patria» y «El corazón»; el polvo en «El corazón», «Maldición» y «Preguntas a un recuerdo».

La escritora bogotana acude a estos fragmentos. Se detiene a observarlos, como quien retorna a un hogar vacío y no le quedan más que ecos del ayer: la silla que recibe la luz oblicua puede referir a un momento particular; quizás el ocaso en el cual ese ser amado se posó sobre la misma. Cada *leitmotiv* podría reemplazarse por una polaroid en la cual capturamos el punto exacto en que ocurrió —o fue construido— dicho acontecimiento. La tarjeta de visita que nos fue otorgada ahora toma otro matiz: nos sentamos con el yo lírico y observamos el álbum de sus memorias. A cada cambio de página nos cuenta lo ocurrido, nos abre el baúl de sus emociones, convertidas en versos.

Los compases del bolero alcanzan el clímax: «Soledad, yo soy tu amigo / ven, que vamos a charlar» (Laserie, 1972). Con una miopía que disimulan los lentes, los míos y los de María Mercedes Carranza, observo los versos del poemario e indago en sus razones, en los sucesos que llevaron a su escritura. No tengo más que mi intuición. Palpo este sofá viejo color azul menta, al cual no creo que le hayan pasado un trapo húmedo (Carranza, 2021, p. 98; poema «Preguntas a un recuerdo»), y vuelvo atrás. Todo en este poemario se construye de nostalgia, agonía, perecer y tristeza. ¿Qué otra opción nos queda? Basta leer el poema «Oración» (Carranza, p. 94) para entender una respuesta, quizás aún menos amena, al devenir de nuestro lamento: la muerte, el último de los olvidos.

*Hola, Soledad* se publicó en un contexto profundamente violento, cuando la vida misma pendía de un hilo —uso el pasado, como si pudiera decirse que algo ha cambiado en Colombia—. La tierra que cae sobre todos nuestros atributos parece ser la esperanza, lo seguro. De allí que, a la desconfianza y la sensación de desengaño —acorde a la generación desencantada— podamos sumar la imposibilidad de ver hacia afuera. Por ello, como dice en «Cuando escribo, sentada en el sofá», la autora se vuelca hacia el interior, en tanto la ventana trae «un paisaje destruido» (Carranza, 2021, p. 100). Nos han dado las llaves de una casa decimonónica para resguardarnos del diluvio de la barbarie, mientras declina el día. Quizá nunca logremos salir.

Tras cerrar el libro solo tengo dudas. Sí, la memoria es una mentira piadosa, pero es lo único a lo cual podemos aferrarnos, nuestra vía más próxima al ayer y a sus fantasmas. La casa que ahora abandonamos está llena de ellos: manos que se posaron en los enseres, risas que reverberaron siglos atrás, sonrisas ensayadas grabadas en el espejo o los acordes que aún resuenan en el piano «Pleyel» (Carranza,

2021, p. 97; poema «¡Oh, dulces prendas!»). Son huellas y cicatrices que se han impregnado en nuestra piel, lamentos vividos siglos y siglos atrás por las generaciones que nos preceden.

«Porque no pienso repetir / esa sensación / de estar / junto a vos / cuando no es así / desde hace tanto tiempo» (Caminos de Ambulancia, 2024, 1 m 11 s), clama una voz desde el parlante. En seis versos resume el deseo de no querer estancarnos en el bucle de cavilaciones que han terminado deformando nuestros recuerdos. Nos encontramos con la imposibilidad de alcanzar el olvido. En cambio, tenemos que detenernos una y otra vez en la tortuosa y lenta mirada sobre el terreno muerto de las remembranzas (Carranza, 2021, p. 93; poema «El olvido»). Presenciamos ese lugar en el que nadie, ni siquiera la poeta, quisiera estar: aquel en el cual nos sentamos a esperar lo que nunca llegará. Un cuerpo que no duerme a nuestro lado, un aroma que no volveremos a gozar, las palabras que nunca más se pronunciarán, las llamadas que no tendremos de nuevo. Mientras tanto, debemos falsear las visiones, enfrentar nuestros fantasmas y aguardar el día en el que no tengamos que repetir las sensaciones que alguna vez fueron placer y hoy son recuerdo.

En resumen, el libro está compuesto de diecinueve poemas con rima mayoritariamente blanca, cuyos temas no son patrióticos — salvo el poema «La patria»— ni heroicos, ni míticos, sino cotidianos, como lo exige el contexto. El lenguaje empleado es directo, sin rodeos ni filigranas. De ese modo, aborda el miedo a la muerte, la soledad, el desamor, la desesperanza, el olvido y, sobre todo, la incertidumbre de aceptar que «el recuerdo no es un mueble viejo / que se mira a veces al pasar, / se roza de cuando en cuando / y se le limpia el polvo alguna tarde» (Carranza, 2021, p. 98; poema «Preguntas a un recuerdo»). Sobre eso escribo yo, sentado en el sofá, al fondo de un bar.

## Referencias

- Atemporal con Andrés Acevedo. (12 de abril de 2023). #77 - Carolina Sanín - Pensar, escribir, y la mente medieval [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=rLhHMDbEsb4>
- Alvarado Tenorio, H. (prólogo de Caballero, A.). (1985). *Una generación desencantada (7 poetas de los años Setenta)*. Universidad Nacional de Colombia. [https://www.haroldalvaradotenarios.com/libroshat/Una\\_generacion\\_desencantada\\_edicionoriginal.pdf](https://www.haroldalvaradotenarios.com/libroshat/Una_generacion_desencantada_edicionoriginal.pdf)
- Caminos de Ambulancia. (2024). Olvido recordar [Canción]. En *Inicio de Obra*. ONErpm.
- Carranza, M. (2021). *Poesía completa*. Lumen.
- Laserie, R. (1972). Hola, Soledad [Canción]. En *El Rey Guapachoso*. Discos Musart.
- Revista Semana. (17 de enero de 1988). “HOLA, SOLEDAD” O la madurez de María Mercedes Carranza. <https://www.semana.com/cultura/articulo/hola-soledad/9827-3/>
- Sánchez, A. (2018). *Habitar, recorrer, observar. Una lectura de Hola, soledad desde el archivo de María Mercedes Carranza* [Tesis de pregrado, Universidad de los Andes]. Repositorio Institucional Séneca. <http://hdl.handle.net/1992/38829>
- Toledo, L. y Spiga, C. (febrero de 2019). La memoria, una mentira piadosa. *El Universitario*. <https://eluniversitario.unnoba.edu.ar/2019/02/07/memoria-que-olvida/>

ISSN: 0120-5587  
E-ISSN: 2422 3174  
ENERO-JUNIO

SECCIÓN

# Conferencia

## Speech

EDICIÓN

87  
2025

REVISTA  
**L**ingüística  
Literatura

ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO



REVISTA  
**Lingüística  
Literatura**<sup>y</sup>

# Interculturalidad y la edición de textos académicos

INTERCULTURALITY AND THE EDITION  
OF ACADEMIC TEXTS

EQUIPO EDITORIAL

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a19>

Recibido: 20/07/2024

Aprobado: 27/09/2024

Publicado: 10/10/2025

Selnich Vivas Hurtado

Universidad de Antioquia  
selnich.vivas@udea.edu.co

Paula Andrea Chaves Rendón

Universidad de Antioquia  
paula.chaves@udea.edu.co

Mayorly Juliana Jaimes Rincón

Universidad de Antioquia  
juliana.jaimes@udea.edu.co

Luis Javier González Toro

Universidad de Antioquia  
ljavier.gonzalez@udea.edu.co

Consulta la conferencia en este enlace

**Resumen:** Nuestra revista, dedicada a la lingüística y a la literatura, presenta para esta ponencia una reflexión sobre cómo vivir la interculturalidad de los saberes y las formas del conocimiento a través de las prácticas editoriales. Desde nuestra experiencia, buscamos fortalecer el cultivo de las prácticas interculturales, entendiendo este último concepto como un puente que conecta diferentes saberes y perspectivas literarias y lingüísticas, desde un diálogo académico inclusivo y diverso, que entrelaza de manera transversal e interdisciplinar las culturas con el proceso editorial. Nos referiremos al diálogo entre Asia, África, Europa y América; para generar un espacio de reflexión que promueva el intercambio académico y que valore y comparta los saberes ancestrales de distintas culturas, integrándolos en una conversación global que tiene en cuenta tanto autoras y autores como a lectoras y lectores. Finalmente, la interculturalidad y la edición de textos académicos no solo implica la difusión de conocimientos, sino también la creación de un lugar de encuentro que conciba no solo la manera en que el mundo vive su literatura y su lengua, sino también los diferentes recorridos y alcances que implican el respeto mutuo entre las diversas tradiciones, formas de conocimiento y prácticas editoriales.

**Palabras clave:** interculturalidad; diversidad epistémica; práctica editorial.

**Abstract:** Our journal, dedicated to linguistics and literature, presents for this speech a reflection on how to live the interculturality of knowledge and forms of knowledge through editorial practices. From our experience, we seek to strengthen the cultivation of intercultural practices, understanding this last concept as a bridge that connects different literary and linguistic knowledge and perspectives, from an inclusive and diverse academic dialogue, which intertwines in a transversal and interdisciplinary way the cultures with the editorial process. We will refer to the dialogue between Asia, Africa, Europe and America; to generate a space for reflection that promotes academic exchange and that values and shares the ancestral knowledge of different cultures, integrating them into a global conversation that takes into account both authors and readers. Finally, interculturality and the publishing of academic texts not only imply the dissemination of knowledge, but also the creation of a meeting place that conceives not only the way in which the world lives its literature and language, but also the different paths and scopes that imply mutual respect among the diverse traditions, forms of knowledge and publishing practices.

**Keywords:** interculturality; epistemic diversity; editorial practice.



# 1. Introducción: no al monolingüismo<sup>1</sup>

¿Vale el monolingüismo del inglés como la única lengua válida para la generación y la divulgación de los conocimientos producidos por las ciencias? Aunque el consenso general de las academias y de las revistas académicas permite pensar que sí y de hecho muchas revistas científicas centran sus prácticas editoriales en la posibilidad de que sus artículos algún día no muy lejano sean publicados en inglés o sean citados en artículos escritos en inglés. En nuestro caso, esa supuesta universalidad del inglés se asume con mucha cautela. Los estudios lingüísticos y literarios no son solo dos disciplinas académicas, sino también dos herramientas esenciales para el diálogo entre culturas, lenguas, tradiciones y saberes. En su historicidad, la episteme que subyace a las investigaciones de la lengua se remonta al origen de la filología como una ciencia que estudia las culturas, la historia de las culturas, las ideas, el uso del lenguaje y su transformación en sociedades y épocas distintas. La filología concibe al lenguaje como expresión suprema de la memoria colectiva. Por eso no sería legítimo pensar que existe un idioma superior o mejor que otros para expresar el saber científico. A través de la lingüística y de los estudios literarios es posible superar las barreras creadas por los prejuicios epistémicos que a menudo refuerzan jerarquías en el conocimiento, imponiendo la idea de que ciertas disciplinas son más valiosas que otras. En este contexto, la interculturalidad, entendida como el encuentro entre muchas lenguas y lenguajes, actúa como un proceso de interacción que no solo valora, sino que respeta la diversidad cultural del planeta. Esto cobra especial relevancia en las prácticas editoriales de una revista académica con contribuciones internacionales.

---

<sup>1</sup> Esta ponencia es producto del *Primer Encuentro Internacional de Revistas Científicas/Académicas. Voces de Investigadores* realizado por las revistas *Ciencias e Ingeniería* y *Entretexos* de la Universidad de La Guajira. Este producto fue presentado por el equipo editorial de *Lingüística y Literatura* el 10/10/2024.

El desafío para la revista *Lingüística y Literatura*, con más de 40 años de existencia, es crear un espacio de diálogo entre investigadoras e investigadores de varias latitudes que en efecto no siempre hablan o quieren escribir en inglés. Los diferentes saberes de África, Asia, Europa, América, Polinesia y Australia son siempre apreciados y muy bienvenidos en nuestra revista. Ustedes pensarán, pero quienes hablan utilizan una lengua hegemónica, el español. Y tienen toda la razón. Eso no ha impedido que dentro de la política editorial de nuestra revista se invite expresamente a enviar colaboraciones en «lenguas europeas, africanas, asiáticas, ancestrales, americanas y también en LSC, lengua de señas colombiana». Aunque no hemos logrado realizar completamente ese sueño, sí hemos publicado en muchas lenguas europeas, incluso en japonés. También hemos logrado publicar artículos sobre lenguas y literaturas africanas, asiáticas y ancestrales americanas. Hasta ahora *Lingüística y Literatura* se posiciona como un lugar donde la pluralidad toma forma y prioriza la construcción de puentes entre culturas y saberes. Reconocemos, sin embargo, que este proceso no está exento de barreras que representan oportunidades para campos de investigación afines como la traductología, las ciencias de la cognición y las inteligencias artificiales.

En los últimos tres números, *Lingüística y Literatura* ha publicado varias novedades en nuestro campo. Un estudio en japonés de la profesora Kazuko Takagi (2024) sobre la famosa *Genji monogatari*, la primera novela escrita por una mujer a finales del siglo x en Japón. Ese estudio abre las puertas a un diálogo inaplazable entre las culturas asiáticas, europeas y americanas. Para quienes sepan del tema, valga recordar que siempre se ha afirmado que la novela es una invención europea y masculina. La novela de Murasaki Shikibu contradice esas comprensiones y nos lleva a buscar otros ejemplos narrativos antiguos en culturas no europeas. Al lado de ese estudio, publicamos una muestra de la poesía de Keijiro Suga en japonés y en español (Suga, 2024) además de un artículo que rescata la importancia de las lenguas ancestrales de la Amazonía colombiana en complementariedad con la poesía de la argentina Olga Orozco (2024). Más recientemente, se publicaron ejemplos de *tebrae*, un género poético eminentemente femenino, muy antiguo y tradicional de Mali. En versión moderna, Ismaël Diadié Haïdara, poeta songhay de Mali, nos autorizó a publicar sus propios *tebrae* escritos por él directamente en español; para completar este ejercicio, hemos traducido los *tebrae* al alemán (Diadié Haïdara y Vivas Hurtado, 2024). Proponemos también, en este número, un artículo en el que se documenta el proceso de rescate y recuperación de la lengua kakana (o calchaquí) del Tucumán argentino (Bixio y De Mauro, 2024).

Ante este escenario polifacético, y bajo nuestro ejercicio siempre dialogante con el mundo, podemos asegurar que el monolingüismo es un peligro para la ciencia y para los estudios académicos. El plurilingüismo es una faceta complementaria de la biodiversidad y de los ecosistemas culturales. El objetivo final de nuestra labor editorial es claro: promover un intercambio académico que refleje la justicia epistémica. Nos basamos en la importancia que tienen las culturas del mundo, porque entre nosotras el diálogo es inclusivo, abierto y plural, donde las formas de producción del conocimiento, sin distinción de cultura, época o lengua, son dignas de ser compartidas y celebradas. Los ochenta y seis números publicados representan una policromía de perspectivas con las que buscamos crear un espacio donde las voces de diversas culturas y países no solo se escuchen, sino que se complementen entre sí.

## 2. La edición de textos académicos en diálogo con la heredad

El trabajo editorial tiene una dimensión dialógica que no conoce los autoritarismos. Por el contrario, nuestra labor va más allá de ser técnica o automatizada por las plataformas y los repositorios. Nuestra labor editorial responde a una serie de estrategias pedagógicas que proponen el diálogo de saberes. La lectura de los textos que llegan a la revista intenta en todos los casos acompañar, es decir, valorar lo mejor de cada propuesta; luego nos apoyamos en las evaluaciones de expertos y expertas, quienes con su rigor nos brindan mayor amplitud y contexto. Las recomendaciones de evaluadores y evaluadoras enriquecen nuestra lectura de los artículos. Los artículos en lenguas que desconocemos reciben siempre anotaciones de estilo por parte de los evaluadores y los autores celebran estos momentos de retroalimentación. Por eso nos tomamos el tiempo de leer con seriedad las correcciones.

Cuando le enviamos a un autor el consolidado de evaluaciones, no le enviamos una respuesta administrativa ni numérica, le enviamos un texto con opciones de mejoría y con las soluciones y alternativas para que esta devolución signifique un aprendizaje. Por lo general, las autoras y los autores agradecen nuestra tarea y la de las evaluadoras y evaluadores. Así nos damos cuenta en las versiones finales que nos envían y en donde encontramos que ha habido un diálogo en torno a los formatos, los sistemas de citación, las estructuras argumentativas, las conceptualizaciones y el análisis de los temas de estudio.

El poeta maliense Ismaël Diadié Haïdara nos dice que «No hay más mundo que el que nos da la lengua que hablamos. Por ello, nuestra lengua es nuestra patria» (2024, p. 238). Si acogemos este principio, entonces hemos de sentir también que en nuestra revista no hay una sola patria y que estamos lejos de pensar que los extranjeros son extraños y lejanos. Nuestra práctica editorial no está colonizada y tampoco excluye. La edición es ese lugar que carece de territorio, porque al mismo tiempo es todos los territorios.

El uso predominante de una única lengua refuerza la visión homogénea del conocimiento eurocentrado, autoritario y colonizante. Este fenómeno crea una jerarquía donde ciertos saberes, expresados únicamente en lenguas de prestigio académico, adquieren mayor legitimidad. Como lo dijo Ngũgĩ wa Thiong'o, citado en Vásquez y García (2024): «La nueva escuela tenía simultáneamente la cualidad de los cañones y de los imanes. Pero hacía que la conquista fuera más permanente que la de los cañones. El cañón violenta el cuerpo y la escuela fascina el alma» (2024, p. 98). Por eso, en nuestra práctica editorial se percibe un principio decolonizante; nos sublevamos contra el vasallaje a la escritura e invitamos siempre a autores y autoras a valorar el ejercicio crítico de editoras y evaluadoras como parte de un proceso co-creativo.

A muchos no les cabe en la cabeza la idea de que un artículo es siempre un trabajo en equipo y nuestro equipo suele aportar crítica y creativamente para que las ideas se puedan expresar de la mejor manera y en los formatos y las formas más adecuadas. De tal suerte que cada detalle cuenta para que la publicación de un artículo se acerque a la idea de arte. No queremos que los y las colaboradoras piensen en formatos estandarizados que les limitan y constriñen. Sabemos que esta apuesta es difícil. Lo que no queremos es que editar se vuelva una máquina más contra las diversidades. No queremos complementar el genocidio, las prácticas colonialistas y el exterminio de las ideas; para luego reproducir políticas de gobierno clasistas y racistas en las que el más educado o el de mayor abolengo era descendiente de los invasores.

Sostenemos en el principio de la diversidad y de la complementariedad epistémica y cultural es, hablando desde la poética de Keijiro Suga, reconocer que ninguna lengua nace sola, como la lengua española que nació de la lengua latina y recibió préstamos del árabe, del griego, del vasco. Reconocer la diversidad lingüística es asumir que las pedagogías y metodologías murrui-múina, se acoplan a las necesidades del territorio. Es reconocer que las estrecheces intelectuales de la sociedad colombiana actual, exigen otra mirada distinta a la ya desgastada perspectiva de la sociedad del conocimiento.

Las prácticas reduccionistas del conocimiento, soportadas en la imposición de una sola mirada, la de la razón o de la *techné*, o la de la escritura correcta, reducen las posibilidades de acercarse al conocimiento antiguo o al conocimiento de culturas lejanas. Sin embargo, las prácticas de abordaje del conocimiento, ancladas en el paradigma racionalista, también tienen su origen en legados clásicos y/o antiguos, como el *Gilgamesh* y el *Bhagavad Gita*. Muy a pesar de su interculturalidad ancestral, la cultura moderna produce un proceso editorial acaparador en el que se invisibilizan las miradas distintas a las del eurocentrismo. Se crea un filtro cultural donde ciertos temas, metodologías o enfoques no se visibilizan, lo que obliga a las autoras y autores a adoptar un lenguaje y un marco epistemológico que no siempre refleja sus realidades sociales más inmediatas.

Estudios como el de González Toro (2024) y Rodrigo Cabrera, Liliana Manzi (2024) han demostrado cómo las representaciones literarias, poéticas y artísticas de la cultura occidental, abogan por una búsqueda de la eterna ancestralidad de los seres humanos. Para citar textualmente a González Toro, quien cita a Vivas, que conjuga los estudios de la poética latinoamericana con los de la poética ancestral Múruí-Múina, podemos hablar de «la premisa según la cual los poetas europeos y latinoamericanos viven en una constante búsqueda de lo ancestral, sea indígena americano, sea africano o asiático» (González, 2024, p. 55). Cabrera y Manzi nos invitan a considerar los sistemas de escritura contemporáneos como una herencia de los sistemas egipcios y mesopotámicos. Es la misma búsqueda que se trazaron los ancestros de Diadié Haïdara, quienes, viviendo en España y sabiéndose poseedores de vastas propiedades allí, viajaron hasta Mali, con el objetivo de recuperar, no solo costumbres, sino también territorios de gran valor histórico.

De esta manera, desde la revista *Lingüística y Literatura*, promovemos el fortalecimiento de políticas editoriales que permiten la publicación de artículos sobre temas muy diversos: las redes sociales, los regionalismos, la crítica a las ideologías, el análisis del discurso político, la terminología del patinaje sobre hielo en Canadá, el trap argentino, el tango, etc. Esto es vital para que las investigaciones de otras comunidades sean valoradas y legitimadas. Conformarse con los temas de moda en la ciencia no solo empobrece las ciencias, sino que además pone en peligro la libertad de expresión y la democratización de la cultura. Ser plurales en los enfoques y los métodos requiere de políticas más inclusivas y de un cambio social que valore la diversidad cultural como un bien común fundamental para el conocimiento global y el cuidado de la vida.

### 3. Somos muchas, somos diversas

Si tan solo nos preguntáramos por las palabras que más nos gustan de una lengua o por aquellas con las que hemos descubierto un mundo, tendríamos que confesar que en cada lengua, en cada campo del saber, en cada cultura, hemos encontrado seres maravillosos que nos han transformado. Hay algo secreto en los saberes que al tiempo que nos revelan su importancia para nuestra vida presente y nos recuerdan que estamos conectadas a culturas muy antiguas, tan insospechadas como presentes. La biología nos recordaría que somos parientas lejanas de los lagartos y de los peces y que los árboles son nuestros abuelos mayores. La cultura Múruí-Múina, por ejemplo, nos enseña cómo se ha podido implementar desde hace siglos una metodología de trabajo, la *jíbibiri úai* o palabra de mambeadero, que se basa en cinco principios que defienden la diversidad biológica (Mena Lozano, Kuiru *et al*, 2020). Estos cinco principios sostienen la producción del conocimiento colectivo. Entre todas se teje la sabiduría.

Investigar, escribir artículos, publicar resultados no es, según esa metodología ancestral, jamás un trabajo individual o de un equipo de investigación. Siempre es un trabajo colectivo que ha bebido de las fuentes más diversas de nuestra heredad milenaria. A esas fuentes, familiares, académicas, campesinas, de la tradición oral, debemos la posibilidad de que el saber se comunique y se entienda. Lo curioso, en esta comprensión del trabajo editorial como una co-creación, aparece cuando recordamos que en Asia se habla de la filosofía de Sansei Yamao para quien «La filosofía y la poesía [...] se encuentran vivas, principalmente, en la memoria de los pobladores de Yakushima y entre artistas y gentes de diversas disciplinas, desde primatólogos a promotores de turismo» (Melchy, 2024, p. 36). Del mismo modo que hacer la historia de un concepto nos remonta a épocas y especies hoy olvidadas.

Editar textos sobre lenguas y literaturas es para nosotras un compromiso político. Queremos que la ciencia, la cultura y el arte comuniquen la diversidad que somos. Somos parte de una comunidad inmensa y tenemos la posibilidad de incidir en la manera en que la gente comunica sus saberes y valora los descubrimientos ajenos. Algo que, para los estudios sobre Sansei Yamao y su obra, no es ajeno, dado que la ecopoética «cuestiona el presupuesto positivista de que investigar un texto literario es un ejercicio que ha de suprimir la voz sensible y sensitiva del investigador y omitir la atención hacia el entorno y hábitat que posibilita su encuentro con los textos» (Melchy, 2024, p. 32). Escribir

y editar textos, a diferencia de otras revistas, nos comprometemos a expresar nuestro entorno colectivo, a sentir las preocupaciones que rodean a los grupos sociales históricamente excluidos.

Dejamos como reflexión que no se trata, pues, de demeritar los estudios sobre el origen y la importancia del inglés que nació por y para los habitantes de unos territorios. Las culturas germanas han dejado en la historia de la humanidad, obras tan grandes como la de Emily Dickinson, la poeta de la lengua inglesa, o de Franz Kafka, el novelista de la lengua alemana, entre otros. Se trata de reivindicar los procesos culturales, artísticos y científicos de colectivos y comunidades de gran trayectoria, y que por el hecho de no hablar una lengua hegemónica dentro del capitalismo cognitivo, han sido relegadas y olvidadas.

Esperamos que nuestro trabajo ayude a que, en tiempos futuros, se implemente la pedagogía en diálogo de saberes y la diversidad cultural. La academia y las instituciones educativas necesitan prácticas incluyentes. Necesitamos políticas educativas que ayuden a reducir las brechas educativas que son abismales. Exhortamos a las revistas científicas a que contribuyan a la difusión de los conocimientos excluidos. Así lograríamos una pedagogía planetaria que se sustente en el trabajo colaborativo de familias, sociedades y culturas que le han aportado a la vida y al cuidado del planeta. «Las lenguas, las artes y los viajes son nuestra memoria y de ella deviene nuestra alegría del encuentro con lo lejano y misterioso» (Vivas, 2024, p. 9).

## Referencias

- Bixio, B., y De Mauro, S. (2024). Hacia un anarchivo de la lengua kakana: desafíos, posibilidades y perspectivas. *Lingüística y Literatura*, 45(86), 9-36.
- Cabrera, R., y Manzi, L. (2024). Reensamblando sistemas de escrituras: materialidad(es), pensamiento concreto y lógica de lo abstracto. *Lingüística y Literatura*, 45(86), 84-102.
- Diadié Haïdara, I., y Vivas Hurtado, S. (2024). Tebrae: Poemas de Ismaël Diadié Haïdara. *Lingüística y Literatura*, 45(86), 242-246.
- González, L. (2024). El Jagiïyi y el animal que respira, de Olga Orozco. *Lingüística y Literatura*, 45(85), 53-69.
- Jaimes, M. (2024). Palabras que reinventan la vida. *Lingüística y Literatura*, 45(86), 260-265.
- Melchy, Y. (2024). El animismo poético de Sansei Yamao. *Lingüística y Literatura*, 45(85), 29-52.
- Mena Lozano, Á., Kuiru Naforo, E., Cardona, M., Ortega, E., Salazar Saraza, Y., González, E., Morales, M., Tascón, M., Canacuan, A., Berrío Moncada, M., Cuchillo Jacanamijoy, S., Mesa, J., Valencia, G., Rendón, L., Yagarí, L., Roca, S., Forbes, H., Gallego, Á., Rivas, K., ... Rodríguez Piedrahita, J. (2020). Diálogo de saberes: hacia una política de investigación para la implementación de la diversidad epistémica de la Universidad de Antioquia. Repositorio institucional de la Universidad de Antioquia. <https://hdl.handle.net/10495/17077>
- Suga, K. (2024). Poema del cuervo. *Lingüística y Literatura*, 45(85), 172-177.
- Vivas Hurtado, S. (2024). Editorial 85. *Lingüística y Literatura*, 45(85), 9-11.
- Vivas Hurtado, S., y Diadié Haïdara, I. (2024). De las mujeres de mi casa viene mi poesía: Diálogo con Ismaël Diadié Haïdara. *Lingüística y Literatura*, 45(86), 237-241.
- Vivas Hurtado, S., y Suga, K. (2024). La Poesía entre el pensar y el caminar: Entrevista a Keijiro Suga. *Lingüística y Literatura*, 45(85), 164-170.
- Vásquez García, J. C., y García Castro, J. F. (2024). La Rebeldía en Ngugi Wa Thiong'o: Una Aproximación desde la hermenéutica analéctica. *Lingüística y Literatura*, 45(85), 84-108.
- Takagi, K. (2024). 『源氏物語』における「宿世」による構造化の方法. *Lingüística y Literatura*, 45(85), 13-28.



**7** | EDITORIAL

La opresión de las fascinaciones

**9** | ARTÍCULOS CIENTÍFICOS ESTUDIOS LITERARIOS

**10** | Contexto y crítica literaria de las mujeres durante la época de la Violencia en el Suplemento *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* (1950 – 1960)

**39** | Lezama Lima, ensayista hereje: la argumentación metafórica

**61** | El Liceo Granadino y la Academia Nacional: razones del “fracaso” de dos proyectos institucionales en la Nueva Granada

**86** | A tessitura intermediática do cordel em narrativas contemporâneas e o adejo d'O Pavão *Misterioso*

**122** | Andróginos en la revista *Le Seduzioni* de Amalia Guglielminetti

**140** | La configuración del pícaro en la novela *Tragicomedia de burócratas* de César Rivas Lara

**174** | «De cosas que se pudren»: el cuerpo de Adán en la poesía de Héctor Rojas Herazo

**205** | La constitución intelectual y de pensamiento en María Zambrano a través de los grupos y revistas literarias de España

**228** | El pensamiento libre en aforismos y parábolas. Interpretación de *Pensamientos de un viejo* y *El payaso interior* de Fernando González

**250** | ENTREVISTA

**251** | «La memoria [...] oculta lo que no debería»

**259** | POEMARIO

**260** | *Vivir tan adentro*, Lauren Mendinueta

**281** | ENSAYO

**282** | La vida profana y su memoria. Una lectura de la obra *Casa Viuda* de Doris Salcedo

**290** | RESEÑAS

**291** | *Del tiempo, un paso* de Lauren Mendinueta

**297** | Revisitando a história do povo moçambicano

**302** | El «Ser Otro» y la emancipación de la mujer

**310** | Una antología que da voz a las mujeres afrocartageneras

**318** | «Meu corpo meu invento»

**326** | El recuerdo no es un mueble viejo

**334** | CONFERENCIA

**335** | Interculturalidad y la edición de textos académicos