

El Grupo de Estudios Literarios –GEL–, clasificado en la categoría A1 en el índice de Minciencias, investiga desde diferentes perspectivas teóricas la literatura en general, y especialmente las literaturas hispanoamericanas y colombiana, como también las relaciones literarias transatlánticas, desde una perspectiva académica. Desde su fundación, hace ya unas tres décadas, ha cumplido con su misión de enfocar su quehacer en torno a la investigación literaria interdisciplinar, con el fin de construir productos de nuevo conocimiento que generen innovaciones científicas y sociales, que posicione los estudios literarios de Colombia en el ámbito internacional.

Este volumen gira en torno a dos conceptos centrales: literaturas en diálogo e intelectuales en redes, ambos examinados a la luz de las relaciones transatlánticas y de fenómenos asociados a la posmodernidad y la globalización. Así, en los distintos capítulos se destacan aspectos como el funcionamiento de las redes de conocimiento, los archivos literarios y las rupturas artísticas y transdisciplinarias. Aquí se destacan las formas como dichas redes han ejercido influencia entre académicos y escritores de América y Europa. Desde esta perspectiva, se propicia la reunión de temas y autores como la madre Laura Montoya, Jorge Luis Borges, Manuel Mujica Lainez, Fernando González, los periodistas españoles que llegaron a Colombia exiliados por la Guerra Civil, la crítica literaria y cultural en los tiempos de la Violencia en Colombia, Gabriel García Márquez, Elena Garro, el periodismo experimental desde lo central andino sentipensante, y las literaturas transmediales y expandidas. Este es el panorama que ofrece *Literaturas en diálogos e intelectuales en redes*.



Literaturas en diálogos e intelectuales en redes

Edwin A. Carvajal-Córdoba



 UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA
Facultad de Comunicaciones y Filología

Literaturas en diálogos e intelectuales en redes

Edwin A. Carvajal-Córdoba
Editor académico



Historia y pensamiento

El Fondo Editorial de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia es una iniciativa académica creada con el propósito de cualificar y divulgar las producciones investigativas y creativas de sus estudiantes, profesores y egresados. Desde una pedagogía del consenso, promueve el diálogo en torno a la diversidad cultural, la apropiación social del conocimiento y la consolidación de redes de investigación regionales, nacionales e internacionales. Las obras publicadas en cada colección han sido avaladas por pares de reconocida trayectoria académica.

Literaturas en diálogos e intelectuales en redes



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

Facultad de Comunicaciones y Filología

Literaturas en diálogos e intelectuales en redes

Edwin A. Carvajal-Córdoba
Editor académico



Historia y Pensamiento

© Colección Historia y Pensamiento

© María Eugenia Osorio Soto, Pablo Montoya, Pedro Agudelo Rendón, Edwin A. Carvajal-Córdoba, Félix Antonio Gallego Duque, Andrés Vergara Aguirre, Diana María Barrios González, José Manuel Camacho Delgado, Sara Flórez, Raúl Osorio Vargas, Carlos Obando Arroyave, Edison Neira Palacio

© FOCO Fondo Editorial Facultad de Comunicaciones y Filología, Universidad de Antioquia

ISBN: 978-628-7519-75-6

ISBNe: 978-628-7519-76-3

Dirección editorial: Andrés Vergara Aguirre

Comité editorial: Juan Fernando Taborda Sánchez, Alba Shirley Tamayo Arango,

Mauricio Naranjo Restrepo, Andrés Vergara Aguirre

Asistente editorial: Juan Felipe Varela García

Auxiliar de edición: Karla Gómez G.

Diseño, portada y diagramación: Juliana Morales Urrego

Primera edición: junio de 2022

Impresión y terminación: Publicaciones VID, Cl 78 # 52D-93,

cotizaciones@fovid.org.co, Itagüí, Colombia, junio de 2022, 300 ejemplares

Impreso y hecho en Colombia. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio o con cualquier propósito sin la autorización escrita del Fondo Editorial de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia, foco@udea.edu.co, (574) 2195926

Las imágenes incluidas en esta obra se reproducen con fines educativos y académicos, de conformidad con lo dispuesto en los artículos 31-43 del capítulo III de la Ley 23 de 1982 sobre derechos de autor.

El contenido, las opiniones y el estilo de cada capítulo corresponden al derecho de expresión de los autores y no comprometen el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor de las fuentes citadas.

LC PQ7o81
809-DDC

Literaturas en diálogos e intelectuales en redes / Edwin A. Carvajal-Córdoba, editor académico. -- 1. edición. -- Medellín: Fondo Editorial FOCO. Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia; 2022.

257 páginas.

ISBN: 978-628-7519-75-6

ISBNe: 978-628-7519-76-3

1. Redes sociales. 2. Crítica literaria. 3. Mujeres en la iglesia católica. 4. Laura, madre, 1874-1949. 5. Borges, Jorge Luis, 1899-1986. 6. Mujica Lainez, Manuel, 1910-1984. 7. González Ochoa, Fernando, 1895-1964. 8. Exiliados españoles. 9. García Márquez, Gabriel, 1927-2014. El coronel no tiene quien le escriba. 10. Garro, Elena, 1916-1998. Recuerdos del porvenir. I. Carvajal-Córdoba, Edwin A. editor académico.

Catalogación en publicación de la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Índice

- 7** Introducción
- 15** El despertar misionero en Laura Montoya Upegui (1874-1949) y el proyecto de feminización de la Iglesia en Colombia
María Eugenia Osorio Soto
- 45** De la mano de Borges
Pablo Montoya
- 59** Pintura figural y *aisthesis*. Aproximación a la estética ecrás-tica en la obra de Manuel Mujica desde la filosofía de Peirce
Pedro Agudelo Rendón
- 85** Caracterización del archivo literario del escritor colombiano Fernando González Ochoa (1895-1964). Notas para la edición crítico-genética de su obra completa
Edwin A. Carvajal-Córdoba y Félix Antonio Gallego Duque
- 109** Aportes de los exiliados por la Guerra Civil española en la prensa colombiana
Andrés Vergara Aguirre
- 133** Crítica literaria y cultural en los primeros años de la época de la Violencia en Colombia: el caso de Lecturas Dominicales de *El Tiempo* (1945-1947)
Diana María Barrios González
- 157** El gato del coronel. Estrategias mágico-realistas en *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) de Gabriel García Márquez
José Manuel Camacho Delgado
- 185** Sujeción y resistencia en los personajes femeninos de *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro
Sara Flórez
- 217** Lo ancestral andino sentipensante. Invernadero de experimentación narrativa
Raúl Hernando Osorio Vargas
- 233** Literaturas transmediales y expandidas: opinión pública y redes intelectuales
Carlos Obando Arroyave y Edison Neira Palacio

Introducción

Las iniciativas en investigación del grupo de investigación Estudios Literarios (GEL) de la Universidad de Antioquia se han concentrado en los últimos años en indagar sobre las convergencias o divergencias culturales, humanísticas, sociales, lingüísticas y estéticas que los fenómenos literarios traen consigo, especialmente en torno a las relaciones dialógicas que se han dado entre América y España; en este sentido, el tema de la literatura y los escritores en redes juegan un papel importante en esta nueva publicación: fenómenos como la Globalización y las categorías de Alteridad, Diálogo y Redes Transatlánticas, Archivos Literarios y los Estudios de Género siguen ocupando un lugar central en nuestros análisis. En los trabajos reunidos en este volumen se resaltan el funcionamiento de las redes de conocimiento, los archivos literarios y las rupturas artísticas y transdisciplinares, esto es, la forma como las redes han marcado las relaciones entre los académicos y escritores americanos y los europeos, haciendo énfasis en los vínculos con los peninsulares.

El debate sobre las literaturas en redes es dialéctico y adquiere nuevas dimensiones en el panorama cultural y social de mediados del siglo xx y principios del xxi, algunas de ellas amparadas en los avances, afectaciones e incluso resquebrajamientos en los procesos de la globalización y de la alteridad. Nos referimos a los procesos iniciados después de la segunda mitad del siglo xx que, *grosso modo*, conciernen a la crítica respecto a los discursos hegemónicos y a la integración de perspectivas deconstructivas, las cuales

han redefinido las formas de relacionamiento y de circulación de ideas en el entramado de las redes literarias y de sociabilidad. Entonces, indagar hoy sobre el tema que nos proponemos implica pensar las “redes”, los “archivos” y las “rupturas” a partir de la revolución tecnológica, en tanto que esta ha modificado fundamentalmente la manera en que el hombre se relaciona, percibe el mundo y actúa.

Son dos los conceptos centrales que rigen este libro: literaturas en diálogo e intelectuales en redes, ambos estudiados a la luz de las relaciones transatlánticas y de los fenómenos que la posmodernidad y la globalización ponen en escena. En vista de lo anterior, nos seguimos apoyando en las nociones ya presentadas en libros anteriores del grupo GEL, puesto que hacen parte de un engranaje teórico-metodológico que nos garantiza la interdisciplinariedad necesaria para la interpretación del fenómeno literario en su interconexión con las prácticas de resistencia, las teorías sobre el sujeto subalterno, el exilio, la alteridad, las literaturas expandidas, la experimentación narrativa, al igual que los postulados metodológicos que aportan los estudios sobre la éfrasis, la perspectiva de género, las convergencias literarias y otros discursos y formas de representación transdisciplinar que se encontrarán en las siguientes páginas.

En suma, el tema de las redes, los archivos, los estudios de género, las rupturas artísticas y transdisciplinares y el diálogo literario son el eje articulador de *Literaturas en diálogos e intelectuales en redes*, nueva publicación de GEL en el que los períodos, los objetos de estudio, los contextos y las perspectivas teórico-críticas y metodológicas son diversos. Y justamente el tema de las rupturas constituye la esencia del primer capítulo de este libro en el que asistimos a la disolución en la representación de lo femenino en la Iglesia colombiana de principios del siglo xx. Nos referimos al capítulo de María Osorio Soto “El despertar misionero en Laura Montoya Upegui (1874-1949) y el proyecto de feminización de la Iglesia en Colombia”, en el que se contextualiza el momento histórico y religioso en el que transcurren los primeros años de formación de la escritora colombiana Laura Montoya Upegui, para luego develar algunos aspectos sociopolíticos y religiosos que de forma directa o indirecta no solo distancian de forma radical a la monja escritora del modelo decimonónico de feminidad, sino que la hacen partícipe del proceso de feminización de la Iglesia católica en Colombia. Para argumentar lo an-

terior, en este capítulo se indaga sobre la vocación misionera de Laura Montoya, desde una perspectiva hermenéutica feminista, y se expone el rol de las mujeres en la Iglesia y la sociedad antioqueña, el cual está profundamente marcado por el sello de la autoridad patriarcal de la que no era fácil disentir en la época en que la escritora asumió un papel activo en la Iglesia colombiana.

El diálogo literario y las rupturas artísticas son los temas centrales de los dos siguientes capítulos del presente libro, los cuales ahondan en la vida y obra de dos importantes escritores argentinos del siglo xx: Jorge Luis Borges y Manuel Mujica Lainez. En “De la mano de Borges” el escritor y profesor Pablo Montoya ofrece una semblanza de lo que representó Borges en el contexto social, cultural y político de América Latina, y su influencia en una generación de escritores que aspiraban a edificar un estilo literario a partir del conocimiento y la superación de modelos literarios vigentes. El diálogo literario en este capítulo se materializa en el género ensayístico elegido por Pablo Montoya para recordar los alcances infinitos de la obra literaria de Jorge Luis Borges, su cuestionada actitud política inicial a favor de las dictaduras, los grandes debates culturales que sostuvo con otros académicos e intelectuales de la región, así como la universalidad y grandeza de su obra. Este diálogo con Borges representa un tributo objetivo a una obra literaria que marcó la vida de varias generaciones de lectores y escritores que vieron en el maestro argentino una posibilidad para sobrevivir y hacer obra. Por su parte, el profesor y artista Pedro Agudelo Rendón, en “Pintura figural y aisthesis. Aproximación a la estética ecfástica en la obra de Manuel Mujica desde la filosofía de Peirce”, se sirve de los postulados de Peirce, específicamente de la estética como base de la lógica y la ética por cuanto tiene por fin la razonabilidad, para luego hacer una lectura ecfástica de la obra *Un novelista en el Museo del Prado* (1984) de Manuel Mujica Lainez. Las rupturas artísticas se ponen en escena en este capítulo en tanto se muestra cómo la écfasis hace posible la virtualización de la realidad en los relatos de esta obra, activando procesos semióticos que ponen de relieve sensaciones y cualidades de sentimiento, así como un conocimiento sensible, en virtud de la aisthesis inherente al arte y la literatura.

El tema de los archivos literarios se convierte en objeto de estudio de los próximos tres capítulos de esta publicación, dado lo importan-

te que resulta para el grupo GEL el abordaje de manuscritos, fragmentos, obras, o cualquier otro fenómeno literario conservado en archivos, prensa, revista o cualquier otro soporte escritural que represente un valor literario o cultural para las inquietudes académicas de los miembros del grupo. Es así como el cuarto capítulo del presente libro centra su atención en la importancia de los archivos de autor o personales. En “Caracterización del archivo literario del escritor colombiano Fernando González Ochoa (1895-1964). Notas para la edición crítico-genética de su obra completa”, los profesores Edwin Carvajal y Félix Gallego exponen un estudio detallado de lo que es y representa el archivo literario de este escritor colombiano para un mejor conocimiento de su obra y su vida misma, así como para la construcción de ediciones crítico-genéticas o de corte filológico, último propósito de la tesis del mencionado capítulo. En este sentido, los autores indagan sobre el proceso de recuperación, restauración y clasificación del acervo documental genético de Fernando González Ochoa, y dan cuenta de las aproximadamente treinta mil páginas escritas por el autor, entre las que se encuentran sus obras originales, cuadernos de apuntes, notas sueltas, setenta libretas, correspondencia, recortes de prensa de la recepción de su obra, libros de su biblioteca personal, un archivo fotográfico y la colección de los libros y las revistas que el escritor editó con sus propios recursos. Los archivos literarios de este escritor se analizan aquí desde una concepción de patrimonio documental, y se hace énfasis en la entidad donde reposan dichos archivos, la Corporación Fernando González - Otraparte, que cumple el papel de albacea del legado del escritor; en este capítulo también se muestra el importante rol que ha cumplido la corporación en la clasificación y sistematización de este material, el cual está dispuesto en su página web para el conocimiento y la consulta del público en general.

El quinto capítulo, titulado “Aportes de los exiliados por la Guerra Civil española en la prensa colombiana”, también da cuenta del fenómeno de los archivos, en este caso de la prensa en Colombia en clave de redes intelectuales, toda vez que se trata de una aproximación a los aportes de los exiliados españoles a las letras, el periodismo y la cultura del país. Su autor, el profesor Andrés Vergara, sustenta que la Guerra Civil española (1936-1939) produjo una ola migratoria, principalmente hacia otros países europeos y hacia América, y que entre los migrantes que llegaron a Colombia hubo un grupo importante de artistas e

intelectuales. El autor se detiene en el estudio de los aportes más destacados que dejaron los asilados españoles en la prensa colombiana en aquella época, quienes participaron en una red intelectual liberal fortalecida por esa guerra. Y el otro capítulo vinculado al tema de los archivos es el escrito por la profesora Diana Barrios, titulado “Contexto, crítica literaria y cultural en los primeros años de la época de la Violencia en Colombia: el caso de Lecturas Dominicales de *El Tiempo* (1945-1947)”, en el que se acude a la prensa literaria nacional para explorar asuntos fundamentales de mediados del siglo xx como son el compromiso social del escritor, la profesionalización del escritor, la literatura de la Violencia y los planteamientos políticos del bipartidismo en Colombia. En dicho capítulo su autora plantea que la época de la Violencia en Colombia, como se le conoce al periodo histórico comprendido entre 1945 y 1965, es un momento marcado por el conflicto bipartidista entre liberales y conservadores, conocido por el auge de la creación artística y literaria, específicamente de novelas relacionadas con el proceso político, social y violento que se presentaba en el momento. Este capítulo se concentra en el estudio de las condiciones de posibilidad de la crítica literaria durante los primeros años de la época de la Violencia desde la perspectiva histórica y el proceso de la crítica literaria publicada en Lecturas Dominicales, el suplemento literario de *El Tiempo*, fundado en 1923. De igual forma, se presenta un breve acercamiento al contexto de la época, y posteriormente se da lugar al análisis parcial de la crítica literaria publicada en el suplemento durante los primeros nueve años del fenómeno de la Violencia, relacionado con la profesionalización del escritor, el compromiso social y la concepción literaria que sobresale en la crítica en el marco de los conflictos de la época.

En el séptimo capítulo, denominado “El gato del coronel. Estrategias mágico-realistas en *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) de Gabriel García Márquez”, el profesor José Manuel Camacho da cuenta de la madurez formal y el virtuosismo literario de la obra del joven escritor cataquero, que muy pronto se convertiría en la figura más renombrada de la literatura hispanoamericana de finales del pasado siglo. Este capítulo propone dilucidar los diferentes artificios y motivos literarios con los que García Márquez experimentó en aquella época, en su búsqueda fascinante por hallar una voz singular en el contexto de las letras universales. Para ello, José Manuel demuestra que el escritor colombiano

en esta obra maestra de la literatura se vale de figuras retóricas pero también de elementos semánticos y simbólicos que le facilitaron la construcción de un artefacto literario, base magistral de toda su posterior obra literaria y periodística.

Los últimos tres capítulos de este libro centran su atención en temas diversos, pero de suma importancia para los intereses académicos del GEL, toda vez que vinculan con reflexiones sobre el género, el sujeto femenino, la alteridad, las narrativas expandidas y la convergencia hipermedia, temas que hacen parte de los proyectos de investigación que actualmente llevan a cabo varios integrantes de nuestro grupo. En “Sujeción y resistencia en los personajes femeninos de *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro” Sara Flórez explora, desde la perspectiva teórica del contrato sexual de Carole Pateman, las formas de sujeción y resistencia presentes en los personajes femeninos de la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) de la escritora mexicana Elena Garro. Este capítulo reconstruye discusivamente las tres figuras femeninas fundamentales en la novela: las “cuscas” o mujeres que ejercen la prostitución, las amantes de los militares, también llamadas “queridas”, y las señoras de las familias hacendadas, con el propósito de interpretar la sujeción sexual que se manifiesta de forma particular en cada grupo atendiendo al rol que allí desempeñan y a las diferentes condiciones de vulnerabilidad que de él se desprenden. La autora demuestra cómo los sujetos femeninos se apropian de una suerte de resistencia, desde la perspectiva foucaultiana del poder, que les permite oponerse no solo a la violencia patriarcal, sino también al poder político dominante, con lo cual se comprenden de manera más expedita las formas de resistencia existentes en los contextos de control absoluto. Por su parte, en “Lo ancestral andino sentipensante. Invernadero de experimentación narrativa”, el profesor Raúl Osorio reflexiona sobre el ancestral andino sentipensante como narrativa experimental en el periodismo literario para narrar los caminos (métodos) de la comprensión en la trama de la imaginación sobre un mundo ch’ixi, como mundo otro ya presente. En este capítulo su autor explora la perspectiva del protagonismo social de los pueblos andinos y los modos en que se manifiestan las ideas y se iluminan con la noción ch’ixi, palabra de origen aymara que forma parte del humano transtempo, resonancia de infinitas posibilidades de vida y contingencia de renovados mundos y vidas. Esta exploración

se hace desde el periodismo literario, dadas sus posibilidades de brindar otros relatos del Primer Habitante como un luchador que evoca su rostro olvidado por Occidente, y transita los caminos de su narrativa ancestral, estructurando su autonomía ciudadana y haciendo presencia en los contextos globales transmediales.

Finalmente, los profesores Carlos Cardoso y Edison Neira presentan en “Literaturas transmediales y expandidas: opinión pública y redes intelectuales” los resultados de su investigación en la que se analizan los textos y artefactos híbridos tanto en la cultura impresa como en la digital, así como las nuevas formas de interacción e interfaz, las cuales son un eslabón que conecta la filología y la narratología con el mundo digital, especialmente con la opinión pública y la mediación creativa y analítica de los artistas e intelectuales como parte de la *intelligentsia*. En este capítulo se analizan la lectura y la escritura en distintos soportes, la interacción entre artes y las formas de visualidad del texto y de la literatura en particular como parte de las humanidades digitales, así como el contexto de la industria cultural y de la formación estética del público hispanohablante.

Por último, resta decir que los diez capítulos que integran esta nueva publicación del Grupo Estudios Literarios (GEL) apuestan por una metodología transdisciplinar, la cual, al relacionar diferentes variables o áreas del conocimiento, permite dilucidar una mayor multiplicidad de significados. Se trata de un enfoque integrador que puede dar cuenta de los efectos de los diferentes fenómenos sociales y filosóficos que figuran en las obras literarias, con lo que se hace un aporte a la discusión contemporánea sobre nuevas perspectivas de conocimiento transdisciplinar en el campo de las artes y las humanidades.

Edwin A. Carvajal-Córdoba
Editor

El despertar misionero en Laura Montoya Upegui (1874-1949) y el proyecto de feminización de la Iglesia en Colombia¹

María Eugenia Osorio Soto²

Introducción

El presente capítulo se orienta a contextualizar el momento histórico y religioso en el que transcurren los primeros años de formación de Laura Montoya Upegui, especialmente a indagar aspectos que con-

¹ Este capítulo es un resultado final del proyecto presentado para el año sabático: “Laura Montoya Upegui (Jericó 1874-Medellín 1949) y sus redes tempranas de sociabilidad”. De igual forma, es resultado del proyecto de investigación “Literaturas en diálogos e intelectuales en redes”, inscrito en el Sistema Universitario de Investigación de la Universidad de Antioquia, y contó con el apoyo del programa de Estrategia de Sostenibilidad 2020-2021 del grupo de investigación Estudios Literarios —GEL—, otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia, Medellín - Colombia.

² Profesora titular de la Universidad de Antioquia. PhD en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Estocolmo, Suecia. Miembro del Grupo Estudios Literarios—GEL—, Departamento de Lingüística y Literatura, Facultad de Comunicaciones y Filología, Universidad de Antioquia (UdeA), Medellín, Colombia. Correo electrónico: meugenia.osorio@udea.edu.co

sideramos determinantes en su aspiración a ser maestra de indígenas. Al tema nos hemos referido en anteriores trabajos, pero al seguir indagando sobre la vida y la obra de este personaje se develan elementos sociopolíticos y religiosos que no han sido totalmente revisados y que, de forma directa o indirecta, influyeron en su *hacer*, esto es, en aquello que la aparta de forma radical del modelo decimonónico de feminidad.

En medio de las dificultades y las limitaciones que la mujer ha tenido para ser agente de sus propios deseos, ser maestra se convierte en una de las pocas profesiones aceptadas para ellas en la sociedad decimonónica y, como podemos leerlo en la narración de corte autobiográfico *Historias de las misericordias de Dios en un alma*, el sujeto hablante, Laura Montoya, por designio materno, asume la responsabilidad de acudir a la Normal de Señoritas y poner todo su empeño en graduarse como maestra, lográndolo con excelentes resultados. Ahora bien, no es en esta última elección que nos interesa profundizar, sino en su posterior vocación misionera, la cual acarrea abandonar su trabajo en escuelas formales y optar por hacer pedagogía en las selvas tropicales, convirtiéndose en lo que definía como “maestra de indios”, una decisión hecha en los albores del siglo xx y con escasos ejemplos similares en el panorama colombiano.

Para examinar algunas de las posibles razones que repercutieron en el despertar misionero en Laura Montoya acudimos, por supuesto, a *Historia de las misericordias de Dios en un alma*; sin embargo, el carácter marcadamente confesional de dicho texto excluye referencias directas a los acontecimientos sociopolíticos en Colombia, lo cual constituye uno de los puntos de anclaje en el desarrollo de este capítulo. En otras palabras, nos interesa detenernos en un corto lapso de la vida de Laura Montoya: los primeros años de formación, cuando llega a Medellín con dieciséis años de edad e ingresa a la Normal de Señoritas, y aproximarnos el contexto educativo, histórico y eclesiástico, a la vez que, como parte del desarrollo metodológico, nos orienta la hermenéutica feminista, es decir, focalizar la historia de las mujeres en la Iglesia y en la sociedad antioqueña, que está profundamente marcada por el sello de la autoridad patriarcal, de la que no era fácil disentir en la época en la que Laura Montoya optó por desarrollar su labor religiosa y asumir un rol de vida activa a principios del siglo xx. Dicha elección emerge como parte de un

proceso, según entendemos en el relato autobiográfico, determinado por aspiraciones personales, pero sospechamos que además es posible por el proceso de feminización de la Iglesia en Colombia, al igual que intuimos que pudo haber sido estimulado, quizá indirectamente, por los ecos del gran movimiento misionero femenino que emergió a finales del siglo XIX en los países anglosajones. En los siguientes apartados aludiremos a ambos temas por separado.

Misioneras en las selvas tropicales: feminización de la Iglesia

En Historia de las misericordias de Dios en un alma. Autobiografía de Santa Laura Montoya, el yo autobiográfico trasciende los mandatos, los modelos y los preceptos que la Iglesia, la sociedad y la familia decimonónica habían construido para las mujeres: madre, esposa, hermana, piadosa, pura, y que fueron ampliamente promovidos y difundidos en la literatura, en los periódicos y en los sermones eclesiásticos. No obstante, la dificultad para liberarse de la presión ideológica, puesto que la protagonista se reconoce profundamente católica y conservadora, el sujeto se distancia de ese deber ser impuesto y lo manifiesta de la siguiente manera:

Todo tendía a mostrarme que el matrimonio era el único camino y la cúspide de la felicidad aquí abajo. Casi podría ponerlo a la altura de la muerte: ¿naciste? luego *morirás*, decían los libros; ¿naciste? luego te *casarás* hubiera yo podido agregar si atendía a lo que me rodeaba. Si nos enseñaban algo era para que fuéramos buenas esposas; si nos hablaban del futuro, era siempre como a esposas y madres. ¡Qué manía tan marcada en aquel medio de mi niñez! ¡Irremediablemente me tenía que casar, como irremediablemente me tenía que morir! (Montoya, 2019, p. 47).

Evidentemente, como lo iremos descubriendo, el discurso moral y religioso era más impositivo entre las mujeres en las familias conservadoras, ya que, como bien lo expone la narradora, involucraba el mandato eclesiástico-patriarcal que, como era el caso de Montoya Upegui, le restringía inclusive su afán de acogerse a la vida religiosa, algo que desde el período colonial había sido aceptado para las mujeres que disientían de los modelos impuestos para ellas:

Esto era quizás lo que hacía mayor mi vergüenza para manifestar mi deseo de hacerme religiosa: era irme contra una corriente tan fuerte y tan universal; era como burlar una ley ineludible; era como atentar contra la esperanza de mis abuelos. Así lo veía, pero en mi interior, jamás me resolví al matrimonio; le tenía horror, sin entenderlo aún (Montoya, 2019, p. 47).

El anhelo de ser monja contemplativa se manifiesta a temprana edad en la protagonista y, desde entonces, parecía ser más fuerte que su posterior deseo de ser maestra. Un referente temprano para esta opción lo tuvo en la familia de la madre: una tía que había muerto en el Monasterio de San José de la Orden de las Carmelitas Descalzas, que existía en Medellín desde 1791 (Montoya, 2019, p. 46). Sin embargo, la decisión de ser religiosa la toma en Amalfi en 1895, cuando apenas empezaba a ejercer el magisterio: “Mi vocación estaba perfectamente determinada: sería religiosa, pero pisoteada y humillada. Una celda carmelitana” (Montoya, 2019, p. 95). La predisposición por la vida de clausura con las carmelitas persiste por un tiempo; sin embargo, el sujeto autobiográfico es impulsado a otras búsquedas y, poco a poco, descubre que su llamado es a una vida de acción en las selvas colombianas.

Lo que venimos exponiendo es un preámbulo para dimensionar las posibilidades que existían en el entorno de Laura Montoya, esto es, en la sociedad colombiana o medellinense, que pudiesen haber estimulado su sueño misionero. Aunque las referencias textuales aparecen muy ancladas a una vocación, es decir, al llamado espiritual, que va surgiendo sin explicaciones concretas, es ahí donde nace nuestra hipótesis. Por tanto, sin desconocer el aspecto íntimo y vacacional del sujeto autobiográfico, nos apoyamos en la idea de que en el convulsionado final del siglo XIX en Antioquia y en Colombia hay un gran movimiento discursivo que incide de forma paradójica en las mentalidades, por lo que nos interesa examinar en qué medida el discurso educativo, religioso-misional y el político crearon un ambiente propicio para que la vocación misionera germinase, aunque para el caso de las mujeres se salía de los modelos de feminidad impulsados en el conservador ambiente antioqueño.

Es poca la historiografía sobre mujeres misioneras en Colombia y, por consiguiente, son escasos los registros que se tienen de ellas desde el período colonial, cuando en 1525 el primer administrador español, Rodríguez de Albornoz, y más tarde Hernán Cortés, solicitaron al emperador

Carlos V que enviara mujeres para que colaborasen en el trabajo evangelizador (Ferrús, 2005, p. 248). Estas primeras monjas circunscribieron su labor al interior de los conventos americanos como maestras para niñas indígenas de la escuela parroquial y, hasta donde sabemos, continuaron así hasta 1873, cuando llegó a Colombia el primer grupo de religiosas de vida activa: las Hermanas de la Caridad de la Presentación, quienes se instalaron inicialmente en Bogotá y posteriormente en Medellín.³ Tres años después, en 1876, la congregación es llamada a realizar sus labores casi exclusivamente en los centros hospitalarios, de manera que en Medellín se encargaron de administrar el hospital, el orfanato y el manicomio, entre otros (Castro, 2014).⁴ En este contexto se destacó la tía política de Laura Montoya, María de Jesús Upegui (1836-1921), quien además de haber sido directora del manicomio fundó su propia Congregación: Hermanas Siervas del Santísimo y de la Caridad. Aunque el sujeto autobiográfico mantiene reservas y no alude a la dimensión religiosa y social que debió de haber tenido María de Jesús, es evidente que era conocida en la sociedad antioqueña y, en otro sentido, entendemos que fue determinante en la vida de Laura Montoya, en tanto que este parentesco le abrió las primeras puertas en la Medellín de entonces, pues fue clave para su ingreso a la Normal de Señoritas.⁵

En la lectura de *Historia de las misericordias de Dios en un alma* observamos un desplazamiento paulatino en los intereses del yo autobiográfico. Un poco a la manera de la novela de formación, el perso-

³ El concepto “Religiosas de vida activa” se distancia entonces de la declaración papal de 1566, según la cual las órdenes de mujeres debían ser solamente de claustro; sin embargo, este modelo se hace más flexible en el siglo XIX, de manera que se les permite a las religiosas trabajar como maestras, en orfanatos, hospitales y misioneras (Castro, 2014, pp. 40 y 41).

⁴ Esta Congregación había sido fundada en Francia en 1696 y, aunque suspendida durante la Revolución francesa, fue restablecida en la ciudad de Tours en 1809 (Castro, 2014, p. 36).

⁵ La historia de la educación pública en Colombia es hija de la República. En 1820, Santander, como vicepresidente de Colombia, “ordena el establecimiento de escuelas públicas con el fin de extender el beneficio de la educación a todas las clases de la sociedad, incluyendo a los indígenas” (Zuluaga, sf, p. 83). Zuluaga (p. 273) señala que el Estado había dado más importancia a la educación de los varones, de manera que en Antioquia, por ejemplo, solo había tenido auge la educación primaria para mujeres. En cuanto a la educación secundaria, la iniciativa fue privada, y en 1850 se fundó el Colegio de Santa Teresa, y posteriormente se abrieron el San José y el de María.

naje descubre su vocación en el contacto con el mundo, de manera que asociamos dicho proceso con los años de formación como maestra, en el contacto con sus guías espirituales y, posiblemente, a través de las experiencias y los descubrimientos que le ofrecen la sociedad antioqueña y la ciudad de Medellín. Durante la narración, el hablante advierte que será celoso con la información que comparte y, de manera quizá estratégica, aclara que se siente en la obligación de “opinar conforme a la ideología y a las creencias de sus superiores”, lo cual nos lleva a pensar que no será simple contextualizar el sueño misional de la protagonista, que empieza a germinar de forma silenciosa, pues insistimos en lo inédito que era entonces que una mujer optara por ejercer el apostolado en tierras lejanas y sin la custodia de la autoridad masculina eclesial.

En consonancia con lo que hemos expuesto y ateniéndonos a la mencionada situación de las mujeres en la católica y conservadora Antioquia decimonónica, nos preguntamos por las ideas que pudieron haber alimentado el exótico sueño de Laura Montoya. Al respecto, si queremos trascender lo planteado por el sujeto autobiográfico, habría que recordar los incipientes tejidos de sociabilidad femenina que se dieron en torno a la religiosidad, esto es, agrupaciones de mujeres que se juntaban en torno a las obras de beneficencia o a la oración que, como lo destaca María Mercedes Arango (2004, p. 42), crearon las condiciones o las justificaciones sociales para que las mujeres “salieran de casa”. El encuentro con el afuera, con otras mujeres, es importante, ya que no solo incidirían en la percepción de sí mismas y del mundo, sino que abriría posibilidades para que las mujeres se insertaran en la vida pública y, aunque tímidamente, solía suceder mediante las funciones que desempeñaban en las aludidas agrupaciones y asociaciones. En este sentido, Laura Montoya, al igual que su tía lo había hecho en el campo de la salud, fue promotora de una forma de sociabilidad femenina, cuyo objetivo fue pedagógico y social, un tema que desarrollaremos en posteriores trabajos.

Contrario a los reconocimientos y a la información que encontramos sobre las monjas de la Presentación que desarrollaron su apostolado activo en Colombia, son escasas y difusas las referencias que existen en torno a otras mujeres o comunidades femeninas que hubiesen podido servir como modelo e inspiración para la propuesta misional desarrollada por Montoya Upegui. Sin embargo, años más tarde, en una

nota publicada en la revista *Almas*, Laura Montoya destaca a dos mujeres que en contextos cercanos fueron movidas por el afán evangelizador y, aunque no lograron culminarlo, nos hace sospechar sobre la posible incidencia en ella de estos referentes femeninos y de trabajo misionero en las selvas colombianas. Se trataba de la Beata Mercedes Molina (1828-1873) y Teófila Cabrera; la primera, guiada por los jesuitas, sintió su llamado en 1869 para trabajar entre los indígenas jíbaros en el norte ecuatoriano, pero desistió de su empeño al enterarse de que su cabeza iba a ser objeto de adoración;⁶ La segunda es de Pasto y sobre ella escribe Laura Montoya que en 1904 se presenta ante el entonces obispo de Cauca, el misionero español Ezequiel Moreno (1848-1906), a solicitarle un permiso para trabajar con los indígenas del Casanare y, aunque inicialmente le es negado, logra obtenerlo. Después de la muerte del obispo, Teófila renuncia a la obra (Gutiérrez, 1997, pp. 82-83).

La más próxima al contexto de Montoya Upegui es Teófila Cabrera, y la escasa información que hemos encontrado se ofrece en relación con el ya mencionado obispo Moreno, hoy canonizado y considerado como el impulsor de las misiones en Colombia a finales del siglo XIX, esto es, después de un siglo de enfriamiento causado por expulsión de los jesuitas, los procesos independentistas, la secularización impulsada por los gobiernos liberales de José Hilario López (1849-1853) y Tomás Cipriano de Mosquera (1861-1867), así como por las encarnizadas luchas que se dieron entre conservadores y liberales durante el siglo XIX. Ahora bien, en torno al obispo Moreno tendremos mucho que exponer, pues más que un simple misionero, tras su llegada a Colombia rápidamente

⁶ Mercedes Molina fue la fundadora de la Congregación de las Marianitas. Sobre ella encontramos una información y notas en *Historia de las misiones en la Amazonía Ecuatoriana* (García, 1999, pp. 229-230). También existe una película. En relación con la vida de Teófila Cabrera es casi nula la información que hemos logrado reunir.

⁷ Sobre la romanización de la Iglesia, aclara Gracia (2016, s.p.) que “surgió a raíz de la pérdida de poder terrenal del papado con la desaparición de los Estados Pontificios en 1870 y como respuesta a los desafíos que suponían para la Iglesia la propagación en Occidente de la modernidad liberal y el ascenso de nuevas clases sociales. Estos fenómenos provocaron la contraofensiva de la romanización vaticana bajo los papados de Pío IX (1846-78) y León XIII (1878-1903). Una romanización signada por dos líneas principales: en el plano institucional por la centralización y reforzamiento de la autoridad del papado sobre las iglesias nacionales; y en el plano ideológico por el ataque abierto contra la modernidad liberal, como evidencian la *Syllabus* (1864), el Concilio Vaticano I (1869) y la *Rerum Novarum* (1891)”.

se integra a los círculos de poder conservadores y, al encontrar un terreno abonado por la romanización de la Iglesia en el ámbito internacional, se convierte en un acérrimo militante de la causa regeneracionista (Gracia. 2016, s.p.).⁷ Sobre su arribo a Bogotá, escribe Gracia:

Al día siguiente de su llegada, el 3 de enero de 1889, se reunieron con las autoridades del arzobispado de Bogotá y con el presidente Carlos Holguín. En este punto, las redes personales y sus cartas de recomendación fueron claves pues, como explica Matute, “les permitieron relacionarse con personas y familias honorables de la capital” [...] Al poco de llegar se convirtieron en directores espirituales de las alumnas del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús, “cien señoritas de lo más escogido de la sociedad [...] Moreno trabó una estrecha relación con la familia del futuro presidente Miguel Antonio Caro al convertirse en el director espiritual de su mujer, Ana Narváez de Caro” (Gracia, 2016, s.p.).

Moreno viene a Colombia con la tarea de intervenir en los llanos de Casanare, donde estructura el vicariato del mismo nombre. En este punto, es pertinente destacar que además de haber tenido un eco importante en la oligarquía conservadora y de haber marcado la historia de las misiones modernas en la Iglesia colombiana, Moreno fue un artífice del inicio de la *feminización de la Iglesia en Colombia*, en tanto que, hasta donde hemos podido inquirir, es pionero en vincular un grupo de maestras a la misión del Casanare:

Desde el 30 de junio de 1894, en que hizo su entrada en Támara [Ezequiel Moreno], hasta el 8 de febrero de 1896, en que se despedía en Nunchía del último de sus misioneros, recorrió varias veces el vicariato, estructuró su administración en torno a cuatro centros —Arauca, Támara, Chámeza y Orocué— en los que colocó a dieciséis religiosos, estableció una comunidad de religiosas en Támara y preparó la instalación de otras en Orocué y Arauca [...] (Martínez, 1997, p. 501).

Al parecer, escribe Martínez Cuesta (1997), unos meses antes de la llegada del grupo de religiosas promovidas por Moreno ya se encontraban en la zona seis hermanas de la Presentación que “habían llegado a Támara en el mes de enero de 1894, en compañía de don Elisio Medina, primer intendente del territorio” (Martínez, 1997, p. 507).

La historia de las mujeres misioneras en Colombia aún está por escribirse, pues, como lo hemos subrayado, solo contamos con notas inconexas. En otro sentido, asociar a Ezequiel Moreno con la promoción femenina en las misiones en Colombia supone su papel de enlace (o adaptador) entre lo que entendemos como una tensión entre el impulso renovador que se estaba dando en las iglesias protestantes y las necesidades que ello le imponía a la Iglesia católica. Lo primero se manifiesta en lo que para finales del *xix* constituía ya un gran movimiento misionero femenino protestante, y lo segundo proviene de la romanización de la Iglesia católica y de las nuevas formas de *propaganda fidei*, entre las que se contempla el impulso de las misiones. Dado que el obispo era un hombre extremadamente conservador, parecería sorprendente que la idea de feminizar las misiones católicas hubiese surgido de él; sin embargo, la trayectoria de Moreno explicaría por qué nuestra hipótesis no es descabellada. Durante sus años de servicio en Asia, en Filipinas exactamente, pudo asumir los beneficios que implicaba para la Iglesia incorporar a las mujeres al trabajo misionero, pues para la época Asia era destino de misiones protestantes y de misioneras. En conformidad, años después de su llegada a Colombia Moreno envió, por cuenta propia, al grupo de maestras al Casanare, entre las que se encontraba Teófila Cabrera. Sobre este acontecimiento hay una nota en *Miscelánea de mis treinta y cinco años de misionero del Caquetá y Putumayo*, de Jacinto María de Quito, quien destaca la valentía de estas mujeres con las siguientes palabras:

El alma de todas esas varoniles mujeres fue la señorita Teófila Cabrera, oriunda de Yacuanquer. El mismo señor obispo, con el fin de que tanto los caucheros como los indios las respetasen, las [sic] hizo la gracia de que llevaran el hábito de hermanas terciarias de san Agustín y de que se llamaran esclavas del Corazón de Jesús. Llegaron al número de 20 y vivían en pequeñas comunidades, distribuidas en los pueblos de Santiago, Sibundoy, San Francisco y Mocoa. Como no había locales adecuados, se acomodaban en míseros ranchos, sobrellevando con admirable resignación las consecuencias de la pobreza, aislamiento, etc. (Jacinto M. de Quito, 1938, pp. 72-73, en Martínez, 1997, p. 511).

El grupo completo de pioneras era todavía anónimo, pero las influyentes alianzas políticas y religiosas que Ezequiel Moreno estableció a su

llegada a Colombia incidieron para que su acción misionera tuviera eco en la prensa bogotana y el mundo católico colombiano. No sabemos en qué fecha tuvo noticias Laura Montoya de las hazañas del misionero español, pero es posible que el ejemplo de las mujeres enviadas al Casanare la hubiese estimulado.

Ahora bien, hilando más fino con nuestra hipótesis sobre la feminización de la Iglesia en el contexto colombiano, y sin poder demostrarlo por el momento, presentimos una posible incidencia con el ya mencionado movimiento misionero femenino que, para finales de 1800, constituía un fenómeno que tomaba fuerza entre las iglesias calvinistas y luteranas en los países anglosajones. Según lo registran las historiadoras de este movimiento (Barrett, 1910; Tucker, 1983), las mujeres abrieron un camino que marcaría la historia de las iglesias protestantes, lo cual lleva implícito la feminización del apostolado en el ámbito global. Aunque era evidente que el protestantismo constituía una amenaza para los católicos, incorporar sus prácticas era una forma de afrontarlo. Sospechamos que Ezequiel Moreno actuó en Colombia conforme a esa estrategia.

Hemos dicho que Ezequiel Moreno llega a Colombia tras haber sido el impulsor de las misiones filipinas, entre 1872 y 1885, un período en el que, si atendemos a la historia del protestantismo en las Islas del sur, era significativa la presencia de iglesias metodistas wesleyanas, congregacionalistas, presbiterianos y anglicanos. Ruth Tucker escribe que a finales del siglo XIX “Oceanía era ya un gran éxito en la historia de las misiones protestantes” (1983, p. 139). Moreno tuvo conocimiento del trabajo de las mujeres misioneras en las iglesias protestantes en Oriente y Oceanía. A lo anterior se suman las circunstancias específicas de la sociedad y de la Iglesia católica de Filipinas, en la que se empezaba a gestar un cambio de orientación en la inclinación religiosa: del modelo hispánico al norteamericano; un suceso que se manifiesta a partir de la Independencia de Filipinas en 1898, pero que tuvo antecedentes tempranos y que, presumimos, percibió el espíritu beligerante de Moreno.

⁸ En el Concordato firmado entre el Estado colombiano y la Iglesia, se establecía que “La Santa Sede prestará su apoyo y cooperación al gobierno para que se establezcan en Colombia institutos religiosos que se dediquen con preferencia al ejercicio de la caridad, a las misiones, a la educación de la juventud, a la enseñanza en general y otras obras de pública utilidad y beneficencia” (Artículo 11).

La militancia religiosa de Ezequiel Moreno se impone de múltiples formas en el complejo panorama político de finales de siglo XIX, pero sus escritos resuenan hoy como los gritos de un enconado antiliberal que, entre 1895 y 1906, como lo sostiene García (2016), encarna la simbiótica relación Iglesia-Estado, convirtiéndose en un ciego promotor del proyecto de la Regeneración (1878-1900), el cual a su vez se beneficia de las medidas legales que le otorgan la Constitución de 1886, el Concordato de 1887 y el Acuerdo sobre misiones de 1888:⁸

La historiografía colombiana recurre a él a menudo como el ejemplo paradigmático de la intransigencia religiosa en el país frente a la modernidad liberal. Gracias al ascendente sociopolítico que le otorgaba el obispado de Pasto y en la órbita del ideario neocatólico de Félix Sardá y Salvanay, Moreno anatemizó contra cualquier puesta en duda del papel central que la Iglesia y el catolicismo debían ejercer en la sociedad, así como contra cualquier mediación con el liberalismo. De esta etapa son famosas sus incendiarias pastorales, su belicosa polémica contra el colegio de Tucán, o textos como *O con Jesucristo o contra Jesucristo, o catolicismo o liberalismo: no es posible la Conciliación* (1897). Para ilustrar este carácter de intransigente ultramontano antiliberal basta recordar los deseos expresados en su testamento donde además de insistir en que el liberalismo era el “enemigo fatal de la Iglesia”, solicitaba que en su velatorio se colocara un cartel a la vista de todos con la consigna “el liberalismo es pecado” (Gracia, 2016, sp).

Ezequiel Moreno materializa entonces la militancia extrema católico-conservadora, que se seguiría replicando en el siglo XX y que veremos reflejada en otro personaje del que Laura Montoya fue víctima: Miguel Ángel Builes (1888-1971).⁹ Por otra parte, la prensa se encargaría de atribuirle a su figura una heroicidad que aportaba al proyecto regeneracionista, mediante la creación y difusión de imaginarios de identidad para la nación católica, apostólica y romana que era Colombia.

⁹ Dos titulares, sobre sendos personajes, son significativos: el primero, *San Ezequiel Moreno, un obispo molesto* (tomado de José María Iraburu, *Hechos de los Apóstoles de América*, Fundación Gratis Date, Pamplona 2003, 3.ª edición, pp. 234-244); el segundo, “Monseñor Builes, el polémico obispo paisa que podría ser canonizado” (*El Tiempo*, julio 3 de 2018).

El Obispo Moreno no es mencionado en *Historia de las Misericordias de Dios en un alma*, pero insistimos en que su fuerte presencia no pudo pasar inadvertida entre los fieles en Colombia. Lejos de eso, los intelectuales conservadores publicaron sus cartas sobre los viajes misionales, a la vez que glorificaron su imagen como la de un sacrificado misionero:

Cualquier investigador que analice los documentos misionales en la Colombia de fines del *xix* y comienzos del *xx* puede comprobar que los misioneros fueron representados como héroes. En toda clase de textos, desde pastorales hasta artículos de prensa, pasando por cartas, informes y biografías, aparece la imagen del misionero como un tipo de héroe (Gracia, 2016, s.p.).

Moreno realiza dos viajes al Casanare, 1890-1891 y 1893-1895, los cuales deja registrados en sus escritos. De manera que es a partir de sus mismos relatos que se empieza a forjar su *semblanza heroica*. Los informes y las cartas que escribe de su primer viaje se publican en periódicos capitalinos, y las cartas fueron presentadas como un asunto de “interés público, que no solo daban cuenta de los progresos materiales sino, como Moreno lo consideraba, de los avances en el orden moral y religioso del país, que ‘inmortalizan a las naciones’” (Gracia, 2016, s.p.).

Son muchas las ideas y conjeturas que podemos trazar a partir de esa imagen del “nuevo misionero” (hombre) construida y difundida en el contexto regeneracionista de entre siglos. Por ahora, destacaremos lo que podría entenderse como un legado de Moreno, relacionado con nuevas formas de la *propaganda fidei*, es decir la promoción de las misiones y del misionero como una figura heroica, un asunto que involucró al clero de esa época y, por supuesto, a los preceptores de Laura Montoya. Vamos entendiendo el momento histórico bajo el que Laura Montoya, años después, recibe el permiso de la Iglesia para iniciar su labor misionera y los retos que asume como mujer.¹⁰

Por cierto, cuando entendemos los mecanismos discursivos que se utilizaron en la Colombia decimonónica para enaltecer la figura del misionero masculino como héroe de la patria, en la que algunos de estos

¹⁰ Monseñor Maximiliano Crespo apoyó a Laura Montoya para iniciar su labor misionera en 1914.

fueron agentes activos de dicha construcción, comprendemos la retórica de Moreno como parte de este entramado. En dicho proceso, la narración del viaje al Casanare, “que tan bien supo contar él mismo [Ezequiel Moreno] a los lectores de la prensa santafereña”, no solo marcó un hito en la historia moderna de las misiones colombianas, sino que contribuyó a arraigar la imagen del misionero como héroe. Es quizá bajo este contexto que podemos preguntarnos sobre la finalidad última que pudo haber tenido Maximiliano Crespo (1861-1940) con la publicación de *Cartas misionales* de Laura Montoya Upegui en la prensa antioqueña.

Maximiliano Crespo, por supuesto, una autoridad dentro de la Iglesia, decide publicar las *Cartas misionales* de Laura Montoya en *El Colombiano* de Medellín y en *El Católico* de Santa Rosa. Dado el contexto que hemos presentado, nos preguntamos: ¿qué fibras pretendía mover con dicha publicación? Sospechamos que ello pudo atender a la misma feminización de la Iglesia. Aunque de pluma ágil, la novedad de las cartas misioneras de Laura Montoya estriba en que fueron escritas por una mujer que narra su propia experiencia, un mensaje potente si pensamos en el contexto al que estamos aludiendo.

Otro elemento con el que Ezequiel Moreno marca la historia de las misiones decimonónicas en Colombia se relaciona con la importancia dada al estudio de las lenguas indígenas y que Laura Montoya asume como una necesidad. Aunque dicha importancia coincide con un ejercicio que las comunidades religiosas desarrollaron desde la llegada de los primeros monjes europeos al continente americano, Moreno lo retoma con el énfasis civilizador que recurre en los discursos civilizatorios del siglo XIX. Aquí leemos el mandato que deja a sus compañeros de misión:

En Casanare quedaron sus tres compañeros con el encargo de atender a los indígenas de las riberas del Meta y de estudiar a fondo su lengua, que es lo que más le interesa por el momento. Desde Bogotá les recordará una y otra vez que “aprender su idioma es lo que por ahora interesa y lo único que casi se puede hacer”. Ese, y no otro, fue mi principal objeto al dejarlos ahí: el que aprendan el guahibo y tengan eso adelantado para cuando vayan otros [...] Los misioneros cumplieron a la perfección sus consejos y se aplicaron al estudio del guahibo. En 1894 ya estaban en condiciones de redactar la primera gramática guahiba, a la que ellos, conscientes de sus limitaciones, dieron el título de *Ensayo de Gramática hispano goahiva*.

Afortunadamente, la modestia del título no disminuyó su utilidad ni le cerró las puertas del mundo culto, siendo muy bien acogida tanto dentro como fuera de Colombia (Martínez, 1997, pp. 499-500).

Insistimos entonces en que para Moreno la promoción de los aprendizajes lingüísticos tenía como objetivo nutrir el proyecto civilizador regeneracionista y, como lo expone Gracia, (2016, s.p.), “Ensayo de Gramática Hispano-Goahiva, escrita a instancias de Ezequiel Moreno en 1895, fue celebrada como una prenda de civilización que el país debía a los ilustrados padres agustinos”.

Dejando de lado la ferviente adhesión a las ideas regeneracionistas y conservadoras, que sería otro punto de convergencia entre Moreno y Montoya Upegui, nos interesa fijar la atención en la interesante coincidencia histórica relacionada con el gran movimiento misionero femenino protestante, cuyo florecimiento y expansión es de finales del siglo XIX y que posiblemente, como ya lo manifestamos, pudo haber inspirado a Moreno durante sus años en Asia, de forma que él, por incidencia del proceso de feminización de la Iglesia protestante, intuitivamente abre un espacio para las mujeres en el mundo misionero católico en Colombia. Paralelo a la incipiente vinculación de mujeres, nos inquieta saber si a Laura Montoya le llegaron susurros del movimiento misionero femenino en las iglesias protestantes, por lo que nos detendremos en ello.

Susurros del movimiento de mujeres misioneras en Colombia

Contrario al desconocimiento que parece dominar en el ámbito hispanoamericano, insistimos, fueron muchas las jóvenes que desde finales del siglo XIX optaron por viajar a tierras lejanas de Oriente y África para dedicar su vida a diferentes labores educativas y sociales. Sobre este movimiento existe una temprana bibliografía y llama la atención la alta participación de solteras que en su mayoría eran inglesas, aunque rápidamente se acogen las norteamericanas.¹¹ La celebración del pri-

¹¹ La historia de las mujeres misioneras en las iglesias protestantes tiene una base sólida. Por ejemplo, para 1910, cuando se publica un libro sobre este tema, ya existían varias organizaciones de mujeres misioneras, entre ellas Board of Missions of America, que entonces cumplía cincuenta años (Barrett, 1910).

mer congreso misionero, en Boston en 1893, coincide con el pleno auge, cuyo alcance ha quedado documentado en el libro *Western Women in Eastern Lands (Mujeres occidentales en países orientales)*, publicado en 1910 y escrito por Helena Barrett Montgomery (1861-1934). En esta obra, Barrett destaca la celebración del quincuagésimo aniversario de la presencia de misioneras occidentales en las regiones de Oriente, así como los avances de otra organización misionera agenciada por mujeres, The Woman's Union Missionary Society, señalando:

Dado que, en estos años, 1910-1911, se cumple el quincuagésimo aniversario de la Primera Junta Femenina de Misiones en América, The Woman's Union Missionary Society, celebramos el Jubileo de la Obra Misionera Femenina en el Extranjero y los diez años del Estudio Unido [traducción de la autora].¹²

No tenemos evidencias para asegurar que Laura Montoya hubiese tenido conocimiento sobre el despertar misionero femenino en los países del norte, ni tampoco sabemos, exactamente, de los ecos que el mismo pudo tener en Colombia; sin embargo, como lo iremos demostrando, la presencia de las familias e iglesias protestantes en Colombia y específicamente en la ciudad de Medellín, donde realizaron labores educativas y propagandísticas desde finales del siglo XIX, nos permite inferir que circulaba información sobre este fenómeno.

Ahora bien, a modo de inciso: algunos podrían cuestionar el trabajo misionero por sí mismo, esto es, la pertinencia o no de los procesos de evangelización, pero la comprensión de este fenómeno pasa por muchos filtros y, desde la perspectiva de las mujeres, paradójicamente influyó para que se abrieran espacios como sujetos participativos en las sociedades luteranas y calvinistas. En nuestro contexto, a pesar de las grandes diferencias, pudo haber sucedido algo similar. Mujeres como Laura Montoya, no solo toman distancia del destino que la sociedad predeterminaba

¹² As this year, 1910-11, marks the fiftieth anniversary of the organization of the first woman's Board of Missions in America, The Woman's Union Missionary Society, we celebrate two anniversaries, the Jubilee of Women's Foreign Missionary Work and the tenth of United Study (1910, XIII) (Barrett, 1910, p. 55).

¹³ Gloria Arango escribe: "Para los cargos directivos fueron elegidas mujeres de buen nivel educativo, capaces de redactar un informe, lo que significaba saber leer y escribir" (2004, p. 39).

para ellas, sino que, a su manera, ingresan en espacio público y eclesiástico.¹³ Laura Montoya teje una “opción de vida” que disiente de los modelos decimonónicos de feminidad y que le permite abrirse un camino activo en los procesos educativos y religiosos en la sociedad antioqueña.

Volvemos entonces sobre la idea de las formas de sociabilidad en las que se circunscribía al sujeto femenino durante el siglo XIX. Aunque encaminadas a la intervención en organizaciones de beneficencia religiosa o social, la presencia de la mujer significó un avance en su difícil incorporación a la vida pública. En el ya citado libro *Western Women in Eastern Lands* (1910), Barrett subraya que la participación femenina en el movimiento misionero fue determinante para que el siglo XIX fuera considerado como el de las mujeres, lo cual tuvo relación con el dinamismo que ellas le inyectaron.¹⁴ Al respecto, otra investigadora, Ruth Trucker (1983, p. 164), destaca que para 1900 existían más de cuarenta sociedades misioneras de mujeres en los Estados Unidos, y sostiene que fueron más exitosas en contraste con las conformadas por colegas masculinos, y a pesar de que la incorporación de las mujeres tuvo un camino espinoso:

A principios del siglo diecinueve solo había misioneros varones. Muchos de ellos tenían esposas que servían con fidelidad a su lado, pero no eran consideradas misioneras. Al terminar el siglo, no obstante, la situación era muy diferente. Muchas mujeres solteras habían entrado al servicio misionero, y las casadas asumían papeles más activos. Las misiones ya no eran una profesión solo para varones [...].

Se comenzó con una sola maestra; al comenzar el año del jubileo hay 800 maestras, 140 médicas, 380 evangelistas, 79 enfermeras, 5783 maestras de Biblia y auxiliares autóctonas. Entre las 2100 escuelas hay 260 internados y escuelas secundarias. Hay 75 hospitales y 78 dispensarios. Este es un logro del que pueden estar orgullosas las mujeres (Tucker, 1983, pp. 162-163).

¹⁴ “La primera misionera soltera de Estados Unidos (que no fuera viuda) fue Betsy Stockton, una mujer de la raza negra, que había sido esclava. Betsy fue a Hawái en 1823, pues creía que Dios la había llamado al servicio misionero en ese lugar. Hizo solicitud de ingreso al Comité Norteamericano y los directores decidieron enviarla; pero solo como sirvienta doméstica de otra pareja de misioneros. A pesar de su posición inferior, se la consideró ‘con capacidad para enseñar’ y le permitieron que dirigiera una escuela. Unos años después, como respuesta a la necesidad de una maestra soltera, Cynthia Farrar, de Nueva Hampshire, fue a Bombay donde sirvió fielmente durante treinta y cuatro años en la Misión de Marathi” (Tucker, 1983, p. 164).

Nos queda, como lo hemos señalado, por establecer la dimensión que pudo tener la noticia sobre esta ola misionera anglosajona en Colombia. A primera vista, muchas personas podrían descartar dicha idea, pero una respuesta objetiva requiere volver la mirada a la historia del protestantismo en el país, la cual da cuenta de su tímida presencia desde principios del siglo XIX, que se hace más visible desde mediados del mismo siglo. La llegada de protestantes, así como la fundación de sus primeras iglesias, sin lugar a dudas fue un suceso en la sociedad colombiana, y muy especialmente en la conservadora sociedad antioqueña, ya que el protestantismo se asociaba con el liberalismo y la masonería.

En 1856 se funda la primera Iglesia presbiteriana en Bogotá, fecha que coincide con el auge de los gobiernos liberales, de manera que su presencia tiene una relación profunda con los mismos y con la historia sociopolítica del país. En consonancia con lo anterior, habría que destacar que no solo se trató de buenas relaciones entre los presbiterianos y los sectores de la intelectualidad liberal, sino que, según leemos en diferentes investigaciones, aquellos “jugaron un papel importante porque promovieron y participaron en el proyecto modernizador y los ideales de progreso de los liberales de manera crítica y sobre los fundamentos de fe” (Ramírez, 2020, pp. 57-58). Lo anterior se corresponde con el alto nivel educativo que tenían los primeros presbíteros que llegaron, pues, como lo escribe Ramírez (2020, p. 59), fueron reconocidos por tener una excelente formación académica, lo cual era fundamental para que sus aportes fuesen bien recibidos. Ellos, desde una perspectiva protestante, aludieron a temas relacionados con la sociedad y brindaron propuestas alternativas a las que hacían los pensadores, políticos y educadores católicos en la nueva República.

La historia de esta Iglesia en Colombia es sumamente interesante, ya que se mezcla con el fervor del ideal civilizatorio que abanderaban los liberales; sin embargo, siguiendo el propósito de este trabajo, destacamos la llegada de la primera misionera soltera, Kate McFarren, quien arriba a Bogotá en 1868, con la tarea de trabajar en la obra educativa y aprovechando el interés del Gobierno en promover el proceso de alfabetización del país (Ramírez, 2020, p. 60). MacFarren funda el Colegio Americano de Bogotá en 1869, que empezó enseñando inglés a 18 niñas. Algunos años después, en 1885, el Reverendo Thomas H. Candor y su esposa Margarita iniciaron el Colegio Americano para varones, de ma-

nera que los presbiterianos impactaron en las ciudades del país, lo que podemos deducir de la siguiente nota:

En el año de 1868 llegó una misionera soltera, Kate McFarren, proponiéndose abrir un colegio en Bogotá; inició abriendo un internado para niñas, que empezando tuvo 18 matriculadas (amenazadas con excomunión entre otras presiones). Mientras tanto, los gobernantes del Olimpo radical, liberales en sus concepciones seguían apoyando el proyecto; cedió el gobierno las instalaciones del convento de Santo Domingo, donde se reunía el Senado, para hacer los servicios religiosos. No obstante, fue solo hasta el 28 de marzo de 1869, que un edificio propio fue dedicado de lleno para la adoración, inaugurándose con un servicio religioso de gala. Fueron invitados presenciales al culto: Salvador Camacho Roldán (expresidente de la República), el gobernador de la Provincia y varios concejales de la ciudad.

Teniendo un núcleo formal, la labor con los feligreses fue ensanchándose; se recibieron otros dos miembros colombianos: a la señorita Maria Bransby y a la señora Rosana de Fraser (Ortiz, 2012, s.p.).

La presencia de los presbiterianos en Medellín es un poco más tardía, pues data de 1889, cuando los esposos Touzeau llegan a la ciudad. La fecha coincide con el triunfo de los conservadores y el catolicismo como religión de Estado. Sumado a lo expuesto, los presbiterianos encuentran una ciudad en la que sus élites, inclusive durante los gobiernos liberales, se mantenía fieles al catolicismo y las ideas conservadoras, por lo que la pareja tiene que enfrentar a una sociedad altamente prejuiciosa y a una élite política que les ponían innumerables trabas para desarrollar su labor, como podemos leerlo en la siguiente nota:

Una vez el sacerdote designó a damas y caballeros ricos para que fueran a las casas de los niños que asistían a la escuela protestante y les ofrecieran libros, comida, ropa y matrícula gratis si firmaban un papel en el que se comprometían a sacar a sus hijos de la escuela protestante y a enviarlos a una escuela católica romana. Algunos de los habitantes son tan pobres que aceptaron la oferta, pero ninguno de los mejores alumnos se perdió. Aunque Medellín es

¹⁵ At one time rich ladies and gentlemen were appointed by the priest to go to the homes of the children who attended the Protestant school and offer them books, food,

una ciudad muy fanática, las labores de estos devotos misioneros ya han hecho mucho para romper los prejuicios; y cuando después de una visita a los Estados Unidos regresaron a su campo, ¡fueron recibidos con entusiasmo incluso por algunos de los católicos romanos! [traducción de la autora].¹⁵

Esta percepción no solo contextualiza lo que acarrea para los presbiterianos impulsar su trabajo, mostrando la prevención de los grupos católicos y el arraigo del pensamiento conservador en la sociedad medellinense de finales del siglo XIX, sino que, principalmente, crea un telón de fondo para escenificar posteriores persecuciones de las que fueron objeto las iglesias protestantes, específicamente la Presbiteriana, en Antioquia y en Colombia.¹⁶

Volviendo a Laura Montoya, recordemos que ella contaba con 16 años de edad cuando el matrimonio Touzeau se instaló en Medellín, en 1889. Para esta época, el país había atravesado el quiebre político marcado por la derogación de las libertades obtenidas durante los gobiernos liberales y que habían sido declaradas en las constituciones de 1853 y 1863. Lo precedente no tendría importancia para nuestro trabajo, pero, justo al año siguiente de la llegada de la familia presbiteriana, en 1890, Laura Montoya se traslada a Medellín con el objetivo de ingresar a la Normal de Señoritas, que había sido fundada en 1875, gracias al impulso de las políticas liberales promovidas por la Constitución de Rionegro de 1863, la cual propugnaba por un gobierno republicano, federal, electivo y alternativo, como lo destaca Luis Eduardo Ramírez:

Apelaba a la autoridad del pueblo y no a la de Dios; en relación con los derechos individuales, se destacaban los derechos de la inviolabilidad de la vida, la libertad individual, el derecho a la propiedad, la libertad absoluta de im-

clothing and tuition free, if they would sign a paper promising to take their children out of the Protestant school and send them to a Roman Catholic school. Many of the people are so poor, that some accepted the offer, though none of the best pupils were lost. Although Medellín is a very fanatical city, the labors of these devoted missionaries have already done much to break down prejudice; and when after a visit to the United States they returned to their field, they were enthusiastically welcomed even by some of the Roman Catholics! (Pond, 1908, p. 169).

¹⁶ En los últimos años se han publicado algunos trabajos en este sentido (Carballo, 2013; Ramírez, 2020).

prenta y de circulación de los impresos nacionales y extranjeros, la libertad de expresión, de ejercer toda industria y trabajo, de igualdad ante la ley, la libertad de instrucción, de inviolabilidad de domicilio, de asociación y de “la profesión libre, pública o privada, de cualquier religión; con tal de que no se ejecuten hechos incompatibles con la soberanía nacional, o que tengan por objeto turbar la paz pública”. Esto completaba las leyes anteriores, que permitían a los extranjeros profesar su culto, se desvinculaba al Estado de profesión católica como religión de la nación y se preparaba legalmente el camino para la llegada de nuevos actores al escenario religioso, educativo, social y cultural de la nación (Ramírez, 2020, pp. 64-65).

La Constitución de 1863 fue determinante para la modernización de los procesos educativos que se desarrollaron a finales del siglo XIX. Por un lado, reglamentó la separación entre la Iglesia y el Estado y, bajo la misma, se expidió el Decreto Orgánico, el 1 de noviembre de 1870,¹⁷ que complementaba las medidas anticlericales de los liberales, y para el caso se declaraba la educación como pública, obligatoria y laica. Las implicaciones eran varias, pero la más determinante fue que la educación pasaba a ser controlada por el Estado, en un intento por marginarla de la influencia del clero y de la familia (Quiroz y Gómez, 1992, p. 23). En sintonía con los contenidos de la Constitución, la reforma de la instrucción pública (1870-1876) fue la estrategia liberal para difundir el discurso civil para la enseñanza, con la cual los liberales buscaban que los jóvenes tuviesen un nuevo fundamento de la moral, esto es, a la altura de los ideales de la Ilustración y en oposición a la moral tradicional (Quiroz y Gómez, 1992, p. 13).

Dado que el país no contaba con los recursos necesarios para la formación de maestros en los métodos objetivos aceptados oficialmente, y en un ansia de modernizar el sistema educativo, el Gobierno contrató la conocida “misión alemana” que, como su nombre lo indica, constaba de un grupo de pedagogos destinados a atender la enseñanza en las Escuelas Normales. Los maestros llegaron a comienzos del año 1872 y fue-

¹⁷ El Decreto Orgánico de Instrucción Pública del 1 de noviembre de 1870 fue la reglamentación del artículo 13 de la Ley sobre instrucción pública del 30 de mayo de 1868 y de la Ley del 2 de julio de 1870, las cuales atendían la promoción y organización de la instrucción pública primaria con el propósito de consolidarla como un sistema uniforme en toda la Nación (Quiroz y Gómez, 1992, p. 34).

ron distribuidos en los diferentes Estados. Al Estado de Antioquia llegó Gotthold Weis, y sobre este acontecimiento Quiroz y Gómez destacan:

El Gobierno del Estado de Antioquia y sus aliados, especialmente el clero, presentaron objeciones al gobierno de la Unión por el envío a la Dirección de la Normal Nacional de un profesor protestante, y contrató por su cuenta a otros dos maestros alemanes pero católicos: Cristian Siegert y Gustavo Bothe, para que se encargaran de organizar y dirigir la enseñanza de la escuela Normal de Varones fundada por el gobierno del Estado, además de que atendieran las escuelas anexas (1992, p. 15).

La oposición del gobierno del Estado de Antioquia a la política liberal y el rechazo del Decreto Orgánico de la Instrucción pública, el 2 de enero de 1871, bajo la dirección de Pedro Justo Berrío, derivó en la expedición de “El Decreto Orgánico de Instrucción Pública del Estado de Antioquia, en el cual se retoman aspectos del mismo Decreto a nivel nacional, como la organización e inspección de la instrucción pública y la metodología objetiva como el procedimiento viable para la enseñanza, pero rechazan rotundamente los fundamentos ideológicos y políticos” (Quiroz y Gómez, 1992, p. 30). En segundo lugar, Pedro Justo Berrío emite otro decreto legislativo, el número 186 del 3 de octubre de 1871, cuyo único artículo expresa: “No se acepta en el Estado de Antioquia el decreto de 1 de noviembre de 1870, orgánico de la instrucción pública primaria” (1992, p. 28).¹⁸

¹⁸ Alejandro Castillo (2019, s.p.) destaca que el “Decreto Orgánico de Instrucción Pública es uno de los documentos de política pública más importantes producidos en el siglo XIX, en tanto constituye un impulso vital en la historia de la educación de este país. El decreto se fundamentaba en la apertura que había generado la ley de instrucción pública (Ley 30 de 1868) y la Ley 2 de 1870, que permitía al Gobierno nacional promover con los gobiernos de las nueve federaciones autónomas los diferentes lineamientos para lograr un sistema uniforme y homogéneo de educación en toda la nación, y en la Ley 2 de 1870 que crea las Escuelas Normales [...] El proyecto educativo liberal reglamentado en el Decreto Orgánico de Instrucción Pública impulsó tres transformaciones significativas: la obligatoriedad desde los siete hasta los quince años, la gratuidad de la educación y la neutralidad religiosa. Tanto la obligatoriedad como la neutralidad religiosa fueron puntos álgidos de debate en cada Estado federado, puesto que la Iglesia católica rechazaba la instrucción pública y se negaba a dejar su potestad sobre la educación religiosa de esta nación. En cada Estado soberano las voces de los obispos, sacerdotes e intelectuales conservadores resultaron incendiarias contra el proyecto de educación”.

En medio de estas contradicciones ideológicas se organizan las primeras escuelas normales en Antioquia en 1872 y, quizá por el influjo del movimiento en favor de la educación femenina en Europa y Estados Unidos, que repercute en Latinoamérica, surge el interés por fundar escuelas normales para mujeres. A pesar de que una parte de la sociedad consideraba que las mujeres no tenían la misma inteligencia que los hombres, “la apertura de Escuelas Normales para la formación de institutoras fue un hecho de enorme trascendencia” (Báez, 2002, p. 2).¹⁹

Así las cosas, en el ambiente pedagógico antioqueño de finales del siglo XIX concurren dos vertientes ideológicas y políticas que los funcionarios de entonces lograron conciliar: las ideas heredadas de las propuestas liberales y las impuestas por la Regeneración. Bajo esta paradoja regeneracionista se forma Laura Montoya, lo cual implica que, por un lado, recibe el influjo del ideal de una nación católica y, por otro, de las ideas educativas extranjeras, especialmente de Estados Unidos, Inglaterra, Francia y Alemania. Este antecedente es importante entenderlo porque, a nuestro modo de ver, nos permite explicar el pensamiento de Laura Montoya, quien, como hemos sugerido, se educa bajo el fuerte influjo de los catecismos, la urbanidad, al igual que la alimenta el espíritu materialista de las lecciones objetivas, las cuales, asociadas al método pestalociano, incluía observación y descripción del entorno y la naturaleza.²⁰ Conforme a este último, el estudiante desarrollaría el entendimiento, más que la memoria, haciendo énfasis en los diálogos entre el maestro y el discípulo:

En 1872, bajo un gobierno liberal, el método fue difundido en las normales de cada uno de los Estados de la unión por los doce maestros protestantes de la misión alemana, introducida al país por los liberales radicales y fue adoptado como alternativa a la pedagogía tradicional, lancasteriana o de enseñanza mutua, que en esos momentos era tildada de memorista, verbalista y punitiva (Chavarría, 2014, p. 118).

¹⁹ Antioquia conservaba las mejores estadísticas de asistencia escolar en Colombia (Chavarría, 2014, p. 163).

²⁰ Las teorías del pedagogo suizo Johan Heinrich Pestalozzi (Zurich, 1746; Brugg, 1827) fueron introducidas a Colombia entre 1845 y 1847, cuando gobernaba Mariano Ospina Rodríguez y con el objetivo de mejorar las clases de gramática y aritmética, y su modelo perduró hasta los años 1920, cuando fue remplazado por el método de la Escuela Activa.

El modelo pestalociano se mantuvo vigente durante las dos primeras décadas del siglo xx y lo interesante es que, no obstante, la *catolización* del método educativo como tal, impuesta en Medellín y en Antioquia, no sufrió una transformación en cuanto al principio de objetividad (Chavarría, 2014, p. 210).

Laura Montoya, como heredera de la vertiente o modelo ideológico-pedagógico que concurre en la Regeneración, desarrolla cierta habilidad para moverse en esa paradoja, es decir que mientras mantiene un espíritu beligerante y combativo por las causas católicas y conservadoras, insistiendo en que tanto la religión católica como la tendencia política conservadora eran las “correctas” y las “buenas”, en su papel de normalista, como se correspondía con el principio de estas instituciones, aplica y desarrolla su método pedagógico a partir de las que entonces eran consideradas ideas modernistas de la educación:

Eran llamadas escuelas normales, tanto porque debían organizarse de manera que sirvieran de norma a las demás escuelas, como porque de ellas salían los maestros que iban a dirigir, de un mismo modo, las escuelas del país. En este aspecto, los hermanos Restrepo Mejía reiteran que la educación moral era la obra más importante del docente, debía llevar al corazón del niño las nociones morales, haciendo de la escuela una prolongación del hogar, un sitio agradable donde el niño encontrara el ambiente familiar que le es tan querido. El instructor ocupaba entonces el sitio de un buen padre de familia (Restrepo, en Chavarría, 2014, pp. 133-134).

Ahora bien, el sujeto autobiográfico no exalta las capacidades pedagógicas adquiridas bajo los métodos “modernos” de enseñanza; por el contrario, su espíritu le impide mostrar indicios que sean asociados con dicho pensamiento. Sin embargo, hoy coincidimos en que Laura Montoya desarrolla un método pedagógico, el cual podríamos estudiar a partir de su proceso mismo de formación, iniciando por sus habilidades innatas, aunque determinantes para que su prima Leonor la eligiera para ser la cofundadora del colegio de la Inmaculada de Medellín. Posteriormente, la propuesta pedagógica se perfila en la dirección que había elegido y la leemos en textos como el *Informe* que la santa presenta ante el comisionado episcopal, el doctor Carlos Villegas, en 1917 y en el cual la define como

[...] método no formal que, si bien mantiene una idea civilizadora del indígena, fue elaborado a partir del conocimiento y del reconocimiento del otro, de su realidad social y cultural, y que, para la época en la que lo concibe, era innovador porque, además de proponer la abolición de la verticalidad en la relación maestro/alumno, aboga por el enriquecimiento recíproco, en el que tanto el educador como el educando aprendieran uno del otro (Osorio y Carvajal, 2016, p. 67).

De una forma más depurada, lo encontramos en *Voces místicas de la naturaleza* en el que la perspectiva pedagógica vocacional integra el saber religioso y el objetivo.

Venimos exponiendo esa compleja intersección que se da a finales de siglo en el panorama político, religioso, y ahora educativo en la Colombia decimonónica. La convivencia del sistema público de enseñanza con el privado permitió que tanto personas naturales como comunidades religiosas fundaran sus colegios, y fue así como las iglesias protestantes, específicamente las presbiterianas, iniciaron su colegio en Medellín, pocos años después de la llegada del matrimonio Touzeau en 1889. La instalación de la Iglesia, así como la posterior apertura de la escuela, tuvo que haber sido un acontecimiento y, como ya lo mencionamos, no completamente aceptado por la élite conservadora y católica, aunque Carballo (2013) destaca que los Touzeau se ubicaron en una propiedad cuyo propietario era un conocido conservador de Medellín: “una casa alquilada en las afueras de la ciudad propiedad de don Pedro Herrán, hijo del expresidente Pedro Alcántara Herrán, cosa paradójica dado el catolicismo del mandatario” (Carballo, 2013, p. 39). Poco después, la escuela presbiteriana es reubicada en el centro de la pequeña Villa de Aburrá, es decir, muy cerca de la Normal de Señoritas, donde Laura hacía sus estudios:

Los Touzeau se trasladan, de las afueras, al centro de la ciudad a una casa en la calle Carabobo. Allí la señora Touzeau comenzó una escuela primaria y tres años más tarde los misioneros compraron una casa más amplia para dicha escuela (p. 39).

La presencia de los protestantes estaba acompañada de la propaganda necesaria para ganar los adeptos que acudieran a sus iglesias y a

los centros enseñanza que las acompañaban. Los presbiterianos reforzaban los métodos de propaganda con “conferencias ofrecidas por sus misioneros, distribución de literatura —principalmente Biblias—, publicación de artículos en periódicos de índole liberal sobre temas de controversia con el catolicismo y envío de tratados a diferentes partes del territorio nacional” (Gaona, 2015, p. 68). Estas mismas labores desempeñan los Touzeau en Medellín y su trabajo propagandístico podría calificarse como exitoso, pues el periódico *El Evangelista Colombiano* logró una distribución de más de mil ejemplares, llevando el mensaje a gran parte del territorio nacional (p. 68):

Otra de las obras del señor Touzeau fue la publicación de un boletín denominado “El Evangelista Colombiano”. El periódico (si puede llamársele así, pues parece que era solo una hoja que se publicaba irregularmente) llegó a personas de variados lugares del país y no solo de Antioquia. A razón de los artículos de “El Evangelista Colombiano”, Touzeau recibió cartas con preguntas religiosas desde lugares tan variados como El Cauca, Boyacá y los Llanos Orientales (Carballo, 2010, p. 40).²¹

Ahora bien, en el contexto que hemos venido aludiendo se ponen en escena los discursos que circulaban a finales del siglo XIX en Medellín y nos permite entenderlos como fruto de las correlaciones de poder. Si bien el discurso sobre la religión y el conservatismo dominaban el ambiente político y pedagógico, este mismo estaba permeado por corrientes modernas, de manera que ciertos sectores de la sociedad se adherían a las ideas no convencionales, como eran las de los presbiterianos, las cuales, hemos señalado, se asociaban con el liberalismo y la masonería. Quizá no sea posible constatar si Laura Montoya tuvo conocimiento del movimiento misionero liderado por mujeres, pero es indudable que la presencia de los presbiterianos en Medellín no pudo pasar desapercibida, aunque tampoco se menciona en sus escritos.

²¹ Según la reciente investigación de Juan Carlos Gaona (2015), aunque la historia de la prensa evangélica en Colombia comenzó en 1875, cuando el misionero presbiteriano Henry Pratt (1832-1912) fundó en Bucaramanga el periódico *La Prensa Evangélica* (LPE), solo se cuenta con material a partir de 1912, cuando se funda *El Evangelista Cristiano* (Gaona, 2015, p. 68).

El silencio del yo autobiográfico, aunque permeado por diferentes fuentes de pensamiento y actitudes, lo analizamos a partir de la conciencia que tiene de su vulnerabilidad y, como sucede con las antecesoras monjas escritoras, su discurso autobiográfico debe interpretarse en un doble sentido: a partir de lo dicho y lo no dicho, esto es, de la pugna entre lo autoimpuesto y las aspiraciones profundas. En ese contexto, la cautela y el silencio es lo que finalmente les permite desarrollar su labor como escritoras, y aunque el yo autobiográfico no manifiesta directamente inclinación a favor de las ideas “modernas” sobre la mujer o la pedagogía, ya hemos citado los argumentos en contra del matrimonio, los cuales sonarían tan modernos como los esgrimidos sobre las “mejores capacidades de la mujer” para ejercer el trabajo misionero y “obtener resultados”.

Relacionado con esa buena capacidad femenina para el trabajo misional, tenemos que Laura Montoya, quizá inspirada en la importancia que la misma pedagogía pestalociana daba a la figura de la madre en la formación del niño, adopta esta imagen para autobautizarse “Madre Laura”. Lo interesante de este discurso es que guarda similitudes con el de algunas misioneras protestantes que, como vimos, argumentaban sobre los excelentes resultados de las misioneras, asociándolos con su función maternal. A propósito de esto último, también nos llama la atención el ejemplo específico de Mary Slessor (1848-1915, Nigeria), una de las primeras misioneras escocesas en África, quien estaba convencida de que la obra debía iniciarse con mujeres misioneras, pues creía que las mujeres parecían ser una amenaza menor que los hombres a las tribus que aún no habían sido alcanzadas (Tucker, 1983, p. 114). La vida de Slessor en cierto sentido parece un correlato de la de Laura Montoya Upegui o, en su defecto, es una inexplicable coincidencia histórica en lo relacionado con su condición de mujeres misioneras en tierras inhóspitas. Ambas optaron por autodenominarse “Madre”: María Slessor se autobautiza como *Ma Akamba*, es decir, la gran madre, y Montoya Upegui como *Madre Laura*. Referencias de la primera tenemos por Mary Kingsley en su relato de viajes *Travels in West Africa (Congo Français, Corisco and Cameroons)* (1891) en el que la escritora, a pesar de hacer una crítica del trabajo misionero, reconoce la tenacidad de Slessor y, entre otras anotaciones en su relato, leemos:

Esta maravillosa dama ha vivido dieciocho años en Calabar; durante los últimos seis o siete completamente sola, lejos de la población blanca, en un claro en el bosque cerca de una de las principales aldeas del distrito de Okjön, y gobernando como un verdadero jefe blanco sobre todo el distrito de Okjön [traducción de la autora].²²

Para terminar, destacamos la anécdota que da cuenta de la *adaptabilidad* del sujeto autobiográfico en relación con la ideología, mostrando el ánimo de ser “políticamente correcto”. En un diálogo con uno de los sacerdotes, que fungían como guía espiritual, la narradora es interpelada sobre el método de enseñanza que adoptaría en el colegio recién iniciado y responde:

Le contesté que había fundado un colegio y, que como era natural, quería que él lo bendijera y conociera, dispuesta, como estaba, a atender a las órdenes que quisiera darme. Me contestó con el mayor desdén:

—¿Es usted maestra de los liberales?

—No, ilustrísimo señor —le contesté— en el colegio tengo de todo, pero el mayor número de alumnas son de padres conservadores.

A lo cual, me contestó:

—¿Y tiene usted niñas conservadoras? Es que no hay convicciones. ¿Cómo es que le confían a usted niñas?

—Es que yo también soy conservadora —le dije.

—¿Conservadora usted? —Me replicó, riendo con ironía.

—Sí, ilustrísimo señor —le dije.

—Pues sus métodos son tomados de la francmasonería y contra ellos hemos de estrellarnos —me dijo.

Con la mayor calma, le contesté:

—Los he creído muy católicos, pero me presto a la reforma que vuestra señoría quiera; antes que maestra, soy católica y haré cuanto me indique.

—¡No se prestará usted a nada! —Me dijo— ¿y tiene usted niñas grandes? (Montoya, 2019, 181).

²² This very wonderful lady has been eighteen years in Calabar; for the last six or seven living entirely alone, as far as white folks go, in a clearing in the forest near to one of the principal villages of the Okjön district, and ruling as a veritable white chief over the entire Okjön district (Kingsley, 1897, p. 91).

Además de ejemplificar, la cita resume parte del contenido del capítulo, de ahí que lo planteemos como un cierre del mismo. Entendemos que los discursos sobre religión y política inciden en el sujeto autobiográfico de manera que lo impulsa a manifestar una disociación entre el ser y el parecer.

Uno de los objetivos del capítulo era profundizar sobre un período temprano en la vida de Laura Montoya y, específicamente, contextualizar el ambiente educativo, político y religioso bajo el que transcurren los años de formación y durante los años en que se forma como maestra. Vimos que, a pesar de que el ambiente regeneracionista había triunfado en Colombia, se mantenía la enseñanza objetiva y otros aspectos del método pestalociano, el cual se había impulsado como parte del proyecto educativo liberal. Laura Montoya se forma como maestra en este convulsionado momento discursivo. Por una parte, asume férreamente el discurso de los clérigos católicos y la política conservadora, pero, por otra parte, en la Normal de Señoritas se forma bajo el método moderno que priorizaba la observación racional, impulsado por los gobiernos liberales.

Otro de los objetivos del capítulo ha sido identificar las raíces del sueño misional de Laura Montoya. Aunque todavía no hemos encontrado argumentos suficientes en el legado escritural de la santa para afianzar esta hipótesis, destacamos que el auge misional que se vivía en el mundo influyó en la “feminización de la Iglesia católica” y que los ecos de este movimiento llegaron a Colombia. Una figura determinante fue el misionero español Ezequiel Moreno, quien al advertir el impulso renovador de las iglesias protestantes, así como las necesidades que ello le imponía a la Iglesia católica, participa del proceso de avivamiento que tienen las misiones en el siglo XIX, y de la feminización de la Iglesia en Colombia mediante la incorporación de maestras enviadas a los llanos del Casanare. En otro sentido, Moreno contribuye a crear el imaginario del misionero como una figura heroica, la cual es ampliamente difundida en la prensa capitalina y es utilizada por los sectores regeneracionistas.

Referencias

Arango, G. (2004). *Sociabilidades católicas, de la tradición y la modernidad. Antioquia 1870-1930*. Medellín: Editorial Lealon.

- Báez, M. (2002). El surgimiento de las escuelas normales femeninas en Colombia. *Revista Historia De La Educación Latinoamericana*, (4). Recuperado de: https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_educacion_latinoamericana/article/view/1471
- Barrett, H. (1910). *Western Women in Eastern Lands*. New York: Macmillan.
- Carballo, F. (2013). *La persecución a los protestantes en Antioquia durante la violencia bipartidista de mediados del siglo xx*. Medellín: Instituto para el Desarrollo de Antioquia-IDEA. Recuperado de: <https://www.idea.gov.co/BibliotecaPublicaciones/La%20persecuci%C3%B3n%20a%20los%20protestantes%20en%20Antioquia%20durante%20la%20violencia%20bipartidista%20de%20mediados%20del%20siglo%20XX.pdf>
- Castillo, A. (2019). La reforma educativa de 1870 en la formación de maestros y construcción de ciudadanía. *Revista Historia De La Educación Colombiana*, 23(23), 119-137. Recuperado de: <https://doi.org/10.22267/rhec.192323.66>
- Castro, B. (2014). *La relación entre la Iglesia católica y el Estado colombiano en la asistencia social c.1870-1960*. Cali: Universidad del Valle.
- Chavarría, J. (2014). La instrucción pública primaria en Medellín durante La Regeneración: 1886-1899 [investigación para optar al título de magister]. Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/21390>
- Ferrús, B. (2005). *Heredar la palabra: vida, escritura y cuerpo en América Latina* [tesis doctoral]. Valencia: Facultad de Filología Hispánica de la Universidad de Valencia.
- Gaona, C. (2015). *Prensa evangélica, esfera pública y secularización en Colombia (1912-1957)* [tesis doctoral]. Cali: Universidad del Valle. Recuperado de: <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/15211/CB-0550344.pdf?sequence=1&isAllowed=y#:~:text=Prensa%20Evang%C3%A9lica%2C%20Esfera%20P%C3%ABlica%20y,primera%20mitad%20del%20siglo%20XX>.
- García, L. (1999). *Historia de las misiones en la Amazonía ecuatoriana*. Quito: Abya-Yala.
- Gracia, F. (2016). Ezequiel Moreno y Díaz: un héroe misionero en el Casanare. *Mélanges de la Casa de Velázquez* 46(2), 79-96. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/mcv/7073>
- Gutiérrez, C. (1997). *La propuesta misionera de Madre Lura Montoya Upegui* [investigación de Maestría en Misionología] de la Universidad Nossa Senhora da Assuncao (Inédita).
- Jacinto M. de Quito (fray) (1938). *Miscelánea de mis treinta y cinco años de misionero del Caquetá y Putumayo*. Bogotá: Editorial Águila.
- Kingsley, M. (1897). *Travels in West Africa. Congo Français, Corisco and Cameroons*. New York: Macmillan.
- Martínez, Á. (1997). San Ezequiel Moreno, misionero en Filipinas y Colombia. *Thesaurus*. Tomo LII. Núms. 1, 2 y 3.

- Montoya, L. (2019). *Misericordias de Dios en un alma. Autobiografía*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Moreno, P. (2010). *Por momentos hacia atrás... por momentos hacia adelante: una historia del protestantismo en Colombia 1825-1945*. Cali: Universidad San Buenaventura.
- Ortiz, Á. (2012). Iglesia presbiteriana en Colombia-historia hasta 1902. Recuperado de: Iglesia presbiteriana en Colombia-historia hasta 1902 (colombiablog.info).
- Osorio, M. y Carvajal, E. (2016). Pedagogía y teología de los pobres: anotaciones en torno al Informe de la Madre Laura. Los albores de una metodología de trabajo con los indígenas (1917). En M. Osorio (Ed.), *Miradas múltiples. Estudios sobre la obra de Santa Laura (Jericó, 1874-Medellín 1949)* (pp. 67-84). Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Pond, T.S. (1908). *Protestant-Missions-in-South-America.pdf* Recuperado de: Misiones protestantes en América del Sur: Beach, Harlan Page, 1854-1933: Descarga gratuita, préstamo y streaming: Internet Archive
- Quiroz A. y Gómez, M. (1992). La Escuela Normal en el Estado de Antioquia durante la Reforma Instruccionista (1870-1876) [investigación para optar al título de magister]. Medellín: Universidad de Antioquia. Recuperado de: <http://ayura.udea.edu.co:8080/jspui/bitstream/123456789/694/1/AAo638.pdf>
- Ramírez, E. (2020). Una historia de la Iglesia Presbiteriana en Colombia 1956-1993 [tesis para optar al título de Doctor en Historia]. Universidad Nacional de Colombia. Recupeado de <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/78464/11319177.2020.pdf?sequence=4&isAllowed=y>
- Tucker, R. (1983). *Hasta lo último de la tierra. Historia biográfica de la obra misionera*. Miami: Editorial Vida. Recuperado de: <https://lasfulltimers.files.wordpress.com/2013/04/61403879-hasta-lo-ultimo-de-la-tierra-ruth-a-tucker.pdf>
- Zuluaga, O. (s.f.). *La instrucción pública en Colombia 1845-1875. Libertad de enseñanza y adopción de Pestalozzi en Bogotá*. Medellín: Universidad de Antioquia; Bogotá: Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico.

De la mano de Borges¹

Pablo Montoya²

1

Recuerdo la primera vez que leí a Borges. Fue en Tunja, en 1983. Estudiaba música e intentaba escribir mis primeros cuentos. No sentí, como él al leer a Dostoievski, que un mar inmenso y revelador se me presentaba. A mis veinte años, yo leía al ruso con fervor. Y lo hacía desde que *Crimen y castigo* había caído en mis manos. Ebrio y extrañamente consolado con esas historias de los subsuelos de la psiquis, quería sumergirme en Dostoievski, desde *Pobres gentes* hasta *Los*

¹ Este texto forma parte del libro en preparación *Peregrinaciones literarias*. Su escritura se ha realizado gracias al apoyo de la decanatura de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia. Este capítulo también es resultado del proyecto de investigación “Literaturas en diálogos e intelectuales en redes”, inscrito en el Sistema Universitario de Investigación de la Universidad de Antioquia, y contó con el apoyo del programa de Estrategia de Sostenibilidad 2020-2021 del grupo de investigación Estudios Literarios —GEL—, otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la misma universidad.

² Escritor y profesor titular de literatura en la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia. Doctor en Estudios Hispánicos de la Universidad de la Sorbona-Paris 3. Ha publicado más de veinte libros en los géneros de novela, cuento, poesía, ensayo y crítica literaria. Ha recibido diversos premios y distinciones nacionales e internacionales, entre ellos el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos (2015) y el Premio de Narrativa José María Arguedas (2017) con *Tríptico de la infamia*, y el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso (2016) por el conjunto de su obra. Es miembro correspondiente de la Academia Colombiana de la Lengua desde 2016.

hermanos Karamazov. Pero *Ficciones* se me atravesó en el camino. La primera reacción que tuve, lo confieso, fue de rechazo. En la húmeda y fría habitación donde vivía, por los lados del Bosque de La República, lancé ese libro al suelo, y me sentí confundido. Era como si todo lo que me había enseñado Dostoievski se hiciera pedazos con Borges.

2

Años después, cuando el escritor argentino se transformó en un amable y escéptico compañero de lecturas, tropecé con unas consideraciones que Ricardo Piglia hace sobre Borges. Entendí entonces la causa de ese primer repudio. Algo similar había sucedido con los contemporáneos de Borges. Lo criticaron con vehemencia, lo trataron de frío, racional e intelectual, de ser ajeno a la realidad nacional argentina, de ser caótico y fragmentado. Supongo, sin embargo, que ninguno de ellos arrojó *Ficciones* al piso como si se tratara de un objeto pernicioso. Borges, según Piglia, escribió y leyó de una manera distinta a como lo hicieron los escritores del siglo XIX. Los argentinos que denigraron de sus cuentos lo hicieron porque, como yo años más tarde, estaban modelados en el gusto de una literatura monumento, realista y socialmente totalizante que se escribió desde Dostoievski hasta Thomas Mann. Borges no atacó a estos autores, pero condujo su nave literaria hacia otros rumbos. Y yo, siendo un aprendiz de las letras, no podía entenderlo de este modo.

3

Evoqué esta relación conflictiva cuando, en una tarde de finales de octubre de 2019, entré al Cementerio de los Reyes, donde Borges está enterrado. Llevaba años leyendo a quien me seguía pareciendo el más importante escritor latinoamericano del siglo XX. Esta valoración es discutible por supuesto, porque pertenece al terreno de la subjetividad. Tratar de establecer quién es más notable en el mundo de los libros es ocioso. Pero, en lo que se refiere a mi historia personal, Borges me parecía uno de los cruciales. Y lo digo porque de su mano pude encontrar mi voz en la escritura. Voz que, como todas las voces, es un conglomerado de otras que proceden del pasado. Tal proceso había iniciado con las lecturas hagiográficas que mi madre me recomendó cuando yo tenía entre ocho y diez años. Luego,

el entusiasmo de leer derivó al de querer escribir cuando tropecé con las novelas de formación de Hermann Hesse y Thomas Mann. Ahora bien, la primera señal que tuve de que yo sería escritor la sentí con aquella novela vertiginosa de Dostoievski. Pero fue con Borges que inició el verdadero aprendizaje. La confrontación entre el ruso y el argentino había marcado el inicio de esa senda tortuosa y, al mismo tiempo, maravillosa. Por tal motivo, el viaje que había hecho por seis países de África y Europa, y que copó todo ese mes de octubre, quería finalizarlo con mi visita a su tumba. Era, en definitiva, mi gesto de gratitud hacia el autor de *Ficciones*.

4

Emil Cook me saludó con una sonrisa que se extendió hasta sus ojos negros. Nos golpeamos la espalda mutuamente con nuestras manos, al modo de una vieja usanza antioqueña. Llevábamos más de veinte años sin vernos. La última vez que hablamos había sido en París, donde compartimos días de exilio, esas jornadas plenas y arduas del reconocimiento del otro. La vida de Emil había transcurrido en medio de los desplazamientos con Médicos sin Fronteras. Ahora estaba radicado en Ginebra, donde ejercía de psiquiatra. Y ahora también tenía un bastón con el que se ayudaba para caminar. Un accidente en *une promenade dans la forêt* le había generado un problema de meniscos. Pero ahí estaba, a la salida de mi última conferencia sobre *Tríptico de la infamia*, en el edificio de la Unesco, para llevarme a donde reposaba el escritor.

5

Octavio Paz dice que a Borges “no le apasionó la historia ni lo atrajo el estudio de las complejas sociedades humanas”. Paz lo concluyó así porque pensaba que historia y política en Borges conducían a una especie de incompreensión de lo que a este le pasaba alrededor. David Viñas, más implacable, opinaba que pedirle madurez política a Borges era como exigirle conocimientos literarios a Perón. La historia, sin duda, atrajo a Borges. Pero como todo lo que pertenecía a la literatura, ella estuvo sometida a su mirada lúdica. En Borges no hay arqueología de la historia; tampoco análisis sesudos de esas circunstancias que llevan a las masas hacia un cambio social anhelado. Lo suyo es, más bien, reinención caprichosa de la

historia. Y, como sucede en sus relatos universales de la infamia, recreación erudita y carnavalesca. Las vidas humanas desplegadas en el tiempo histórico, para Borges, no son más que máscaras superpuestas que, al final, dejan ver una irrisoria y desolada vacuidad. Como él abjuraba de esos extensos ejercicios de la palabra escrita llamados novelas, yo sabía que jamás me hubiera reconocido como su discípulo. Y para demostrármelo a mí mismo estaban mis novelas, en especial *Tríptico de la infamia*.

6

Pero hay otro motivo que me distancia de Borges. Este tiene que ver, de algún modo, con la historia de los tres pintores renacentistas que cuenta la novela que me había llevado a Ginebra y la presencia del mundo indígena. Es Vargas Llosa quien dice que, por ser un argentino de su tiempo, Borges trató lo indígena y lo negro “más como un contraste que como otras variantes de lo humano”. Contraste que se comprende mejor cuando se concluye que Borges desciende del Sarmiento de la civilización y la barbarie. Y basta leer los cuentos “El cautivo” e “Historia del guerrero y de la cautiva”, por ejemplo, para entender en cuáles coyunturas ubica Borges al civilizado y en dónde al bárbaro. Son coyunturas, en todo caso, delicuescentes si se piensa cómo el narrador de estos cuentos sitúa al guerrero bárbaro que defiende a Roma y a los cautivos europeos que son raptados en los malones. Mientras que yo, escritor colombiano de estos tiempos, donde el cosmopolitismo modernista ha evolucionado hacia una suerte de universalismo multicultural sitiado por las calamidades planetarias del cambio climático, trato lo indígena como un elemento traumático no solo de la identidad americana, sino de su historia de conquistas y colonizaciones injustas. En realidad, las enseñanzas de Borges, como sucede con todo magisterio, poseen su límite. Las que él me ofreció se relacionaron con la renovación de un lenguaje. Pero esta renovación, y así la entiende Rafael Gutiérrez Girardot, se acompañó del cuestionamiento que Borges hizo de la retórica hispánica y de su vínculo con Dios. De tal modo que lo que me estremeció a mis veinte años, al leer *Ficciones*, no solo fue haber hallado la poética de un estilo literario, sino el hecho de que, a diferencia de Dostoievski, Dios se difuminaba en Borges. O se volvía un juego de simetrías, de reflejos, de ángulos modelado por su imaginación sorprendente. Mejor dicho, y

aquí acudo a los metafísicos de Tlön, la literatura de Dostoievski ansía desesperadamente la verdad, mientras que la de Borges busca el asombro en medio de continuos juguetes donde hay múltiples verdades.

7

Nos detuvimos en el Muro de los Reformadores. Las estatuas de los patriarcas religiosos eran imponentes. Los rostros ásperos, las barbas implacables, los trajes largos como una imposición ardua, las miradas inquisitivas. No había calidez alguna en esas figuras llamadas Calvino, Farel, Beza y Knox. Ellos le habían dado más que señorío, poder y respetabilidad a la ciudad en el siglo XVI. Con todo, Emil me decía que el monumento era continuamente azotado por las pintas y los grafitis de jóvenes rebeldes. ¿Hay gente así por estos lados?, pregunté incrédulo. Cada vez hay más personas hastiadas de vivir en esta como burbuja de cristal, dijo mi amigo. Y se me explicó que Ginebra era una ciudad controlada por los banqueros. Bueno, en el siglo XVI, repliqué, estuvo manejada por esos caballeros de piedra que también tenían plata, dije señalando a Calvino. Y los banqueros, agregué, son los poderosos del mundo desde el Renacimiento. La cuestión es que aquí, dijo Emil, le guardan y cuidan el dinero a demasiados facinerosos. Durante la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, los suizos se blindaron guardándoles el dinero a los grandes ricos de un lado y de otro. Sonreí por la manera directa con que Emil se refería a la geopolítica de la guerra. Luego precisó lo que ya se sabe: que en los paraísos fiscales suizos reposa el dinero de los narcos. En realidad, el dinero de la droga, me arriesgué a opinar, es la base de la gran economía de hoy y por ello ondea en todas partes. La otra es la venta de las armas. Otra más, la de los autos que contaminan el planeta. Y una más, la del negocio de las carnes de los animales que matamos y consumimos de modo industrial. No te preocupes, concluí, aquí y allá vivimos en medio del horror. Solo que hay unos sitios más confortables que otros.

8

Mientras observaba la colilla pétrea de Guillermo, el taciturno, le recordé a Emil que en *Tríptico de la infamia*, François Dubois, el segundo de los pintores, recuerda su azarosa vida desde el exilio que vive en Gine-

bra. Su tono es melancólico, pues su familia y su obra han sido exterminadas y destruidas por el vandalismo católico, y desde su duro exilio, el pintor habla de la ciudad vigilada por las leyes de Calvino. Aunque se siente salvaguardado de las persecuciones religiosas, sabe que habita una ciudad opresiva y sombría. ¿Sigue siendo así Ginebra?, pregunté. No tanto como en el siglo XVI, contestó Emil sonriendo. Toda ciudad, añadió, puede ser un infierno o un cielo. En todo caso esta, y señaló los jardines y los senderos bien delineados, es muy organizada y tranquila. Quizás por esta razón sea un poco tediosa. Añadí, para darle un toque colombiano a nuestro encuentro, que nuestras ciudades eran desorganizadas y turbias. Y que, por estas razones, semejaban pesadillas masificadas. Pero, ¿la gente se aburre por allá?, preguntó Emil. Hasta donde me acuerdo los colombianos se sienten muy felices. Es verdad, contesté; salvo raras excepciones, ellos se sienten muy orgullosos de su condición nacional. Y algunos, los leídos, suelen apoyarse en Borges para decir que ser colombiano es un acto de fe. La verdad es que no he podido desentrañar el sentido de ese acertijo que él expresó en “Ulrica”. Me parece, en cambio, que Colombia es “un país oprimido y tenaz”, muy propio para otorgarle la atmósfera a otro cuento suyo llamado “Tema del traidor y del héroe”. Y en cuanto a mí, no es que me aburra propiamente en Colombia. Solo que, al sopesar la dimensión de sus problemas y la falta de voluntad de sus habitantes para solucionarlos, a veces me dan ganas de coger para el monte. ¿Y por qué no coges para acá?, preguntó mi amigo, guiñándome el ojo. Más fácil es entrar al cielo que a Suiza, señalé con algo de escepticismo.

9

La Ginebra de Borges, la de su adolescencia, fue también como un refugio. Su familia hacía el viaje a Europa que acostumbraban los adinerados argentinos de principios del siglo XX. Cuando estaban en Munich, los sorprendió el estallido de la guerra y se instalaron en Ginebra, cerca de la catedral de San Pedro. A Borges no le gustaba del todo cuando vivió en ella parte de su adolescencia. Quizás la consideró como una ciudad un poco avejentada, ajena a los candentes problemas del nacionalismo argentino que empezaban a inquietarlo. Sin embargo, durante esos años de aprendizaje Borges conoció la literatura y la filosofía que lo marcaron. En Ginebra aprendió el francés y el alemán. Leyó por pri-

mera vez a los escritores fundacionales de su país: Ascusabi, Sarmiento y Hernández. También encontró a Lugones, a los poetas simbolistas franceses, a los expresionistas alemanes. Y leyó, con deslumbramiento, a Schopenhauer, su filósofo más querido.

10

Desde lo alto del centro histórico, angosto de calles y casas color terracota, divisamos el lago Lemán. El horizonte, hecho también de montañas pequeñas y azuladas, se veía desdibujado. Este panorama, pensé, cuántas veces lo había visto aquel muchacho tímido y nostálgico que habría de convertirse en uno de los personajes literarios más singulares del siglo xx. Ese que confabula a un erudito hombre ciego y una biblioteca infinita. O a ese “monstruoso archivo viviente de la literatura”, como lo definió Ferdinando Scianna. En todo caso el anciano, que había venido a morir a esta ciudad, no pudo ver el lago y las montañas y las calles por donde tantos transeúntes ansían extraviarse. Nos sentamos en una terraza para tomarnos una cerveza y aspiré profundamente el aire fresco de esa mañana de noviembre. Quise, por un instante, vivir aquí. Anhelé con fuerza que mi destino fuera perderme cada día por las rúas calmas de una ciudad salvaguardada de todas las guerras. Y no tener que capotear los días de una existencia, que en el fondo era tan ilusoria como la de Borges, en medio de gente embobecida por la política, la religión y el deporte. Y ultrajadas todas, como si estuviesen modeladas por esta mezcolanza, por la corrupción y el narcotráfico. Al cabo de un rato, nos levantamos y nos dirigimos hacia la Grand rue donde estaba la casa en la cual Borges vivió sus últimos días.

11

Lo que decía la placa era un gesto de gratitud hacia Ginebra. De todas las ciudades —Borges las llama “patrias íntimas”—, esta en que murió había sido la más propicia a su felicidad. El escritor, viajero incansable no solo por los libros, sino por numerosas geografías del mundo, había vivido días plenos. Estos los pasó con María Kodama, su última mujer, a quien amó y por quien se sintió amado. Junto a una joven de rasgos japoneses, un Borges octogenario y ciego montó en globo, visitó ruinas

y jardines y bibliotecas, y tomó un puñado de arena del Sahara para arrojarlo a un lado y así transformar su esencia en mutación continua. Pero Borges padeció diversos infiernos y algunos de sus años fueron desgraciados. El período peronista resultó, quizás, el más atroz. A Borges se le degradó y pasó de ser un asistente de biblioteca municipal a un inspector de pollos y conejos en los mercados públicos. Sus familiares fueron perseguidos y padecieron prisión por ese régimen populista de los nuevos tiempos. Borges vivió cada día del peronismo como si se tratara de una contrariedad. Por tal razón, en medio de insomnios férreos, escapó de una realidad que le pareció infausta. Y escapó gracias a la lectura que hizo de cosmogonías fantásticas, de obras de teólogos y metafísicos, de discusiones etimológicas y de problemas frívolos de la literatura. En fin, se supo humillado, derrotado, falsificado. Y, lo peor de todo, se sintió gastado por los años, sabiendo que “todavía no había escrito el poema”.

12

Pero la impresión de no haber escrito el poema, o el libro definitivo, asedió siempre a Borges. Jean Pierre Bernès confiesa que la publicación de las obras completas para la *Pléiade* le suscitó al escritor argentino la idea de que con esos dos volúmenes su largo desengaño iba a resolverse. Aunque esta obra, bien editada y comentada en francés y no en español, saldría más de diez años después de su muerte. Borges, en verdad, tenía una concepción singular de la autoría de una obra literaria. Consideraba un azar que él y no otro fuera el autor de unos textos memorables. Lo importante, más que la voz de cualquiera con nombre y apellido, era la tradición. Y esta es como el río de Heráclito, donde todo es azar, fugacidad, sueño y contingencia. La perfección estilística la buscó, quizá con la misma obsesión que Flaubert y Renan. Pero ella, compenetración milagrosa de la forma y el contenido, la creía más propia para la música que para la poesía. En este sentido, Borges está más cerca de Baudelaire que de Mallarmé. Miraba, por lo demás, con modesto desdén la celebridad y, pese a que la aprovechó y la degustó y recibió todo tipo de reconocimientos, sabía que toda empresa humana, y sobre todo la literaria, está rodeada de nada y olvido. Sin embargo, es evidente que Borges logró escribir el poema, el cuento y el ensayo. Y al hacerlo, señaló una forma, fresca y renovada, de concebir el fenómeno de la escritura.

Otro de los infiernos de Jorge Luis Borges, me refiero al que se relacionó con su tiempo y no a los que traman su literatura (la laberíntica biblioteca de Babel, el temible azar de la lotería de Babilonia, la memoria torturada de Funes, la angustiada detención del tiempo de Hladík, la convalecencia confusa de Johannes Dahlmann, el sueño del hombre que a su vez es soñado por una interminable cantidad de soñadores, entre otros), fueron los militares argentinos. No tanto los de su ascendencia que participaron en guerras independentistas y a quienes Borges, marcado por un cierto orgullo nacional, consideró héroes, sino de aquellos que apoyaron a Perón, de quienes lo tumbaron y luego de los otros, que habrían de enrumbar su país hacia el terror. Ahora bien, el heroísmo de Borges, expresado en algunos poemas, posee un no sé qué de nostalgia y derrota. Como si él hubiera comprendido que, al ser memoria del transcurrir de su familia, no era merecedor de ninguna valentía, ya que esta se enlazaba obligatoriamente con las armas y no con los libros.

Hay dos versos de “Buenos Aires”, poema de *El otro, el mismo*, que dice: “No nos une el amor sino el espanto; / será por eso que la quiero tanto”. En realidad, Buenos Aires fue la ciudad de Borges. Allí nació y vivió casi toda su vida. Y acaso lo de morir en Ginebra puede tomarse como un deseo postrero de unirse, más allá del fin, con la pequeña urbe que representó la felicidad de los descubrimientos fundamentales. Pero ¿en cuál espanto podría pensarse a propósito de Buenos Aires? Los biógrafos hablan de la septicemia y la dura convalecencia que Borges tuvo en 1939, cuando se golpeó la cabeza con un hierro, subiendo las escalas de su casa. Hablan de los años opacos y vulgares del peronismo. De los insomnios tenaces, de la lucidez agónica, de los hundimientos en la nada y la simultaneidad frenética del tiempo, que antecedieron la escritura de *Ficciones*. De los desengaños de un hombre que solo en la vejez gozó la conjunción del amor y la amistad. Pero ese espanto podría ser también el destino militar de Argentina, que Borges apoyó varias veces.

Mientras que las dictaduras militares fueron narradas y fustigadas por la literatura latinoamericana —ahí están las novelas emblemáticas de Carpentier, García Márquez y Roa Bastos—, Borges decidió apoyar la argentina. Y este apoyo ciertamente lo configuró como escritor. Porque un escritor no solo es lo que escribe, sino también cómo se proyecta su palabra en su tiempo social. Es verdad que Borges, cuando lo sorprendió la fama, quiso presentarse como un escritor apolítico. Pero muchas de sus intervenciones, frente al destino de su país y de América Latina en manos de los militares, fueron tremendamente políticas. Basta recordar, por ejemplo, la polémica que entabló con Ezequiel Martínez Estrada y Ernesto Sábato con respecto a la caída del peronismo. Basta evocar el apoyo que dio a la invasión de Playa Girón. Basta pensar en la dedicatoria que le hizo a Nixon de su traducción de Walt Whitman. Basta pensar en el apoyo que le dio a un grupo de criminales uniformados, defensores de unos supuestos valores nacionales, y en los modos en que se dejó condecorar una y otra vez por ellos. Es probable que este turbio entramado político haya sido lo que impidió que Borges recibiera el premio Nobel. En un momento en que algunos integrantes de la academia sueca simpatizaban con la izquierda internacional, y al ser el argentino un conservador militante y un anticomunista declarado, parecía imprudente premiarlo. El verro de la academia, por supuesto, fue rotundo. Borges, al lado de Tolstoi, de Joyce, de Yourcenar, de Graves, de Steiner, integra la galería de escritores inmensos no premiados por una academia miope. Casi cuarenta años después el galardón cayó en manos de Peter Handke, un austriaco que defendió el asesino proyecto ultranacionalista serbio. Pero la academia esta vez se justificó diciendo lo que no consideró años antes con Borges: que el premio en cuestión era literario y la política no tenía nada que ver en estas decisiones.

Tales entresijos de la literatura, patrimonio de chismes de cafetería, se los voy desgranando a Emil mientras tomamos el rumbo del cementerio. La relación de Borges con la dictadura es, en todo caso, un paradigma de cómo los escritores más notables terminan envilecidos, aunque sería mejor de-

cir “infamados”, para utilizar un término de su afecto, por el poder militar. Borges, quizás por herencia familiar, admiraba a los generales independentistas y no vaciló en expresarles estos mismos sentimientos de respeto a Jorge Rafael Videla y a sus colaboradores. Luego, como había hecho con este dictador, almorzó con Augusto Pinochet y también se dejó condecorar. Ensalzó, igualmente, a Francisco Franco, ese otro señor ominoso de las charreteras. Y aquello de llamarlos caballeros defensores de la libertad dejó malparado a Borges. Por mi parte, yo repudio a los militares, a los de derecha y a los de izquierda. No quiero tener relación con ellos a sabiendas de que han tramado, siguen y seguirán tramando nuestros destinos. Me aferro días tras día a la abstención y me digo a todo instante, como si se tratara de un mantra, que jamás apruebe, o apoye, o justifique, en medio de estos gobiernos malsanos que vivimos, la opción de las armas. Y en ello reside una distancia más que he establecido con este maestro de la palabra.

17

Borges, finalmente, se arrepintió de esas simpatías y apoyos. Comprendió, en los últimos años de vida, la dimensión del pavor en que se había precipitado Argentina. Reconoció públicamente su equivocación. Todo inició con su firma a una carta colectiva publicada en *El Clarín*, en 1980, en la que se pedía información a las autoridades militares sobre la identidad y el paradero de los desaparecidos. Se conocen también algunos detalles de ese *mea culpa*. Borges dijo: “Al ser ciego y no leer los diarios, yo era muy ignorante”. Muchos le reclamaron, evidentemente, esa ignorancia. Pero Borges se explicó: “¿Qué podía hacer yo? Vivo solo, no conozco mucha gente, no leo los diarios. Solo escucho lo que mis amigos me dicen y ellos pertenecen a otra clase”. Después, en 1983, apoyó la democracia que iniciaba con Alfonsín y esperó que el país no volviera a caer “en la bruma de los generales”. Por último, en 1985 el escritor ciego pidió que lo llevaran a una sesión de los tribunales de justicia. Allí escuchó una de las formas de la abominación y se indignó acaso de sí mismo —cuántas veces sus personajes no lo hacen, y de manera conmovedora, en sus poemas y cuentos— y de los militares que alguna vez había honrado. Entonces, superada la oscura historia argentina, Borges se fue a Ginebra, liberado por fin del laberinto nacional, para morir poco después. Y es muy posible que haya entendido lo que Swedenborg, uno de

sus referentes fundamentales, le había enseñado: que política y Sudamérica enlazados suelen engendrar el infierno.

18

El Cementerio de los Reyes tenía más trazas de parque que de un lugar fúnebre. Los sobrios mausoleos se levantaban a lado y lado de la senda. Árboles deshojados y altos pronunciaban el matiz invernal del tiempo. Emil me confesó que había venido, en sus muchos años de estar viviendo en Ginebra, un par de veces al cementerio, más en son de paseo que de interés cultural, y que nunca se había detenido a mirar qué seres humanos magnánimos estaban enterrados allí. Dije algo de Robert Musil, cuya tumba encontramos, y de *El hombre sin atributos*, que se levanta, a partir de una poética catedralicia de muchas páginas, en la antípoda de un Borges esencial y concentrado. Esa es otra de las proezas, por lo demás, de su obra. Joyce, Faulkner, Musil y Broch renovaron la literatura con gran potencia. Indagaron en la novela llevando su lenguaje a tratamientos ingeniosos e insospechados, pero acaso pecaron de excesos. Borges los señaló en algunas de sus reseñas. Y no es que haya despreciado del todo la novela. Sabemos de sus traducciones de obras de Woolf y de Faulkner. De sus prólogos a novelas extensas como *Los demonios* de Dostoievski, *Las tentaciones de San Antonio* de Flaubert y *El juego de los abalorios* de Hesse. De los análisis de algunas de ellas escritas por autores norteamericanos. Pero, en el fondo, le parecía “desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros”. Apoyado en esta suerte de sentencias, Borges consideró que en vez de escribirlos, era mejor imaginarlos y comentarlos a partir de resúmenes lúdicos e ingeniosos. Y desde el humor y el escepticismo, desde la erudición y la brevedad, no solo renovó la literatura del siglo xx, sino que la oxigenó como nadie más habría de hacerlo.

19

Tuve una emoción inesperada cuando vi, cerca de la de Borges, la tumba de Alberto Ginastera. Ambos habían sido contemporáneos y cada uno, a su modo, se sintió “hondamente argentino”. Los dos se supieron también herederos, por sangre, familia y sensibilidad, de la pampa y la estancia. Estas dos realidades que se atraen y rechazan a partir de la extensión infinita y

la congregación del poder. En sus obras trataron de nombrar tales espacios con nostalgia y reverencia utilizando lenguajes de vanguardia. Recordé entonces mi curiosidad por ese nacionalismo musical latinoamericano del siglo xx —que iba desde el cubano, preocupado por las raíces negras, el mexicano, por las aztecas, hasta el argentino, atraído por las gauchas—, que trazaba, en cierta medida, un interés por nuestra condición de zonas recién liberadas y, a la vez, un mapa de nuestra permanente dependencia de la cultura europea. En realidad, y para infortunio de nuestras ansias de autonomía, las gamas de este nacionalismo artístico estaban atravesadas por el exotismo e inquirían con afán la aprobación de los centros del poder económico occidental. Borges había visto con reservas esta relación viciada por políticas imperiales. Se había separado, incluso y con algo de desdén altanero, del centro de influencia madrileño que, en algún momento, actuó como núcleo cultural de la literatura latinoamericana. Por esta circunstancia, manejada desde las consignas ultraístas, fue que despreció la poesía de Lorca y la tildó como viñetas gitanas de lo andaluz. Pero todo este distanciamiento de lo típicamente nacional no eximió a Borges de rastrear formas del coraje y la traición en compadritos porteños afectos a cantar tangos y milongas. Y de ponderar, así también lo hizo Ginastera, el *Martín Fierro* como referente insoslayable en la construcción nacional argentina.

20

Borges se había convertido, como Ginastera en la música, en el más universal de los escritores argentinos. El más genial, según una encuesta entre los argentinos de a pie, era inobjetablemente Diego Maradona. Así lo constataba una postal divertida que se vendía en los tendetes turísticos de Buenos Aires. En aquella lista de personajes ilustres, Borges merecía el laurel del más inteligente. Y a esta valoración contribuían, sin duda, los modos en que él trató lo nacional. En su juventud se había propuesto derrumbar las barreras de ese nacionalismo, regional, identitario y filológicamente hispánico, que modelaba a la sazón la literatura de América. Borges lo hizo apoyándose, no en el Ultraísmo de Rafael Cansinos Assens, sino en el modernismo de Rubén Darío, esa “gran libertad” que para él significó este movimiento. Su idea de que la tradición de los argentinos en particular, como de los latinoamericanos en general, no era el terruño de la provincia, sino las coordenadas del

mundo y las constelaciones del cosmos, irían liberando a la literatura de esas ataduras pueriles. Y yo, perteneciente a un país letrado regido aún por presupuestos nacionalistas, que van desde los cuentos y novelas de Tomás Carrasquilla hasta los de García Márquez, había visto en la actitud de Borges una ventana que se abría al vasto universo de la historia humana, en sus continuas imbricaciones de pasado, presente y futuro.

21

La tumba era sencilla. Borges, de algún modo, también lo fue. Fernández Retamar, el intelectual de un régimen comunista que el escritor argentino siempre despreció, lo definió como un hombre “bueno, modesto, parco en su vivir”. Pero la tumba era también inquietante y, todavía más, compleja. Había un monumento tan remoto como una pirámide antigua. En los mensajes y dibujos, que estaban tallados, no existía nada típicamente latinoamericano. Eran referencias a batallas medievales, a navegaciones vikingas, a espadas y guerreros nórdicos. Emil acudió al celular para buscar las traducciones de las palabras que estaban escritas en un inglés arcaico: “Y que no temieran”. Debajo del nombre de Borges estaban los siete guerreros de un ataque vikingo a un monasterio en Northumbria, ocurrido siglos atrás. Figuraban, a su vez, los nombres de Ulrika y Javier Otárola, el único personaje colombiano en toda la obra de Borges. Nombres con que solían llamarse en la intimidad, por lo demás, María Kodama y su prestigioso compañero de travesías. Después, Emil me hizo unas cuantas fotos donde yo pongo mi mano sobre la piedra y miro con reverencia hacia el aparato. Comenté, mientras mi amigo se alejaba y se aproximaba, que el acto de elevar un mausoleo enlazado a la valentía de antiguos sajones y poner frases de lenguas casi extintas al lado de nombres modernos definía con largueza al Borges de sus últimos años, más atraído por un coraje de antaño expresado en versos que por las guerras de nuestra contemporaneidad sustentadas en himnos y publicidades aparatosas; más atento al recuerdo de un padre que le obsequió, a sus diez años, la saga de Volsung, que a otras literaturas más recientes y acaso más banales. Luego, con un ligero temblor en mis manos, me incliné. Tomé algunas hojas de la tierra donde estaba enterrado mi maestro Jorge Luis Borges. Eran pequeñas y de un verde intenso. Mientras fuimos caminando por el camposanto, las maceré con lentitud y aspiré su fragancia acre.

Pintura figurativa y *aisthesis*. Aproximación a la estética ecfrástica en la obra de Manuel Mujica desde la filosofía de Peirce¹

Pedro Agudelo Rendón²

A poco que cae la tarde y que empieza a anochecer, los personajes de las pinturas y las estatuas del Museo del Prado, se desperezan y sacuden. Durante el día entero, permanecieron inmóviles, dentro de sus marcos o encima de sus pedestales, para admiración y tranquilidad de los turistas.

Nadie, ni el estudioso más avizor, pudo advertir alguna mudanza en sus actividades a menudo embarazosas, tan habituados están a cumplir con la plástica tarea que les asignó la imaginación de sus creadores.

Manuel Mujica Lainez

La estética es la ciencia de los ideales o de aquello que es objetivamente admirable sin razón ulterior alguna.

Ch. S. Peirce

¹ Este capítulo es resultado del proyecto de investigación “Literaturas en diálogos e intelectuales en redes”, inscrito en el Sistema Universitario de Investigación de la Universidad de Antioquia, y contó con el apoyo del programa de Estrategia de Sostenibilidad 2020-2021 del grupo de investigación Estudios Literarios —GEL—, otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia, Medellín - Colombia.

² Artista y escritor. Profesor de la Universidad de Antioquia. Magíster en Filosofía de la UPB y en Hermenéutica de Eafit. Áreas de actuación: artes visuales y audiovisuales, Literatura Comparada y filosofía semiótica. Miembro del Grupo de Estudios Literarios —GEL—. Correo electrónico: pedro.agudelo@udea.edu.co

Introito

Un *novelista en el Museo del Prado* (1984), de Manuel Mujica Lainez, es una serie de relatos en los que se virtualiza la *realidad* de un conjunto de pinturas del museo madrileño. Esta obra, una de las más conocidas del escritor argentino, está compuesta por doce capítulos en los que se recrean diferentes situaciones y peripecias cuando las figuras salen o se desprenden de los cuadros que las constriñen. Se trata de un relato marco-enmarcado, aspecto que ha dado origen a una controversia sobre el carácter novelístico o cuentístico de la obra. Por diferentes aspectos, tales como la presencia de un novelista ficcionalizado que atraviesa cada uno de los relatos que componen el texto, se podría asumir que esta obra tiene un rasgo novelesco, si bien cada relato puede funcionar de forma independiente. Así, el argumento novelesco resultaría como sigue: un novelista es testigo de distintas situaciones ocurridas en el Museo del Prado en la jornada nocturna, cuando las obras de arte allí residentes adquieren vida.

La novela está plagada de referencias históricas y artísticas, que algunos autores han catalogado de neomodernista (caso Badenes, 1997), o de estilo manierista (caso Blanco, 2018), pero que otros como Niemetz (2016) han desmentido, al identificar en la obra general de Mujica un carácter paródico e irónico, en el que, además, como ocurre en la obra que referimos en el presente estudio, hay un marcado énfasis autoficcional. Esto ubica la obra de Mujica —siempre de difícil clasificación— dentro de una perspectiva más posmoderna que moderna. Esto va en contravía de lo que muchos autores, como los referidos, han visto en la obra de Mujica: una obra moderna con una nostalgia por el pasado y que, en esa medida, no pasa de ser una copia o imitación de una escritura y un estilo ya pasado.

En cualquier caso, su obra abre una dimensión de reflexión no solo desde del campo literario sino también desde el filosófico. Por ello, considero que se pueden seguir dos vías interpretativas: una literaria en virtud del uso cuidado y de la recurrencia a recursos del lenguaje, y otra artística no solo en la referencia a obras de arte, sino también al tránsito que supone la écfrasis al intencionar una dirección en el paso descriptivo y narrativo que va de la imagen al texto. Esta obra, más que otras del autor, pone de relieve el carácter ecfástico del lenguaje, su

capacidad para darle movimiento a la imagen fija (algo que el cine lleva a su máxima expresión en películas como *Shirley: Visions of reality*)³ y la intención del escritor de literaturizar el efecto de un proceso que solo tiene lugar en el museo o galería cuando el espectador está delante de la obra: la afectación, proceso que no solo tiene que ver con las cualidades de sentimiento sino también con la razonabilidad inherente a todo proceso estético. Veamos en qué consiste tal proceso.

La *cognitio aesthetica* y la *aisthesis*

La literatura es el espacio en el que despierta la sensibilidad desde la palabra y sus posibilidades para producir mundos de ficción; el arte, de otro lado, es aquel paraje en el que las ficciones se afincan para hacer posible la sensación de otro mundo en el que la imagen percibida se poetiza a través de la mirada. Lo que tienen en común arte y literatura —además del cobijo estético que les es inherente— no es otra cosa que esa continuidad que se encuentra en algunas obras a través de la écfrasis (literaria o plástica), la posibilidad de entroncar un sentido desde la poeticidad de la imagen y el carácter sensible y ficcional establecido a través de los artificios literarios, visuales o plásticos. Estos tres rasgos los encontramos en obras de un campo o de otro. Ahora bien, ¿en qué sentido la *aisthesis* opera en eso que llamamos écfrasis literaria?

Alexander Baumgarten es, como sabemos y como lo aceptan la mayoría de los autores, el fundador de la estética como rama autónoma del campo filosófico. Él define la estética como “ciencia del conocimiento sensible”,⁴ recuperando el término griego *aisthesis* (percepción sensible) y *aisthánomai* (percibir por los sentidos). Es natural, por el origen mismo de los

³ *Shirley: Visions of Reality* (2013) cuenta la historia de una mujer que no acepta la realidad de la época en la que vive, aunque es consciente de su existencia, dado el malestar que le representa su presente inmediato. Parece, para decirlo en clave peirceana, que el personaje, absorbido como está por los sentimientos de primeridad, no logra un estado de superación que le permita alcanzar el fin último admirable para impulsar su vida. Por otro lado, la película les da vida a varias pinturas del artista Edward Hopper: “Si bien el espectador familiarizado con sus pinturas puede reconocerlas, esto no limita el nivel de afectación de las imágenes por sus propias cualidades fílmicas: la artificialidad de los espacios, el manejo de las luces, los fuertes contrastes entre las figuras y los espacios, el manejo de los colores, la relación del relato con la narrativa visual” (Agudelo, 2018, p. 161).

términos, tanto como por el uso por parte de los filósofos en la Grecia antigua, que Baumgarten planteó la estética como un tipo de conocimiento:

El adjetivo “estético” es evidentemente de origen griego. Los griegos utilizaron la palabra *αἰσθησις*, refiriéndose a las impresiones sensoriales, asociándola a *νόσις*, que significaba pensamiento. Estos dos términos se utilizaron también de forma adjetiva, *αισθητικός* y *νοητικός* significando por tal lo sensitivo e intelectual respectivamente. En latín, especialmente en latín medieval, sus equivalentes fueron *sensatio* e *intellectus*, *sensitivus* e *intellectivus*; y a *sensitivus* se le denominó a veces, según el modo griego, *aestheticus*. Todos estos términos fueron utilizados en la filosofía de la antigüedad y de la Edad Media; sin embargo, únicamente en la filosofía teórica, porque en las discusiones sobre la belleza, en el arte y en las experiencias relacionadas, no se utilizó el término de estética. Este fue el estado de cosas que persistió durante mucho tiempo: inclusive en el siglo XVIII (Tatarkiewicz, 1992, p. 348).

El filósofo alemán conservó de esta manera la distinción entre conocimiento intelectual y sensible, y en este sentido, como bien señala Tatarkiewicz (1992, p. 348), la “interpretó de un modo nuevo sorprendente: identificó *cognitio sensitiva*, el conocimiento sensible, con el conocimiento de la belleza”, lo que daría lugar a lo que se conoce como “el estudio del conocimiento de la belleza”, esto es, la *cognitio aesthetica* o *estética*. Aquí tenemos, sin lugar a dudas, una novedad frente a lo que ocurre cuando estamos delante de una obra de arte, es decir, a eso que es respuesta en el acontecimiento de la experiencia estética. Pero este concepto no ha estado exento de vaguedades y confusiones, y por eso se ha vinculado con ideas como la de “concentración” que pone el relieve en la percepción, o con el de “encantamiento”, que enfatiza la intensidad emocional.

Ya en *La crítica de la razón pura*, Kant la considera dentro de lo que el filósofo llama estética transcendental, que entenderá como la ciencia

⁴ Para Baumgarten la estética es el arte de pensar bellamente: “La ciencia de la expresión y el conocimiento sensitivos es la Estética (Lógica de la facultad cognoscitiva inferior, Filosofía de las gracias y de las musas, gnoseología inferior, arte de pensar bellamente, arte del análogo de la razón)” (Baumgarten, 2014, p. 15). El gusto, de acuerdo con esto, es capaz de juzgar la percepción, de ahí que ubique la estética al lado de la lógica y como parte de la filosofía.

de los principios de la sensibilidad *a priori*, en contraposición a la disciplina de los principios del pensamiento puro (la lógica trascendental), ideas que, por lo demás, tendrán una clara influencia en Charles Sanders Peirce. Al asumir la estética dentro de su proyecto filosófico, el pensador alemán está generando una importante ruptura, pues permite ubicar formalmente la estética dentro del campo filosófico al lado de la ética y la lógica. Veamos lo que dice Kant en la nota que hace al primer capítulo de la “estética trascendental”:

Los alemanes son los únicos que se sirven ahora de la palabra *estética* para designar con ella lo que otros llaman crítica del gusto. Hay aquí, en el fundamento, una esperanza fallida que concibiera el excelente analista Baumgarten de reducir a principios de la razón el enjuiciamiento crítico de lo bello y de elevar a ciencia las reglas de ese enjuiciamiento. Pero ese empeño es vano, pues las mencionadas reglas o criterio son, según sus fuentes, meramente empíricos y por tanto no pueden nunca servir para leyes *a priori*, por las cuales debiera regirse nuestro juicio de gusto, antes bien este último constituye, propiamente, la piedra de toque para evaluar la exactitud de esas reglas. Por eso es aconsejable dejar que esta denominación se pierda y reservarla para aquella doctrina que es verdadera ciencia (KrV, A 21; trad. 2007, 89).⁵

Así, Kant reconoce la importante aportación de Baumgarten, pero no recupera el concepto de estética todavía como inherentemente filosófico. La sensibilidad, en idea de Kant, no puede explicar por sí sola las representaciones que le son propias, y esto implica que ella, para decirlo en términos semióticos, remite a una facultad activa como el entendimiento,⁶ que será objeto de su lógica trascendental. En tal sentido, la sensibilidad para Kant será la capacidad de tener representaciones en virtud de la afectación de los objetos, y de ahí que sea más que válido considerarla dentro de las condiciones necesarias en lo que respecta a la construcción de conocimiento.

En todo caso, y en palabras de Gutiérrez (1999, p. 36), puede afirmarse que la estética de Kant está permeada por la visión de Baumgarten:

⁵ Para las referencias de algunos de los filósofos aquí citados, sigo el canon de citación según las ediciones críticas reconocidas por los académicos y expertos.

⁶ Es decir, la sensibilidad está asumida aquí como facultad pasiva, mientras que al entendimiento, por el contrario, se lo asume como facultad activa.

Su estética es, pues, una estética subjetiva, cuya primera premisa es que el juicio del gusto se puede aplicar indistintamente a objetos del arte y a objetos naturales. Por eso se puede decir que la estética de Kant es todavía una estética entendida en los términos de Baumgarten (Gutiérrez, 1999, p. 36).

Esto hace —como queda claro en la tesis de Marchán Fiz (1987, p. 225) según la cual en el siglo xx hay un deslizamiento de la estética hacia la filosofía del arte— que se consolide una mirada que hasta entonces solo estaba en germen y que da origen también a un cambio en la crítica del arte, visible en la actuación que tienen en este campo filósofos como Arthur Danto.

Dicho de otra manera, en la estética de Kant hay un interés en el arte en virtud de su vinculación con la belleza, no en el arte en sí mismo, lo que justifica precisamente la tesis de Marchán Fiz. La belleza kantiana no es una cualidad propia de los objetos creados artísticamente, sino, más bien, un sentimiento del sujeto que juzga las cosas como bellas, bien si estas son obras de arte o producto de la naturaleza. Es ahí, justamente, donde aparece la idea del genio, según la cual es este último el que rompe la aplicación correcta de las reglas establecidas.

Con Hegel (2003) la obra de arte se torna pregunta: “la obra de arte no existe tan despreocupadamente para sí misma, sino que es esencialmente una pregunta, una interpelación al pecho para provocar una resonancia, es una llamada a los ánimos y espíritus” (Hegel, 1989, p. 67). Al ser pregunta, el margen de interpretación de la obra queda abierto, pues ella habla de una forma distinta en cada ocasión. Hay, claro está, una prevalencia en esta definición que la distancia de la kantiana. Aquí la belleza como creación del espíritu prevalece sobre la natural. Por otro lado, y como plantea el mismo Hegel, si el espíritu lo comprende todo, entonces lo bello lo es por cuanto participa de todo cuanto es creado por él:

La Estética tiene por objeto el vasto imperio de lo bello. Su dominio es, sobre todo, lo bello en el arte. Para emplear la expresión que más conviene a esta ciencia, es la filosofía del arte y de las bellas artes (Hegel, 2003, p. 19).

De ahí que la belleza de la naturaleza se comprende dentro de la belleza del espíritu. Pero Hegel vuelve sobre la pregunta de sus predecesores, y afirma que el arte, en efecto, es digno de ser tratado por la ciencia y que puede prestarse para la reflexión filosófica.

Varios autores han vuelto sobre esta idea. Ingarden, por ejemplo, al hablar de la obra de arte literaria entiende que esta es fundamentalmente intencional y tiene por fuente la conciencia creativa del autor. Esto supone, desde luego, que la obra no es completamente irracional, sino que en ella opera la racionalidad:

Este momento de razón, aunque su resonancia sea tenue, está presente en la obra de arte literaria, aun en aquellas que están orientadas enteramente por la emoción y el sentimiento. Así que siempre hay, en la percepción estética de la obra, una fase por la cual pasamos a través de la atmósfera de lo racional, puesto que primeramente tenemos que “comprender” la obra y, de hecho “comprenderla” en el sentido en que solo las unidades de sentido son “comprensibles”. Precisamente la diferencia más significativa en cuanto a la actitud que asumimos frente [sic] la obra de arte literaria en comparación con la que tomamos respecto a otros tipos de obras de arte (música, pintura), es el paso por la esfera de lo racional como camino indispensable para llegar a los otros estratos de la obra y para sumergirnos, si es necesario, en la atmósfera irracional (Ingarden, 1998, p. 251).

Lo anterior supone, para el caso del texto literario, que el lector no puede entrar al texto sino teniendo en cuenta los esquemas que el texto presupone. Podríamos decir, en términos peirceanos, que en la actualización del sentido los hábitos de percepción del lector operan sobre ciertas cualidades y relaciones cuantitativas que dependen de la experiencia sensible del lector, y que permiten una concreción en la obra. Dicho de otra manera, el texto dirige la interpretación y sugiere el horizonte de interpretación.⁷ Es importante tener en cuenta que para Ingarden la obra es una formación esquemática concreta, pero ella presenta estratos que contienen lugares de indeterminación. Este término, empleado por el autor se refiere a que no es posible decir si determinado objeto posee cierto atributo, que no es explicitado por los enunciados. Es ahí donde entra en juego la cocreación, es decir, las determinaciones

⁷ Tatariewicz (1992, p. 374) valora esta perspectiva como una de las que tiene mayor mérito en la contemporaneidad. Dice que Roman Ingarden “intenta demostrar que la experiencia estética es diversa a causa de su mismo desarrollo en el tiempo, y por pasar por una serie de etapas de diferentes caracteres”.

complementarias que dan lugar a la actividad del lector, quien termina por rellenar muchos de tales lugares de indeterminación.

Una idea similar la encontramos en Wolfgang Iser, por cuanto plantea dos polos en la obra: el artístico, que se refiere al texto creado por el autor, y el estético, que es la concretización llevada a cabo por el lector. Esto implica que la obra solo adquiere vida si lo estético es concretizado por el lector. De hecho, la obra abierta de la que habla Eco tiene en estos planteamientos una base sustancial: “La obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante” (Eco, 1990, p. 34). Esto implica que la obra es no solo abierta, sino que es un dispositivo que implica o demanda del lector una participación que va más allá de la mera decodificación. Incluso la concepción de texto del semiota piomontés supone este grado de apertura. De ahí que plantee que sobre un texto se pueden formular conjeturas infinitas que, en todo caso, tendrán que ser probadas. En el mismo sentido, un texto es un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo (Eco, 1981). La propuesta estético-semiótica de Eco tiene su base conceptual en la filosofía semiótica de Peirce, como se puede leer de forma directa en algunas de sus ideas, en la concepción misma de interpretación y en la semiosis implicada en el acto lector.

Estas maneras de entender la Estética que hemos expuesto, y que aparecen tanto en la filosofía como en la literatura, no son las únicas.⁸ Sin embargo, es importante recalcar que varias de las ideas formuladas desde Baumgarten permanecen en el plano de la discusión de los estudios filosófico-literarios y filosófico-artísticos, tal como se puede colegir de lo expuesto hasta aquí. Pero volvamos a la pregunta: ¿en qué sentido la *aisthesis* opera en eso que llamamos écfrasis literaria? Si tenemos en cuenta, por ejemplo, los conceptos de indeterminación y cocreación de Ingarden,

⁸ Baste pensar, entre otros, en los aportes de Jauss (1992), para quien el rostro productivo y receptivo de la experiencia estética entran en una relación dialéctica, es decir, la obra es en tanto tiene un efecto que supone la recepción. Esto, a su vez, supone que el sentido de la obra es *a posteriori* y que tiene un carácter activo: “Solo en el plano reflexivo de la experiencia estética, el observador saboreará o sabrá saborear estéticamente situaciones de la vida que reconoce en ese instante o que le afectan personalmente, siempre que, de manera consciente, se introduzca en el papel del observador y sepa disfrutarlo” (Jauss 1992, p. 34). Mukarovsky es otro importante referente de la filosofía semiótica y estética, toda vez que logra poner en jaque la perspectiva de la estética kantiana, al volver, justamente, a una visión previa que entronca con el estructuralismo: torna hacia

y el de concretización de Iser, nos resulta beneficioso considerar que la écfrasis opera tanto en el plano de la producción como en el de recepción.

La descripción verbal de la obra pictórica, como suele entenderse en la crítica contemporánea a la écfrasis, nos llevaría a pensar —y en este sentido opera el planteamiento de doble mimesis de Riffaterre (2000)— en la idea según la cual, de un lado (producción artística), el escritor pone en el plano del relato una significación sobre la obra de arte que no se cierra en la escritura sino que, antes bien, queda abierta para la interpretación; de otro lado (recepción estética), en aquello que hace el lector al cocrear o completar —para decirlo peirceanamente— la cadena sígnica. Esto ocurre en la novela de Manuel Mujica si partimos de la siguiente consideración: la narración se abre a una descripción, recreación y relato a propósito de las pinturas que habitan el Museo del Prado, pero la interpretación no se cierra en lo que el texto dice, pues este nos interpela, incluso desde los mismos matices paródicos presentes en la obra:⁹

Los conocimientos entomológicos del novelista valen poco. Empero, mientras observa el angustioso e inútil afán de los pobres insectos, a él acude, del fondo de la memoria, algo que sin duda leyó hace largos años, tal vez en los *Souvenirs* de Fabre, o acaso en un *Reader's Digest*, o sea que, en determinadas ocasiones, por ejemplo, cuando ya no pueden trabajar, hay hormigas desterradas de sus hormigueros. Y se le ocurre que ese es el triste caso de las del Templo de Jerusalén. ¿De dónde provendrán? ¿De dónde las arrojaron, y en su ostracismo doloroso, por qué laberintos, por qué azares llegaron hasta

el sentido pragmático en el que la obra de arte se entiende como un conjunto de valores extraestéticos, es decir que lo estético se disuelve en tales valores. De esta manera, la función estética se amplifica: “La función estética abarca un campo de acción mucho más amplio que el solo arte. Cualquier objeto o cualquier suceso (ya sea un proceso natural o una actividad humana) pueden llegar a ser portadores de la función estética” (Mukarovsky 2000, p. 128). Esto permite no solo entender el fenómeno del arte de vanguardia sino también lo que constituirá la posmodernidad estética, en la que la obra de arte cambia radicalmente y sitúa otros valores que antes no estaban considerados.

⁹ Para decirlo en palabras de Mukarovsky (p. 128), la descripción y narración de Mujica le da valor a algo que en la concepción tradicional no tenía validez estética. Esto implica que hay en la obra del escritor argentino un carácter más posmoderno que moderno, al subvertir ciertas formas de interpretación de la realidad recurriendo a la parodia, a la nostalgia y a la ironía (Niemetz, 2016, p. 50), es decir, la manera en que se capta el pasado supone un cambio en el discurso que va más allá de la copia de modelos decimonónicos.

aquí, hasta caer en la trampa de una pintura del Museo del Prado? Hormiguillas ancianas, incapaces, condenadas al exilio, lejos de su hogar hormiguero, por autoritarios hormigueos de una hormiga mandamás y suficiente, antipática como la de Jean de La Fontaine (Mujica, 2010, pp. 62-63).

La conjunción de un conocimiento culto en la referencia a La Fontaine con la alusión al *Reader's Digest*, pone de manifiesto ese juego irónico y paródico que el autor emplea en sus obras. En este pasaje está haciendo alusión a la pintura *La disputa con los doctores en el Templo* (1560) de Paolo Veronés, a la que ha puesto movimiento a través de la recreación del relato inherente a la pintura. Si la pintura, para retomar la idea de Eco (1990), es una obra abierta, en este caso tal apertura ha sido tomada por el escritor para recrear efrásticamente los signos que componen la obra de Veronés. Este capítulo muestra cómo dos hormigas aparecen en el cuadro y generan una suerte de caos. El Niño que hace su papel de Jesús en la obra de Veronés observa cómo matan a las hormigas de un golpetazo de libro. Reprende a los doctores por su acto, y estos lo injurian y le exigen resucitar a los bichos, los cuales, después de un momento, comienzan a caminar y salen de la obra.

Aquí se ve claramente ese juego paródico a través del cual no solo se pone en duda un aspecto de la doctrina católica sino que, al final, los doctos recriminadores terminan siendo burlados por un gesto milagroso de vida. Sobresale, también, el hecho de que unas hormigas del mundo real tengan la capacidad de entrar al cuadro (ya hubiera soñado Eco que tal cosa no fuera solo una posibilidad ficcional). Este espacio, el del cuadro, no solamente es virtual en su narrativa figurar, sino que parece una continuidad del mundo empírico. El lector de la obra laineceana debe, entonces, indagar por el sentido de estos aspectos paródicos, y no quedarse solo en la lúdica que representa la recreación de la historia de las figuras de la pintura. De acuerdo con esto, el efecto estético de la novela de Mujica supone la subversión de las concepciones tradicionales e integra una visión posmoderna que reclama un sentido que va más allá de lo que se entiende por bello. ¿O qué tiene de “bella” la manera en que el escritor presenta, efrásticamente, una pintura que ha sido venerada por la tradición clásica? Parece, a primera vista, que el juego paródico (esa re-presentación por vía de la éfrasis emulando de forma irónica la obra de Veronés) no tiene mucho de noble y, sin embargo, se encuadra

en una estética que vindica las rebeldías de la realidad y entroniza el “mal gusto” convirtiéndolo en “buen gusto” (Fajardo, 2005, p. 251), algo que Peirce ya advirtiera al definir la Estética como ciencia normativa.

La estética peirceana: hacia el *summum bonum*

Peirce no vivió, como sí lo hizo Gadamer (2006), la explosión de la vanguardia artística, pero su filosofía recobra una concepción de estética que permite leer lo que viene incluso más allá de la vanguardia en el arte. Para él, la estética es la primera y más necesaria de las ciencias normativas y constituye el fundamento de la lógica y de la ética. Si bien en algunos textos la define como la ciencia que estudia aquello cuyo fin es encarnar cualidades de sentimiento de un modo bello, la estética no se restringe a una teoría de la belleza, sino que es, más bien, algo más amplio, pues para él la belleza solo es un producto de la tal ciencia y no algo *per se* (CP 2.199). Otro aspecto que resulta importante, sobre todo si tenemos en cuenta su filosofía para considerar fenómenos de arte posmoderno, es que al encarnar sentimientos de un modo bello, lo hace persiguiendo lo admirable en sí, y esto se manifiesta tanto en una obra que represente algo bello —como el cuerpo humano desnudo en su máximo esplendor— como en una obra contemporánea que apele a la suciedad y a un acto que, a primera vista, impele cierta confrontación del espectador —tal como ocurre en la obra *Mugre*—. ¹⁰

Un aspecto que resulta importante y novedoso en la concepción de Peirce es que si bien los sentimientos suelen asociarse con la espontaneidad y libertad —y, en cualquier caso, como algo distante del raciocinio—, lo cierto es que para el filósofo los sentimientos pueden ser colonizados por la razón. De hecho, es ahí donde está el objeto de la estética, cuya finalidad es lo deseable en sí mismo, en virtud del control que se

¹⁰ *Mugre* (1999) es una obra de performance asistida del artista caleño Rosemberg Sandoval. Consiste en el desplazamiento de un habitante de la calle, llevado por el artista en sus hombros, desde su lugar de asentamiento hasta las salas del Museo de Arte Moderno, donde lo ‘utiliza’ (como pincel o trapo sucio) para dibujar en las paredes y en un pedestal blanco dispuesto en la sala. La obra apela a lo sucio para representar algo que puede ser admirable, en virtud de la confrontación que hace el artista al público. Se trata de un llamado a notar lo que ocurre con las personas que, siéndolo, a veces son tratadas como desechables por la sociedad.

pueda ejercer sobre ello. Si constituye la base de la lógica y la ética es porque, a diferencia de lo que se aprecia en Baumgarten, la estética no es meramente la ciencia del conocimiento sensible, sino que está relacionada con los fines últimos del ser humano, con aquello que el ser humano anhela, con aquello que busca y que lo mueve en el mundo, con aquello que le impele una búsqueda del fin adecuado:

La cuestión es qué teorías y concepciones *deberíamos* considerar. Ahora bien, la palabra 'debería' no tiene significado excepto con relación a un *fin*: lo que debería hacerse que conduce a un cierto fin. La investigación por tanto debería comenzar con la búsqueda del *fin* del pensamiento. ¿Para qué pensamos? ¿Cuál es la función fisiológica del conocimiento? Si decimos que es la acción, debemos significar el gobierno de la acción hacia un fin. ¿Hacia qué fin? Debe ser algo bueno o admirable, independientemente de cualquier razón ulterior. Esto solo puede ser lo estéticamente bueno. Pero ¿qué es estéticamente bueno? ¿Podemos decir quizá la completa expresión de una idea? El pensamiento, sin embargo, es en sí mismo esencialmente de la naturaleza de un signo. Pero un signo no es un signo a menos que se traduzca a sí mismo en otro signo en el que esté más completamente desarrollado. El pensamiento requiere realización para su propio desarrollo, y sin ese desarrollo no es nada. El pensamiento debe vivir y crecer en traducciones incesantemente nuevas y más altas o se probaría que no es un genuino pensamiento (Peirce, 2010, pp. 132-133).¹¹

Como se ve, el "debería", que supone la dimensión normativa de la estética, es en Peirce aquello que siempre está asociado a la noción de fin. En consecuencia, al preguntarnos por un objeto estético, como es el caso de la novela que nos ocupa, tendríamos que preguntarnos no tanto por su belleza —que, como ya dijimos, es producto de la ciencia estética— sino por el fin al que ella aspira y que en ella encontramos; y, aun así, no sería objeto de la estética sino de la crítica literaria y de la crítica de arte ocuparse de tal cosa, pues la estética, en tanto ciencia normativa, no es práctica sino teórica. Dicho de otra manera, esta ciencia no analiza las

¹¹ Este apartado también se encuentra en CP 5.594. Citamos en este caso la correcta edición de 2010 con la traducción de Sara Barrena.

obras directamente sino las evaluaciones que sobre ellas se pueda hacer, y en esto radica su lugar dentro del campo filosófico, como ya vimos. Es a lo que aspira lo humano y lo cual resulta pregunta fundamental de la estética como ciencia primera. En este mismo sentido, ella tampoco es reductible a la cuestión del gusto, pues ella más bien determina, en el tiempo, a la verdad y a la bondad, por cuanto es el ideal estético el que termina por controlar la bondad y la verdad.

La estética, en consecuencia, se ocupa de los ideales; y no le conviene señalar qué es bello y qué no lo es, sino más bien indicar qué merece la pena ser buscado, es decir, señalar el camino de un ideal que se presenta como fin. Pero ¿qué es aquello que es un fin en sí mismo?, ¿qué es aquello que es admirable e ideal? Para Peirce lo bello no obedece a un mero instinto subjetivo, ni se reduce a lo meramente placentero. El ideal es aquello que no se somete a ley alguna, sino que es más bien universalmente deseable, y consiste en aquello que el filósofo llama “el crecimiento de la razonabilidad en el universo”. Para él, la razón no es algo inmutable, sino que más bien evoluciona; de ahí que la razonabilidad es un ideal general que se encarna en aspectos concretos, es decir, las acciones individuales son medios para ese fin que es ideal. Por eso, la estética es Primeridad, pero se relaciona con Segundidad y Terceridad y es el soporte de la ética y de la lógica. La razón precisa crecimiento, y este constituye el *summum bonum* que impulsa al ser humano a ser más razonable:

No veo cómo se puede tener un ideal más satisfactorio de lo admirable que el desarrollo de la Razón así entendida. Lo único cuya admirabilidad no se debe a una razón ulterior es la Razón misma comprendida en toda su plenitud, en la medida en que podamos comprenderla. Bajo esta concepción, el ideal de conducta será ejecutar nuestra pequeña función en la operación de la creación, dando una mano para hacer más razonable el mundo siempre que, como dice la jerga, nos corresponda hacerlo (CP 1.615).¹²

En consecuencia, el ideal que se busca no es más que el crecimiento de lo razonable, que se crea y crece a medida que se encarna. Aquí se encuentra

¹² “I do not see how one can have a more satisfying ideal of the admirable than the development of Reason so understood. The one thing whose admirableness is not due to an ulterior reason is Reason itself comprehended in all its fullness, so far as we

uno de los puntos de toque en su filosofía, pues si hemos de preguntarnos por la libertad que asiste al ser humano o que este busca sin cesar, ha de encontrarse en este ideal en el *summum bonum*, que es un fin en sí mismo.¹³

La libertad, entonces, consiste en esa posibilidad que tiene el hombre de comprenderse a sí mismo y al mundo que habita, y también en la posibilidad de crear a través del arte y la literatura en esa búsqueda incesante de comprensión. De tal suerte que, en un sentido, si se quiere, cercano al de Heidegger (2007) en el que el interpretar es el modo de ser de nuestro existir, podemos decir que en Peirce la búsqueda del ideal o fin último se encuentra en la razonabilidad porque la razonabilidad es el modo de ser de esa búsqueda que le otorga sentido a nuestra existencia. De igual manera, en una visión cercana al comprender de Gadamer (2006), en el que la estética queda subordinada a la hermenéutica y en la que la experiencia se encuentra ligada al carácter vinculante de la obra; en Peirce la estética es la base de la lógica y de la ética, pues está atravesada por la bondad y la verdad. A la belleza le asiste la razonabilidad, como ya dijimos, y también lo bondadoso, pues lo bueno, en general, resulta atractivo.

Según lo anterior, si pensamos en la literatura y en el arte tendríamos que decir, siguiendo la mirada filosófica de Peirce, que ambas formas estéticas nos acercan justamente a la comprensión de nuestro existir en el mundo por cuanto son maneras en que se expresa la razonabilidad humana. En otras palabras, en la creación se expresa la razonabilidad a sí misma, en tanto sentimiento, “pero un sentimiento que es la impresión de una razonabilidad que crea. Es la Primeridad que pertenece verdaderamente a una Terceridad en su realización de Segundidad” (MS 310). Es cierto que el artista se ocupa de cualidades de sentimiento, es decir, de

can comprehend it. Under this conception, the ideal of conduct will be to execute our little function in the operation of the creation by giving a hand toward rendering the world more reasonable whenever, as the slang is, it is up to us to do so” (CP 1.615).

¹³ El *summum bonum* es “el bien supremo” o “el sumo bien”. En la filosofía se ha usado para describir aquello que resulta de importancia definitiva, es decir, aquella aspiración singular que deben seguir los humanos, por lo que se trata de un fin en sí mismo. Para Peirce se trata de una conducta o pensamiento razonable, y dado que le asigna un rasgo creativo, el *summum bonum* origina continuamente lo nuevo al ir encarnándose en lo concreto. Peirce lo relaciona, entonces, con el ser, ya que para él el ser humano está obligado a hacer su vida más razonable.

primeridades, pero estas se expresan en terceridad, que sería la manera de apresar lo inefable que es la posibilidad de ser de la primeridad. Tal es el caso de una obra como *Un novelista en el Museo del Prado*, en la que el lenguaje constituye el vehículo de representación simbólica de la primeridad. Manuel Mujica, conocedor directo de las obras del museo madrileño, se ha visto impresionado por tales obras y capta en su escritura cualidades de sentimiento, recrea en su narrativa y da vía libre a su creatividad. Pero tanto para expresar tales sentimientos como para desplegar su narrativa de forma creativa utiliza la terceridad del lenguaje. Aquí se combinan, claramente, los tres correlatos peirceanos: los relatos literarios de Mujica, en tanto arte, son Primeridad por cuanto tienen que ver con el ideal estético de ser admirable en sí mismo. Son aquello que expresan una forma posible de ser el mundo, un universo de la ficción en el que las figuras de las pinturas cobran vida y nos revelan su ser posible en el doble mundo virtual del relato y de los cuadros. El carácter literario que le ha dado el autor, tanto en sus palabras y uso del lenguaje como en las éfrasis empleadas, las ironías y las formas de autoficción, da cuenta de esta primeridad que es la literatura. Por su parte, el texto literario, en tanto producto acabado por el autor (la producción artística) como objeto que se lee e interpreta por parte de un lector (la recepción semiótica, que atrás llamamos estética siguiendo a Iser) es una Segundidad, toda vez que opera en un tiempo específico en el que el escritor lleva a cabo su praxis escritural, y que se ve actualizado en la praxis lectora cuando se interpreta lo que el texto supone. Y la *literatura*, en tanto lo que ella es como una creación humana, es una Terceridad, pues ella no es algo en lo que las palabras bellas hablan de la belleza, sino un medio por el cual podemos ver manifiesta la razonabilidad humana. En ella hay tanto un aprendizaje sobre la existencia y la realidad como una posibilidad de comprender en sí mismo qué es la literatura. Dicho de otra manera, cada vez que un escritor escribe, no solo él está comprendiendo mejor qué es la literatura, sino que también nos hace comprender a nosotros lo que ella es.

Ahí está eso que consideramos bello y que nos revela la belleza en el ser mismo de la razonabilidad. Si asumimos la estética no solo como la ciencia de lo bello sino como fundamento de la ética y la lógica, entonces la novela de Mujica adquiere un rostro conceptual y no solo ficcional. Ella genera un efecto que no es solo afectivo sino también lógico o cognitivo. Allí anidaría la apuesta —y el riesgo— del lector: sumergido en un mundo doblemente virtualizado (la virtualidad de las pintu-

ras en la virtualidad que es el texto literario), la obra le propugna una afectación tanto literaria como artística. Si pensamos el texto literario como un objeto, en el sentido de que este nos afecta, podríamos observar cómo en esta afectación hay tanto Primeridad como Segundidad y Terceridad. En el sentido de Kant, esto es lo que se llama sensibilidad, es decir, esa capacidad de recibir representaciones cuando somos afectados por los objetos (KrV, A 19; trad. 2007, 87). Esto implica que el pensar —y el interpretar mismo— se refiere a intuiciones, a la sensibilidad o, en el sentido de Peirce, a las cualidades de sentimiento. De tal suerte que si la *aisthesis*, es decir, la sensación, se da cuando un objeto A afecta a un objeto B, entonces la producción de un mundo en el que las figuras de las pinturas mutan en personajes literarios (y en el que el espacio museal se abre a las interacciones de las ficciones pictóricas) lleva al lector a una visión iconográfica virtualizada; es decir, la virtualización de las pinturas en la novela son una reelaboración imaginaria de los contextos estéticos que Mujica busca revelar al lector a través de su interpretación efrástica de las obras. Esto no implica que la novela pretenda ser un tratado de crítica de arte, sino, más bien, que la literatura, en su capacidad para crear mundos posibles, tiene también la disposición de conducirnos por sendas que la ciencia no sería capaz de abrir; es decir, la literatura, en tanto Primeridad, Segundidad y Terceridad, nos conduce por el camino de aquello que es la razonabilidad.

De ahí el lugar prevalente que la estética tiene sobre las otras ciencias normativas. Dicho de otra manera, la literatura abre nuevas interpretaciones de lo que, sin la visión del escritor, no tendría lugar. La estética, tanto en arte como en literatura, se encargaría de los afectos, de los perceptos y de las sensaciones. Desde la perspectiva de Peirce, “la estética tiene por objeto aquellas cosas cuyo fin es encarnar cualidades de sentimiento” (Barrena, 2007, p. 197), pero en la consideración según la cual los sentimientos son colonizados por la razón. En tal sentido, la filosofía peirceana opera, en cuanto tal, sobre el arte clásico, el vanguardista y el posmoderno. De hecho, resulta particularmente certera su interpretación sobre la estética, que desde su concepción (sin que él pudiera vivir para evidenciarlo) se puede interpretar claramente el arte que se ha denominado como posmoderno. Basta pensar, por ejemplo, en lo que Fajardo (2005, p. 252) llama “sensibilidades de lo inmediato”, tan propio de esta época, y que enclava en las formas de la Primeridad.

Es cierto que para Peirce la bondad estética, o la belleza en sí misma, no se reduce a lo placentero, pero no se puede dejar de lado el hecho de que el placer está cerca de la bondad estética.¹⁴ De ahí que la sensibilidad de lo inmediato tenga una lectura que puede llevar bien a la reflexión de aquello que resulta atractivo, o bien de lo que es repulsivo:

El placer no posee una petición de permanencia ni de trascendencia como lo deseaba el gusto ilustrado. El placer es aceleración, flujo, velocidad, dinamismo efímero como en las redes telemáticas. Al producir cantidad y variedad de productos seductores “estetizados”, la sociedad postindustrial promueve el desecho como actividad formativa de ciudadanos positivos y energéticos. De esta manera, se ha formado un gusto por lo desechable, que convierte a la humanidad en visitantes turísticos (Fajardo, 2005, p. 252).

En este panorama, nos diría Peirce, lo que resulta placentero como cercano a la estética en tanto primeridad es aquello que ha pasado por la meditación y la reflexión. Es decir que el placer por el placer, o bien los sentimientos en sí mismos, no pueden ser el fin admirable; y tampoco lo pueden ser la acción ni el dinamismo efímero, ni el placer blindado por la estetización de la cultura ni el ciudadano positivo y energético; y bien está que se haya formado un gusto por lo efímero y desechable, pero tampoco esto resulta el fin último admirable. Ni la banalidad o lo efímero, ni el dinamismo energético o lo paródico e irónico en el sentido de Mujica son admirables en sí mismos, pues estos sentimientos y acciones pueden resultar para el ciudadano del siglo XXI tanto atractivos como repulsivos, agradables o desagradables, pero requieren de una reflexión madura que conduzcan al fin admirable. En palabras de Barrena (2007, p. 204), “algo no se aprueba deliberadamente porque sea placentero, sino que algo es placentero porque se aprueba”. Según esto, el placer que pueda generar la lectura de una obra literaria o la visualización de una película como *Amélie* (2001), por ejemplo, es un sentimiento secundario, pero sí indica un agente en el que reposa la bondad estética; de ahí que el placer pueda servir de guía para la reflexión que conduce al fin admirable.

¹⁴ Todavía más si consideramos que la estética es solamente la ciencia de lo bello, como enuncia Hegel (2003), pues al hacerlo, se caería en una suerte de hedonismo en el que es la belleza, y no el *summum bonum*, el fin último admirable.

Es en este sentido que “el único objeto deseable que es bastante satisfactorio en sí mismo sin ninguna razón ulterior para desearlo es lo razonable en sí mismo” (CP 8.140). Y es que para Peirce cada motivo supone la dependencia de otro que conduce al sujeto a preguntarse por una razón ulterior.¹⁵ De esta manera, nuestra vida se sucede en una necesidad de comprendernos y comprender el mundo que nos rodea siguiendo esta trazabilidad de la pregunta que nos orienta. Por ello, la literatura es, de cierta manera, un tipo de signo que crece en las interpretaciones, y así como la razón no es algo completo y finito, tampoco la obra literaria lo es. En tanto un tipo de arte, la literatura capta lo posible, pero lo captado por el artista, que son cualidades de sentimiento, no son el fin último, pues el fin admirable consiste en tales cualidades, pero gobernadas por la razón.

***Aisthesis/ekphrasis*: signo y figuración**

Si a la estética le corresponde señalar el fin último, y si ella es la base de la lógica y la ética, entonces en este concepto peirceano aún persiste la idea de la percepción sensible (la *aisthesis*) tanto como el percibir por los sentidos (la *aisthánomai*). Es decir, la estética supone tanto las impresiones sensoriales como el pensamiento. Si con Kant adviene la identificación de la *cognitio sensitiva* (el conocimiento sensible) con el conocimiento de la belleza, con Peirce la *cognitio sensitiva* nos pone delante de los sentimientos deliberados, es decir, nos ubica en el punto en el cual la estética nos impele a tener el control sobre los sentimientos por medio de hábitos. De modo que en este punto la estética toca una dimensión que resulta hermenéutica. Recordemos que con Gadamer (2006) la estética se torna hermenéutica, ya que la obra de arte y la obra

¹⁵ De acuerdo con Sánchez (1997, p. 34), “toda otra actividad humana, si ha de tener un sentido, tiene que encaminarse a algún fin; el comportamiento estético en cambio se caracteriza por ser algo desinteresado”. Así, al leer un texto literario, no habría un interés práctico que aspire a un fin determinado, a menos que el lector esté presionado por una consecuencia práctica, como la presentación de un examen en un seminario de literatura o la entrega de una reseña sobre dicho texto. Se trataría más de los sentimientos que tal lectura produzca, y que encaminan, en un ser razonable, la aspiración al fin último de razonabilidad.

literaria abren reflexiones y preguntas; no se trata del texto como una mera cosa bella sino del texto que agencia preguntas filosóficas. Con Peirce, por su parte, la estética se torna, también, más filosófica, pues no se trata de la pregunta por la belleza como fin último, sino de aquello que nos conduce, en la existencia, no solo a hacernos preguntas, sino a comportarnos mejor en virtud de los sentimientos que asumimos cuando vemos que nuestra conducta no es acorde a la determinación que nos guiaba.

Al leer *Un novelista en el Museo del Prado* puede ocurrir que el lector transforme algo de la determinación que guía sus acciones, por ejemplo, cuando va al museo (que no necesariamente al Prado) y ve o imagina cosas que antes no veía ni imaginaba y que ahora le permiten ampliar su comprensión de las obras. O bien puede ocurrir que el libro solo sirva para pasar un momento de aburrición. Esto es así porque si bien la razón se encarna en cada persona, es obligación de cada uno promover o denegar el crecimiento de la razonabilidad. Entonces la *cognitio sensitiva* es o tiene lugar en virtud de —en lo que bien coinciden Gadamer y Peirce— una suerte de disposición (hábito en el estadounidense) para la interpretación. Justamente ahí tiene lugar la écfrasis como un tipo de pensamiento en el que se ha signado una representación y una interpretación del mundo, en alguna de sus manifestaciones fenoménicas (objetuales o visuales).

Digamos, por de pronto, que la écfrasis que predomina en la novela es la recreacional, es decir, aquella que le otorga al escritor la licencia de derivar historias y recrear lo que se presenta de determinada manera en las pinturas. Es, a su vez, una écfrasis extendida, al dislocar la ficción de las pinturas para crear una realidad alterna. De esta suerte, *Un novelista en el Museo del Prado* propone una inmersión no solo en el espacio museal sino, y sobre todo, en las obras, conduciendo al lector por un recorrido iconoverbal. La novela conjunta un juego estético donde arte y literatura se hermanan a través del estilo y erudición del escritor argentino. La representación ecrástica configura en la novela una virtualización de las obras tanto como posibilidades de ser, es decir, primeridades, como sentimientos humanos en los seres de ficción que se desprenden de una realidad que los fija en el espacio. El escritor logra activar el movimiento en las pinturas y generar determinados afectos y perceptos en ellas, dislocando la pared que separa el mundo de la realidad del universo de la ficción.

Si la filosofía de Peirce no solo es una teoría del signo, sino que además se ocupa de la representación, de la interpretación y de los procesos inferenciales, y si bien columbra en la estética la necesaria revisión de la *aisthesis*, entonces ella abre la posibilidad de comprensión de la écfrasis como un tipo de signo que apela a la *representación* (en el juego de creación artística) tanto como a la *interpretación* (en el juego de recepción semiósica) cuando estamos delante de la obra y de la *cognitio sensitiva* que ella opera en nosotros. En tal sentido, si en la écfrasis ya hay interpretación, como dice Riffaterre (2000), si ella atraviesa tres estadios (Mitchell, 1994)¹⁶ y es una representación verbal de una representación visual (Agudelo, 2015), entonces esta figura retórica conjunta los rasgos propios de un signo que remite a otra cosa y que al hacerlo da lugar a una representación y a una interacción de la que adviene un proceso de interpretación, es decir una semiosis en la que un signo interpreta a un signo precedente y es interpretado por el que le sucede (Peirce, 1974). De acuerdo con esto, *Un novelista en el Museo del Prado* es un signo ecfástico que despierta una sensibilidad desde la palabra para abrir un mundo de ficción en el que se semiotizan y se poetizan las acciones de las figuras pictóricas y escultóricas del Museo del Prado. En el mismo sentido, el texto literario es un medio para la comprensión.

Si, como dijimos atrás, los sentimientos son colonizados por la razón, entonces, en un sentido ecfástico, la estética trata de la representación de una cualidad de sentimiento, que precisan en las distintas écfrasis de los relatos. De ahí, también, que la narrativa de Mujica estatuya un homenaje al Museo del Prado, a la vez que un juego metarrepresentativo de sus obras. El efecto resultante es un sentimiento estético, el cual “tiene la particularidad de referirse a un mundo ficticiamente *desrealizado* y capaz de

¹⁶ Según Mitchell serían, en primer lugar, la *indiferencia ecfástica*, en la que prima la imposibilidad, pues la representación verbal invoca un objeto descrito y, sin embargo, no lo puedo tener como una presencia visual en el mismo sentido que una pintura. Es decir, las palabras citan pero no hacen ver. En segundo lugar, está la *esperanza ecfástica*, que ocurre cuando la posibilidad es superada en la imaginación, al descubrir un sentido en el cual el lenguaje pueda ser las cosas que los escritores han querido hacer con él o, en otras palabras, “hacernos ver”. Finalmente, está el *temor ecfástico*, el momento en el que el intérprete se perca de que el juego es necesario, pues si se tuviera la imagen delante de los ojos, tal juego ya no tendría sentido. Es aquí donde la imaginación tiene lugar, pues nos permite seguir jugando el juego en la interpretación.

ser poseído, también, imaginariamente” (Rogliano, 2008). Esta desrealización supone que la obra de Mujica es una representación (Terceridad) de una cualidad de sentimiento (Primeridad), dado que las primeridades no se presentan de forma pura en la realidad. Ahora bien, ¿en qué punto tiene lugar la *cognitio sensitiva*? El conocimiento sensible se activa tanto por lo que las palabras dicen como por lo que ellas muestran, en virtud de la conquista que la razón alcanza en el lenguaje y que los sentimientos atrapan en la captación de la existencia del arte. Pero ¿cómo se logra esto? A través de lo que podemos denominar *representación ecfástica*.

Una representación ecfástica es un sistema semiótico que no solo virtualiza un objeto real sino que, además, hace posible la desrealización del mundo. Se refiere a un objeto que es descrito e invocado, pero que no tiene una presencia física, y aun así tiene una efectividad sobre el lector-espectador. En esto consiste el carácter semiótico y cognitivo que se cumple en las múltiples écfasis del relato por medio de las funciones signícas de la representación, la evocación y la interpretación. La desrealización pone en paréntesis el mundo empírico del lector para introducirlo en una realidad distinta, donde las obras de arte cobran vida. La virtualización, en cambio, consiste en la recreación imaginaria de un mundo posible solo a través de la palabra ecfástica. En consecuencia, la écfasis es el punto de anclaje que conecta el mundo real de quien lee (enunciación literaria) con el mundo ficticio de quien actúa (enunciación ficcional).¹⁷

Pero en la novela del escritor argentino no solo se hacen visibles y presentes las obras, sino que además ellas cobran vida gracias a las palabras o, para ser más precisos, *en las palabras*, pues estas no suplantán las piezas artísticas sino que las representan. El relato de Mujica crea

¹⁷ En la narratología, la enunciación ficcional se corresponde con la configuración del universo de ficción y lo que en ella se enuncia. La enunciación literaria, por su lado, se refiere al universo del mundo que está por fuera de la ficción, y que involucra a un autor y sus roles respecto al texto y al lector. Filinich (1996) lo define de la siguiente manera: “el yo de la enunciación ficcional no se confunde con el yo (explícito o implícito) de la enunciación literaria [...]. En el interior del universo de ficción, el narrador adopta el lugar de sujeto de la enunciación, por fuera queda la función autor cuya manifestación en el texto pertenece a otro dominio de estudios”. Se genera, dada la distinción, una colisión entre ambos conceptos, pues se interceptan en el texto literario y en el ámbito en el que circulan los textos. De ahí que, por ejemplo, sea necesario distinguir entre autor ficcionalizado y autor como figura pública, entre otros.

una sensación inmersiva, ya que el lector recorre los pasillos del museo y presencia las interacciones de las figuras pictóricas. Hay, aquí, una inversión del planteamiento de Deleuze (2009) sobre la figura como forma sensible relacionada con la sensación: no se trata de superar la figuración sino de intensificar sus posibilidades narrativas y sensitivas a través de la écfrasis y de su poder evocador; o para decirlo en términos de Peirce, se trata de intensificar la dimensión narrativa a través de la écfrasis como signo-pensamiento que, en virtud de una cualidad de sentimiento, apela a una terceridad. Si una pintura está compuesta, en un sentido clásico, por figura y fondo, nos resulta fácil imaginar lo que ocurre en el relato: las figuras (que llamaremos para una mejor distinción *figuras-personajes*) se apartan del fondo que las contiene (y al mismo tiempo de la superficie de la tela sobre la que están pintadas), es decir, salen de su universo representacional, como ocurre con las figuras de *El triunfo de Baco* (1630) de Cornelis de Vos en el primer capítulo de la novela, que salieron del cuadro para recorrer la galería, mientras otras figuras las miran pasar por los pasillos (Mujica, 2010, p. 15).

Epílogo

Estas figuras mutan de la realidad artificiosa de la imagen a la realidad ficticia de la literatura. Con esto, Mujica crea una ficción alterna a la de los cuadros, es decir, las figuras hacen parte ahora de una realidad codependiente del símbolo (la palabra), no del ícono (la imagen). Se trata de una doble virtualidad que apela a la narración para crear una sensación, una posibilidad de ser, una cualidad de sentimiento. De este modo, las palabras y oraciones constituyen en la novela el medio semioecrástico en el que la pintura figural deja su estatus icónico para activar una nueva virtualización que le *hace ver* al lector lo que quizá no vería estando delante de la pintura original en el museo. El narrador nos muestra, nos señala o nos indica el carácter, la personalidad, los rasgos, las actitudes y otra serie de características de las figuras-personajes de las pinturas. El relato potencia la carnalidad actuante de esas figuras, esto es, y para decirlo en términos peirceanos, el relato encarna sentimientos haciéndolos razonables, y por eso al leer nos parece que “lo escrito es lo pictórico”. Lo que está escrito es la sensación, la cualidad de sentimiento, y al estarlo no se trata de una mera cosa bella, de un

placer activado por el lenguaje, sino de una razonabilidad posible por la literatura. Ahora bien, si lo que pinta un pintor es una cualidad de sentimiento, entonces ¿qué escribe el escritor que les ha dado el estatus de personajes a las pinturas figurales? Él escribe —ecfásticamente interpreta y representa— un sentimiento, que no es otra cosa, en el sentido peirceano, que una respuesta frente a una experiencia determinada.

De lo planteado hasta aquí se colige que *Un novelista en el Museo del Prado* es una novela ecfástica, que hace tanto un homenaje al Museo del Prado como a los artistas y a la literatura por su capacidad para darles movimiento a las inmóviles imágenes de los maestros clásicos. Para ello, virtualiza el espacio museal y la pintura figurada, haciendo de las figuras pictóricas figuras-personajes ancladas a la narración ficcional. Parece que el escritor, a través de su gran conocimiento y erudición en asuntos artísticos, quisiera hermanar y fundir ambos lenguajes, como si aspirara a que la palabra literaria revelara la verdad de la imagen, o como si buscara que la palabra fuera la imagen misma. En cualquier caso, el relato logra activar un sentido en doble vía: un sentido que direcciona las interpretaciones posibles de las pinturas, y un sentido que lleva al lector a reaccionar ante los objetos estéticos.

Esta inmersión propuesta por Mujica tiene lugar gracias a la designación ecfástica, que ya interpreta y recrea lo que nombra. Y a riesgo de caer en el juego pirandellesco, el lector se convierte en espectador de la pintura figurada. Ya no hay escapatoria, pues la puerta que separa el mundo de la realidad del universo de la ficción se ha quedado abierta y no hay más remedio que creer en lo que vemos y sentimos cuando estamos delante de una pintura hecha de palabras.

Referencias

- Agudelo Rendón, P. (2015). *Cuadros de ficción. Artes visuales y écfasis literaria en Pedro Gómez Valderrama*. Medellín: La Carreta Editores.
- Agudelo Rendón, P. (2018). *Uno, Dos, Tres. Ensayo sobre arte desde la semiótica filosófica de Ch. S. Peirce*. Medellín: Fondo Editorial ITM.
- Badenes, J. (1997). El laberinto de Manuel Mujica Láinez: Novela picaresca neo-modernista. *Hispania*, 80(4), 775-784.
- Barrena, S. (2007). *La razón creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según C. S. Peirce*. Madrid: Ediciones RIALP.

- Baumgarten, A. G. (2014). *Estética breve*. Traducción Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas.
- Blanco, L. (2018). Manuel Mujica Lainez. *Un novelista en el Museo del Prado* o el alegato de una poética. *Revista de Estudios Internacionales*, 3(6), 71-82.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon. La lógica de la sensación*, 2.ª ed. Madrid: Arena Libros.
- Eco, U. (1990). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eco, U. (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Fajardo, C. (2005). *Estética y sensibilidades posmodernas*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Universidad Iberoamericana.
- Filinich, M. (1996). La escritura y la voz en la narración literaria. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 5. Recuperado de: <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/33073>
- Gadamer, H-G. (2006). *Estética y hermenéutica*, 3.ª ed. Traducción: Antonio Gómez Ramos. Madrid: Editorial Tecnos.
- Gutiérrez, E. (1999). Contribución y límites de la estética de la recepción. *Diálogos. Revista del Departamento de Filosofía*, 34(74), 35-61.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Estética I*. Traducción: Raúl Gabás. Barcelona: Península.
- Hegel, G. W. F. (2003). *Lecciones sobre la estética*. Traducción Hermenegildo Giner de los Ríos. Madrid: Mestas Ediciones.
- Heidegger, M. (2007). *El ser y el tiempo*. Traducción: José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. Traducción: Gerald Nyenhuis H. México: Taurus y Universidad Iberoamericana.
- Jauss, H. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, 2.ª ed. Traductores Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios. Madrid: Taurus.
- Kant, I. (2007). *Crítica de la razón pura*. Traducción: Mario Caimi. Buenos Aires: Losada.
- Marchán, S. (1987). *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Ekphrasis and the Other*. Chicago: Universidad de Chicago.
- Mujica Lainez, M. (2010). *Un novelista en el Museo del Prado*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Mukarovský, J. (2000). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte*. Traducción Jarmila Jandová. Bogotá: Plaza & Janés Editores.
- Niemetz, D. M. (2016). *Aventuras y desventuras de un escritor, Manuel Mujica Lainez en el campo cultural Argentino*. Mendoza: EDIFYL.

- Peirce, C. S. (1931-1935). *The Collected Papers (CP)*. Editado por Hartshorne, Weiss y Burks. Cambridge: Harvard University Press.
- Peirce, C. S. (1966). *The Charles S. Peirce Papers (MS)*, 32 rollos de microfilms de los manuscritos conservados en la Houghton Library, Harvard University Library, Photographic Service, Cambridge: MA.
- Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Peirce, C. S. (2010). *El amor evolutivo. Y otros ensayos sobre ciencia y religión*. Traducción: Sara Barrera. Barcelona: Marbot Ediciones.
- Riffaterre, M. (2000). La ilusión de écfrasis. *Literatura y pintura* (pp. 161-183). Madrid: Arco Libros.
- Rogliano, A. (2008). El sentimiento estético y un relato de Manuel Mujica Láinez. *VI Jornadas Nacionales de Investigación de Arte en Argentina*. Recuperado de: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38943/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Sánchez, A. (1997). *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, 2.^a ed. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tatarkiewicz, W. (1992). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, míméis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

Caracterización del archivo literario del escritor colombiano Fernando González Ochoa (1895-1964). Notas para la edición crítico-genética de su obra completa¹

Edwin A. Carvajal-Córdoba²

Félix Antonio Gallego Duque³

Preliminares de la investigación filológica

Esta investigación se inscribe dentro de las actividades académicas desarrolladas por el grupo de investigación en literatura Estudios Literarios (GEL), de la Universidad de Antioquia, en la línea “Ediciones críticas,

¹ Este capítulo es resultado del proyecto de investigación número 2018-23074 “Estudio previo y edición crítica de la obra completa de Fernando González. Primera etapa”, financiado por el Comité para el Desarrollo de la Investigación —CODI— de la Universidad de Antioquia, y contó con el apoyo del programa de Estrategia de Sostenibilidad 2020-2021 del grupo de investigación Estudios Literarios —GEL—, otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia, Medellín - Colombia.

² Doctor en Teoría de la Literatura y el Arte y Literatura Comparada de la Universidad de Granada, España; Magíster en Literatura Colombiana y Especialista en Didáctica Universitaria de la Universidad de Antioquia, Colombia. En la actualidad es profesor titular de la Universidad de Antioquia, investigador Asociado de Minciencias e integrante del grupo de investigación Estudios Literarios —GEL—, clasificado como A1 por Minciencias en 2022. Correo electrónico: edwin.carvajal@udea.edu.co

³ Doctor en Literatura y Magíster en Literatura colombiana de la Universidad de Antioquia. En la actualidad es profesor ocasional de la Universidad de Antioquia, coordinador del Doctorado en Literatura de la Facultad de Comunicaciones y Filología, integrante del grupo de investigación Estudios Literarios —GEL—, clasificado como A1 por Minciencias en 2022. Correo electrónico: felix.gallego@udea.edu.co

lexicografía e interpretación de textos”, la cual cuenta con una amplia tradición en la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia, cuyos antecedentes inmediatos se tienen en proyectos de investigación en ejecución o ya finalizados, más los trabajos de grado que se realizan constantemente a nivel de pregrado, en el programa Filología Hispánica, y de posgrados, en los programas de Maestría en Literatura y Doctorado en Literatura, de la misma Facultad.

El propósito de la investigación es realizar un proyecto académico y editorial acompañado de un estudio filológico y de crítica literaria alrededor de la obra completa del escritor colombiano Fernando González Ochoa. En este sentido, la labor realizada en anteriores proyectos ha constituido una base fundamental no solo para llevar a cabo una adecuada edición crítico-genética, sino también para hacer visible el valor narrativo y los méritos estéticos de la creación literaria de este autor.

Es necesario mencionar que esta investigación se inscribe dentro de otra de mayor envergadura, cuyo objetivo es realizar ediciones críticas y genéticas de textos de la tradición literaria colombiana contemporánea, que ya cuenta con precedentes dentro del grupo de investigación que lidera esta propuesta.⁴ Estos proyectos han ofrecido una mirada más completa sobre las obras literarias abordadas y han redimensionado su carácter crítico y estético. De ahí que, en esta misma línea, se busca contribuir con esta investigación, a sabiendas de que Fernando González Ochoa es uno de los escritores más importantes de las letras colombianas del siglo xx.

El proceso de construcción de la edición crítico-genética

El objetivo de nuestra investigación es realizar el estudio previo y la edición crítico-genética de la obra completa de Fernando González Ochoa según los procedimientos de la crítica textual, con fines de publicación

⁴ Desde hace algunos años se han desarrollado investigaciones como las ediciones críticas de la novela *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo, de las obras completas de Andrés Caicedo, de la novela *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio, de *Una mujer de cuatro en conducta* de Jaime Sanín Echeverri, de las obras completas del escritor César Uribe Piedrahita, de la antología poética *Tríptico cereteano* de Raúl Gómez Jattin, de la novela *Lejos del nido* de Juan José Botero y de la novela *La otra raya del tigre* más los cuentos completos del escritor Pedro Gómez Valderrama. Los últimos trabajos han abordado algunas obras de santa Laura Montoya Upegui, así como la narrativa breve y las novelas mayores de Tomás Carrasquilla.

y divulgación entre un público lector más amplio, para contribuir además a los estudios críticos y de recepción de la obra, para hacer visibles su valor narrativo, sus méritos estéticos y la vigencia de su contribución a la literatura hispanoamericana del siglo pasado en Colombia.

A partir de este propósito, ante la ausencia de ediciones críticas de la obra completa del autor, surge el interés y la necesidad misma de buscar, clasificar, cotejar, fijar el corpus y divulgar aún más la obra de este importante escritor colombiano, por medio de un estudio crítico y filológico que procure la recuperación de su legado literario y restituya la voluntad de Fernando González Ochoa desde su proceso de creación, para ofrecerles a los lectores contemporáneos una nueva mirada crítica e integral de las ideas y escritura del Pensador de Otraparte.

A la fecha, este proceso editorial presenta avances considerables en la materia si se tiene en cuenta que contamos con la construcción del primer tomo de la obra completa, el cual incluye las obras de la primera etapa del escritor: *Pensamientos de un viejo* (1916), *El payaso interior* (1916), *Una tesis* (1919) y *Viaje a pie* (1929). También se tienen avances significativos de los dos siguientes tomos que abarcan obras escritas y publicadas en la década de los años treinta del siglo xx. El equipo de investigadores sigue avanzando en los otros cuatro tomos, con la firme intención de contar con toda la obra editada a finales de 2023.

Pero no todo ha sido expedito en este proceso filológico, pues el equipo de trabajo ha tenido que sortear dificultades de diferente naturaleza para poder afrontar con responsabilidad los desafíos que impone una investigación de esta envergadura; por ejemplo, la dificultad de clasificar la obra de Fernando González Ochoa en el conjunto de los géneros literarios convencionales. Esta complejidad se da fundamentalmente en sus publicaciones cercanas a los géneros biográficos y a la novela, pues en sus trabajos ensayísticos y epistolares se tiene un mayor consenso. Para tener una idea de lo que implica esta situación, se tiene que una de las editoriales que más ha reeditado la obra de González Ochoa es Bedout, la cual hace una clasificación poco sistemática de las obras *Mi Simón Bolívar*, *Mi compadre*, *El maestro de escuela*, *El remordimiento* y *Santander*, catalogándolas dentro del género ensayo. Por otra parte, Jorge Órdenes (1983), quien hace un estudio de diversas obras, también presenta su propia clasificación de géneros literarios; es así como a *Mi Simón Bolívar* lo inscribe dentro del género ensayo, aunque reconoce su valor narrativo: “*Mi Simón*

Bolívar nos parece un ensayo novelado de orden didáctico-moral basado en el ejercicio de conciencia” (p. 51). Asimismo, dice de *Don Mirócleles*: “es una novela esencialmente autobiográfica y lo autobiográfico es la vitalidad de la conciencia fisiológica de González” (p. 79). Por lo anterior, es necesario hacer un detallado análisis para señalar con autoridad la pertinencia de enmarcar esta obra dentro del género autobiográfico. Órdenes clasifica a *Mi compadre* como “Crónica-ensayo sobre Venezuela [...] es un ensayo sobre historia venezolana del siglo diez y nueve” (p. 131). De *Santander* comenta: “tiene de ensayo histórico porque trata del periodo de emancipación de la Gran Colombia” (p. 247). Lo mismo pasa con *El remordimiento* cuando dice que es un “Ensayo-confesión [...] confesión del autor con la vida, consigo mismo, con el lector” (p. 283). Por último, del *Libro de los viajes o de las presencias* dice que es un “Ensayo novelado filosófico-existencialista [...] ensayo por su contenido filosófico [...] y novela porque trae acción novelesca ejecutada por personajes” (p. 334). Otro caso que se encontró en esta misma problemática de clasificación de géneros literarios es la catalogación de “Casiano, presbítero” como cuento en el libro *Antología comentada del cuento antioqueño* (2007), de Mario Escobar Velásquez, quien aclara que “Fernando González no era en rigor un cuentista, aunque sí ‘cometió’ algunos cuentos” (p. 76). De igual modo, Escobar Velásquez al final de la reseña del autor hace una clasificación de su obra en la que cataloga en la categoría “ensayo” textos como *Mi Simón Bolívar*, *Don Mirócleles*, *Mi compadre*, *El remordimiento*, *Santander* y *El maestro de escuela*, entre otros.

En este sentido, se observa cómo estas obras son rotuladas como producciones narrativas distintas a la novela, y se les da un tratamiento diferente; así, las valoraciones críticas y múltiples de su obra han generado confusión sobre el verdadero carácter de la narrativa del escritor. Denominaciones como ensayo, autobiografía o tratados filosóficos son comunes al mencionar su obra en general; inclusive algunas de sus narraciones han sido consideradas como muestras de “costumbrismo”, según dice Mejía Duque (1976): “en González, provincianismo, costumbrismo y chovinismo llegan a corresponderse” (p. 49). Por ello, la crítica contribuyó a afianzar en una primera época la apreciación de esta narrativa como regional, costumbrista y autóctona.

Con base en lo anterior, se puede evidenciar que no hay consistencia en el tratamiento, clasificación y determinación del género literario

de algunas obras de Fernando González a lo largo del tiempo y de las sucesivas publicaciones. Adicionalmente, la agrupación de su narrativa no ha sido clara y los criterios en su tratamiento han sido arbitrarios; si bien en la actualidad hay consenso frente a las denominadas “obras ensayísticas o epistolares”, muchos de sus textos con carácter ficcional son enmarcados dentro del género ensayo, pero se ignora la calidad estética de su obra narrativa.

Además de la problemática planteada, se encontró otra relacionada con la edición de la obra de González Ochoa. Los libros publicados en vida del autor fueron editados personalmente por él mismo, y en un principio siguió algunas sugerencias de editores, como su hermano mayor, Alfonso:

Aunque me autorizaste para hacer ‘lo que me pareciera bien’ en todos tus libros, no he querido entregar estas páginas al editor sin tu autorización. Temo haber dañado la unidad psicológica de la obra [*El remordimiento*] y mortificarte con las supresiones y cambios como pasó con *Viaje a pie* (González, 2018, p. 160).

A pesar de lo anterior, ante el control editorial y la censura ejercida sobre sus primeras obras, Fernando no permitió en adelante sucesivos cambios que otros le recomendaran en textos posteriores, así dichos cambios estuvieran encaminados a obtener una recepción favorable de su obra.⁵

Ahora bien, luego de la muerte del autor, las siguientes reediciones de sus primeras publicaciones fueron autorizadas en su mayoría por su hijo Fernando González Restrepo, quien hizo una revisión de estas obras con respecto a las primeras ediciones y a las libretas manuscritas del autor. Estas reediciones se publicaron en la editorial Bedout de Medellín

⁵ La intención de Alfonso González, hermano de Fernando, quien colaboraba en la publicación de algunas obras, al parecer era evitar mayores polémicas y persecuciones eclesiásticas, porque recomendaba cambiar palabras y frases por otras más sutiles, incluso suprimir pasajes completos, como en *Viaje a pie* (1929), pero Fernando no estuvo de acuerdo con tales cambios después de un tiempo. En relación con esto, en ocasiones el autor se permitió hacer notas de sus errores en sus libros, como fe de erratas. Frente a la polémica, finalmente le dice a Alfonso: “Todo lo que quitaste, todo lo que cambiaste en estas páginas, era la columna vertebral de la potranca. Atentaste contra la vida, suprimiste la lógica que preside al devenir [...] El libro [*El remordimiento*] tiene que quedar tal como me nació, sin cambios, sin supresiones, porque si no, tendríamos sermionario para señori-tas histéricas” (González, 2018, p. 165).

alrededor de la década de los setenta, y guardan fidelidad a las primeras ediciones; aunque se observa que obras publicadas por Bedout, como *Pensamientos de un viejo o Viaje a pie*, son una reproducción íntegra de las ediciones príncipes, porque se basaron en la primera edición de cada obra para hacer circular una edición facsimilar, hecho que se subsanó con otras obras publicadas en la misma editorial. En consecuencia, se hace necesario un análisis que evidencie los eventuales cambios que tuvieron lugar, dado que se considera a cualquier editor como otro sujeto que interviene la obra y puede modificar la voluntad del autor.

Otro tipo de intervenciones se dan con los cambios del sistema ortográfico y las actualizaciones necesarias, acorde con los parámetros editoriales recientes, como se presenta con las ediciones del Fondo Editorial Eafit, donde el editor fue Gustavo Restrepo Villa, director de la Corporación Fernando González - Otraparte. Estas situaciones particulares hacen necesario ahondar con rigor en los criterios establecidos por estas editoriales y los editores, para llevar a cabo el proceso de la edición crítico-genética de la obra completa de Fernando González Ochoa.

Una última dificultad la hemos evidenciado en la historia de transmisión textual de algunas ediciones, pues se encontraron algunas inconsistencias en la numeración de las ediciones de obras, como con *Viaje a pie* y *El Hermafrodita dormido*. De la primera no se ha encontrado la séptima edición, porque después de la sexta (1995), de la Editorial Universidad de Antioquia, se da un salto a la octava (2010), del Fondo Editorial Universidad Eafit. De la segunda obra no se ha hallado la quinta edición, ya que después de la cuarta (1994), de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, aparece la sexta edición (2016), del Fondo Editorial Universidad Eafit. Por lo tanto, es necesario revisar la historia de la transmisión textual y la sistematicidad de las editoriales; para este fin la edición crítica determinará el número de testimonios existentes, distinguirá entre ediciones y reimpressiones de cada obra, además de darle un nuevo orden y lógica a las publicaciones posteriores al fallecimiento del escritor.

Pese a las dificultades anteriores, este proceso de edición filológica sigue adelante atendiendo a un principio de la crítica textual como es la preservación de la última voluntad del autor, el cual nos permitirá la sistematización de todo el material pertinente para el proceso de recuperación de los textos y su posterior fijación como corpus. Para este fin, se conservan manuscritos y mecanuscritos de algunas obras de Fernan-

do González Ochoa,⁶ y otros materiales pretextuales y paratextuales que dan cuenta del proceso genético de su escritura, así como de la recepción de su obra. Estos testimonios reposan en la Corporación Fernando González - Otraparte, que es la albacea del legado del escritor y ha hecho un valioso trabajo con este material: en el momento se está clasificando el archivo y gran parte de este ya se ha digitalizado y dispuesto en su página web para el conocimiento del público, tal como se verá en el siguiente apartado. También en la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz de la Universidad de Antioquia se encuentra parte del intercambio epistolar entre Carlos E. Restrepo y González Ochoa, y en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín se ha encontrado otra parte del legado epistolar del autor con el padre Andrés Ripol Noble. Para esta fase se cuenta con el respaldo de la Corporación, cuyo equipo está presto a suministrar su colaboración facilitando el material existente y autorizando la posterior publicación del presente estudio.

Por último, se debe mencionar que se cuenta con los testimonios o evidencias de las publicaciones de las obras de González Ochoa en forma impresa, tanto en publicaciones periódicas como en las revistas *Antioquia* y *Panida*, así como en formato de libro, algunos editados en vida del autor y otros de manera póstuma. El corpus completo corresponde a las veintiséis obras *Pensamientos de un viejo*, *El payaso interior*, *Una tesis*, *Viaje a pie*, *Mi Simón Bolívar*, *Don Mirócleles*, *El Hermafrodita dormido*, *Mi Compadre*, *Salomé*, *El remordimiento*, *Los negroides*, revista *Antioquia* (incluye *Don Benjamín, jesuita predicador*), *Nociones de izquierdismo*, *Santander*, *El maestro de escuela*, *Estatuto de valorización*, *Arengas políticas*, *Libro de los viajes o de las presencias*, *Fernando González visto por sí mismo*, *La tragicomedia del padre Elías y Martina la velera*, *El Pesebre*, así como los intercambios epistolares *Correspondencia* (con Carlos E. Restrepo), *Cartas a Estanislao* (Zuleta Ferrer), *Mis cartas de Fernando González* (cartas a Antonio Restrepo Pérez), *Las cartas de Ripol* (correspondencia con Andrés María Ripol Noble) y *Cartas a Simón* (González Restrepo, su hijo).⁷

⁶ Se tiene evidencia de libretas con textos originales, en ocasiones fragmentarios y otros completos, de *Viaje a pie*, *Mi Simón Bolívar*, *El maestro de escuela* y *El payaso interior*. Además, se conservan partes, fragmentos sueltos, de *Pensamientos de un viejo* y de algunos ensayos políticos.

⁷ Este corpus se presenta en orden cronológico de la escritura de las obras o de su publicación en vida del autor; algunas obras permanecieron inéditas, pero se toma en cuenta la cronología para comprender el proceso de creación del escritor. Para el

La caracterización del archivo personal de Fernando González Ochoa (FGO)

Tal como se mencionó antes, el archivo personal del escritor Fernando González Ochoa reposa en la mencionada Corporación, y está compuesto por una variedad amplia y heterogénea de materiales: manuscritos y mecanuscritos de sus obras, las setenta libretas,⁸ cartas, fotografías, documentos personales, recortes de prensa, recepción de su obra, material audiovisual, objetos personales (como la lápida de la tumba de FGO y otras de sus familiares), cuadros, libros y otro material misceláneo que a la fecha no ha sido clasificado. Igualmente, la obra completa del escritor se halla en la plataforma virtual de la Corporación Fernando González - Otraparte (otraparte.org), la cual aparece en orden cronológico de publicación o escritura, con su respectiva información bibliográfica, y con acceso libre a la lectura en formato HTML y con posibilidad de descargar los textos en formato PDF.

Antes de entrar a caracterizar este valioso e imprescindible archivo para la edición crítico-genética, es importante insistir una vez más en que en la actualidad la Corporación Fernando González - Otraparte es la entidad encargada de la promoción y difusión del legado intelectual y literario de Fernando González Ochoa. Está ubicada en la vieja casona que hacía parte de una antigua finca en Envigado, Antioquia, donde el autor vivió gran parte de su vida y que, según Gustavo Restrepo, fue una casa diseñada en los años cuarenta del siglo XX por Pedro Nel Gómez, Carlos Obregón y Félix Mejía Arango (Pepe Mexía). La creación de la Corporación data de 2002, gracias a la gestión de su hijo Simón González Restrepo, quien aspiró a reunir en dicho espacio todo el legado patrimonial de su padre. El padre Alberto Restrepo González (1939-2022),

caso de los epistolarios, se cuenta con un variado periodo de correspondencia con diferentes personalidades. Para la publicación en edición crítico-genética se tomará un criterio de presentación del corpus que tome en cuenta la cronología, pero también el género en el que se inscriben algunas obras.

⁸ Gustavo Restrepo Villa, director de la Corporación Fernando González - Otraparte, cuenta que la preservación del material de archivo del escritor y del legado familiar estuvo a cargo de Fernando González, hijo, quien depuró el archivo quemando las libretas y apuntes que correspondían a la vida personal del escritor, dejando solo el material que pudiera enriquecer las obras. Gran parte de estas libretas se encuentran ya digitalizadas. En vida, el mismo escritor González Ochoa quemó algunas páginas de sus obras (Restrepo Villa, entrevista personal, 2018).

sobrino del escritor, fue una figura clave para la conservación, el desciframiento paleográfico y la difusión de este patrimonio que conserva la Corporación Fernando González - Otraparte, dado el gran conocimiento que tiene del autor, de sus familiares y sus amigos más cercanos. En los últimos años la Corporación se financia, con algo de dificultad, gracias a varias donaciones, a las ventas que realiza el café restaurante, y a la venta de libros del autor.⁹ Se proyecta más adelante la producción y venta de *souvenirs* alusivos al escritor y su obra. La Corporación también permanece gracias al apoyo de la Alcaldía de Envigado, por medio de un convenio que renueva con cierta reticencia cada año con la administración de la Casa Museo para aportar a su funcionamiento.

En la actualidad, la Corporación cuenta con un nuevo espacio para el estudio, la conservación y la consulta de los archivos de FGO. Con este espacio en la Biblioteca del Parque Cultural y Ambiental Otraparte - Comfama, contiguo a la sede de la Corporación, se espera mejorar las condiciones espaciales de los archivos, así como su protección. Sin embargo, se teme un poco por las condiciones de sistematización y conservación de los mismos, pues no hay certeza de que estos aspectos mejoren con el nuevo espacio, dado que no hay acuerdos al respecto entre la Corporación, el municipio de Envigado y Comfama. A la fecha, todavía no se ha realizado el traslado del archivo a este nuevo

espacio, a la espera de nuevas adecuaciones físicas y de acuerdos entre las partes para el cuidado, el acceso y la preservación, es decir, concretar cómo será la nueva dinámica de funcionamiento de este espacio.



Figura 1. Entrada al nuevo espacio físico para la conservación del archivo de FGO

Fuente: esta y las siguientes fotografías que aparecen en este capítulo fueron realizadas por los autores.

⁹ En el pasado, la Corporación Fernando González - Otraparte contó con Sello editorial propio *Otraparte*, pero debido a dificultades de orden económico decidieron no continuar con este, sino colaborar en el proceso de edición con otras editoriales como la Editorial Eafit, conocida hasta hace poco como Fondo Editorial.

A continuación se presenta la clasificación y caracterización de los principales materiales que componen el archivo documental genético y textual de FGO. El archivo alberga aproximadamente 30 000 páginas escritas por el autor, así como otros objetos complementarios, como material fotográfico, colecciones de libros y revistas propias, y elementos personales del escritor. Una buena parte del material se encuentra en cajas de cartón ubicadas en varios estantes o anaqueles de madera con su respectivo cierre de seguridad. El primer estante alberga las libretas de trabajo de FGO, archivos del escritor Gonzalo Arango, así como otros objetos personales y escritos de prensa sobre FGO y su familia. También se cuentan con varios ejemplares de las ediciones, en especial de las ediciones príncipes. El segundo estante conserva los manuscritos y mecanuscritos, varias fotografías, así como varios objetos personales del escritor y toda su correspondencia. Un tercer anaquel contiene toda la obra escrita y publicada por el autor, tanto en el país como en extranjero, bien en español o en las otras lenguas a las que ha sido traducida su obra. Por último, en dos estantes más se alberga el archivo del escritor aún sin clasificar y varios objetos de su propiedad.



| Figura 2. Archivadores

Estante de las libretas

Las libretas representan un componente fundamental en el archivo personal de Fernando González Ochoa porque constituyen el material pretextual más importante para el estudio del proceso creativo del escritor, dado que son el germen inicial de la gran mayoría de sus proyectos literarios e intelectuales. Ernesto Ochoa, gran estudioso de la obra de FGO, plantea que

La presencia de las libretas es fundamental para entender la génesis de los libros de Fernando González. Son las libretas las que se van preñando con un tema, con un personaje, con una trama novelada. En obras anteriores, se ve claro que el autor toma esos apuntes y los organiza, los retoca, los ubica (1995, s.p.).

Las libretas representan, en esencia, el material genético más valioso para una comprensión del proceso creativo de la producción literaria del escritor, así como para determinar el proceso de construcción, evolución y fin que tuvieron las ideas y pensamientos de FGO en cada nuevo proyecto intelectual. El mismo Fernando González Ochoa acuñó para sus cuadernos de apuntes el término “libretas de carnicero”; según Ochoa Moreno (2014), el mismo autor explicó: “Esas meditaciones las escribía en libretas, ‘de las que usan los carniceros para apuntar los fiados’” (s.p.); de ahí la expresión.

Las libretas se encuentran organizadas en carpetas y sobres de manila, ubicadas dentro de cajas de cartón en una estantería con cerrojo en las instalaciones de la Corporación Fernando González - Otraparte; solo los investigadores o estudiosos del escritor tienen acceso a ellas, previa solicitud de permiso, concertación de una fecha y horario de consulta. Además de encontrarse en formato físico, todas las libretas se encuentran digitalizadas en formato PDF y JPG, pero no se encuentran con acceso libre en el microsítio de la Corporación; además, se debe mencionar que dichas libretas en formato digital ya hacen parte de la colección Obras Colombianas del Ministerio de Cultura de Colombia. El proceso de catalogación de este material ha sido lento, debido a la falta de recursos para contratar más personal especializado, pero ha contado con el apoyo firme de la dirección de la Corporación para hacer un ejercicio serio y riguroso de todo el archivo del escritor de Otraparte, como se suele conocer a FGO.

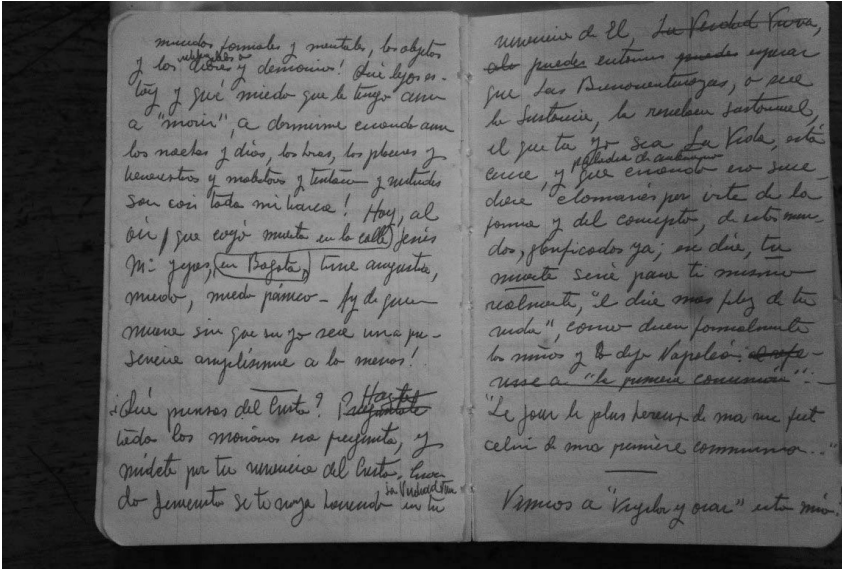


Figura 3. Interior de libreta

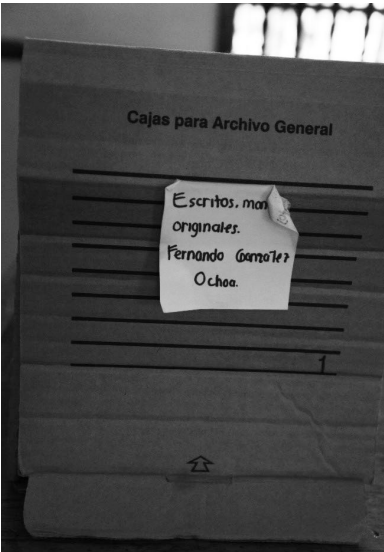


Figura 4. Caja de libretas

Continuando con la organización de las libretas, se debe decir que están clasificadas siguiendo un patrón establecido por los funcionarios encargados de esta labor, el cual consiste en marcar cada libreta según la cronología de la escritura del mismo, a modo de diario, para lo cual han sido fechadas por día, mes y año de acuerdo al proceso mismo de escritura por parte del autor, y con lo cual se logra una adecuada sistematización de todas las libretas que componen este archivo pre-textual o genético. De igual forma, se debe mencionar que en el sitio web

de la Corporación las libretas se clasifican con una categoría adicional: la obra con la que directamente se relaciona cada libreta, de tal forma que, por ejemplo, las libretas que están clasificadas entre 1928 y 1929 se vinculan con la obra *Viaje a pie* (1922), la cual hace parte de la primera etapa de

creación de Fernando González Ochoa. Este patrón de clasificación se continúa con las demás libretas, con lo que el investigador puede vincular con facilidad las libretas con cada una de las obras definitivas y publicadas en vida o tras la muerte del escritor.



Figura 5. Caja con los sobres de manila de las libretas

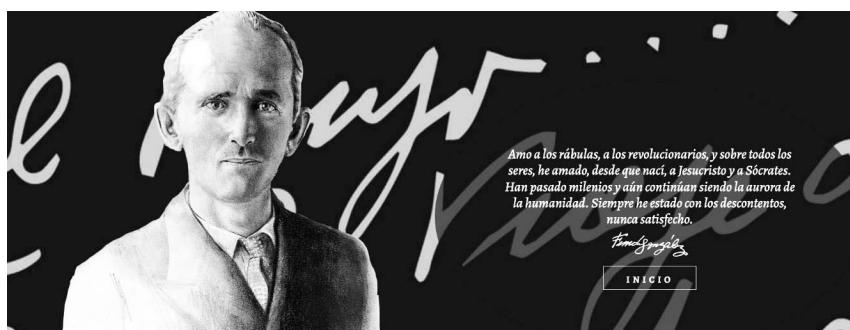


Figura 6. Portada del sitio web de la Corporación Otraparte

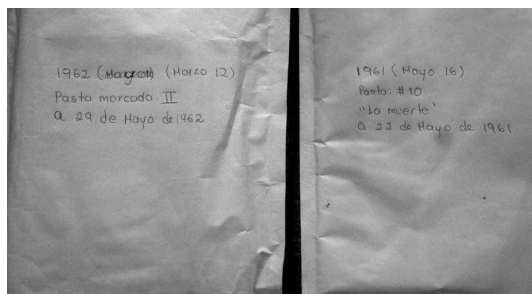


Figura 7. Sobres de manila de las libretas

En cuanto a su estado de conservación, se debe decir que es desigual, pues un par de ellas están en muy buen estado, mientras que otras, la gran mayoría, se encuentran algo deterioradas debido

al inexorable paso del tiempo; de ahí el interés de la Corporación por digitalizarlas para ayudar a su conservación. Algunas libretas no contienen la portada, incluso hay faltantes de las primeras páginas. Es necesario revisar exhaustivamente cada sobre y carpeta para corroborar su estado de completitud, pues en muchas ocasiones se nota que se han perdido páginas importantes para la comprensión de pasajes o fragmentos genéticos.

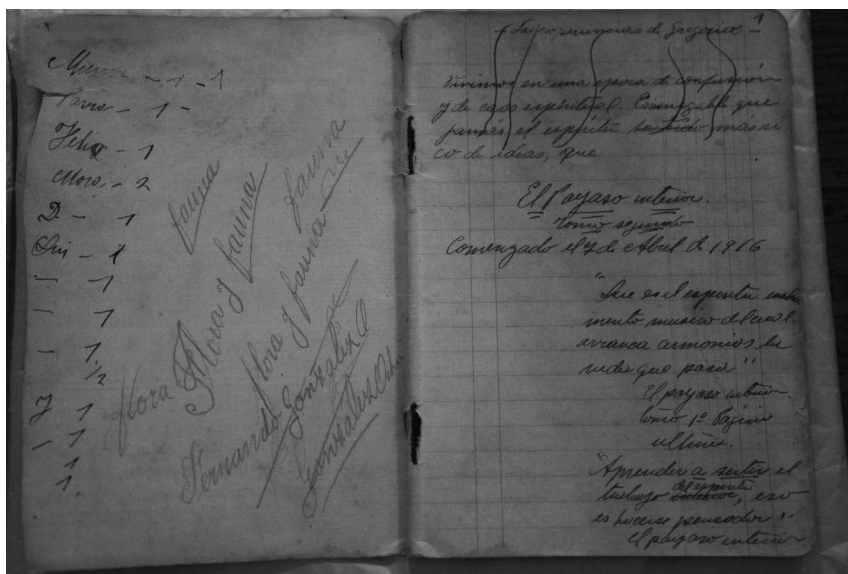


Figura 8. Fragmento deteriorado de *El Payaso interior*



Figura 9. Cubierta de libreta deteriorada

Por otro lado, se debe decir que el tipo de soporte, tamaño y empleo de tintas en las libretas no es uniforme, dado que no hay concordancias o unidad entre los mismos. Los papeles utilizados son muy variados en su calidad, color y textura; algunos son blancos, otros amarillos, en otros se observan hojas cuadrículadas, otras con rayas y hasta papel periódico fueron algunos de los soportes que EGO empleó para plasmar sus ideas. De igual forma, algunas de las libretas son de un tamaño pequeño, otras medianas y otras un poco más grandes, por lo que son disímiles, de formato

sencillo, y no corresponden a un único modelo; algunas de estas libretas tienen fechas y marcas en otras lenguas, como en francés, posible-

mente provenientes de la estada del escritor en Europa. De igual forma, carecen de paginación y están escritas en tintas líquidas de variados colores: rojo, azul, negro, y a lápiz, lo que se convierte en un problema adicional para su conservación.

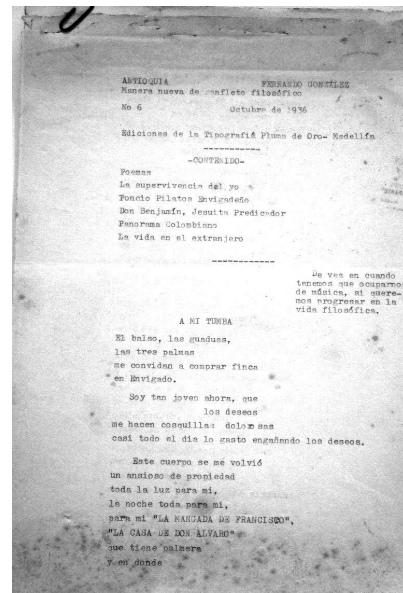
La mayoría de las libretas están escritas en lengua española; sin embargo, algunas tienen ideas en italiano, francés y latín, lenguas que conocía bien el escritor, tanto por su formación como por sus estancias de varios años en Italia y Francia. En cuanto al tipo de letra utilizada por el escritor en sus libretas, esta corresponde en su totalidad a letra cursiva (o pegada), propia de su formación escolar en colegios religiosos en Medellín, como el San Ignacio de Loyola.

Las libretas, como ya lo hemos expresado, constituyen un material importante en el proceso de edición crítico-genética de la obra completa de Fernando González Ochoa, pues algunas se corresponden exactamente con pretextos completos de varias de sus obras, mientras que otras, por el contrario, solo corresponden a apartados, y otras tantas contienen información miscelánea sobre distintas ideas, proyectos o pensamientos del autor. En todo caso, todas se convierten en material necesario para la fijación textual de las obras del escritor, ya que brindan información de gran valor en cuanto al *usus scribendi* de FGO, así como sobre su universo referencial y estético que fue tejiendo en el periodo más fecundo de su proceso de creación.

Por último, en el estante de las libretas también se encuentra una considerable parte de la correspondencia de otro escritor colombiano: Gonzalo Arango. Asimismo, se tienen archivos físicos de Alfonso González Ochoa, del periodo 1911 a 1915; algunos de estos archivos se han publicado en formato libro en la ciudad de Bogotá.

Figura 10.

Fragmento del manuscrito
revista *Antioquia*



Estante de manuscritos y mecanuscritos

El archivo correspondiente a los manuscritos y mecanuscritos de las obras de Fernando González Ochoa también se halla en la Corporación Fernando González - Otraparte. En este espacio se cuenta con diferentes legajos de este material pretextual guardado en varias cajas que están ubicadas en un armario con acceso restringido. Una parte de este material está digitalizado, pero sin acceso público en la página web de la Corporación. De igual forma, parte de este material se encuentra registrado en los catálogos de la institución, pero otra parte todavía no aparece en los mismos porque aún no se ha clasificado, lo que ha dificultado su reconocimiento y existencia, tanto para el público en general como para los especialistas en la obra del escritor envigadeño.

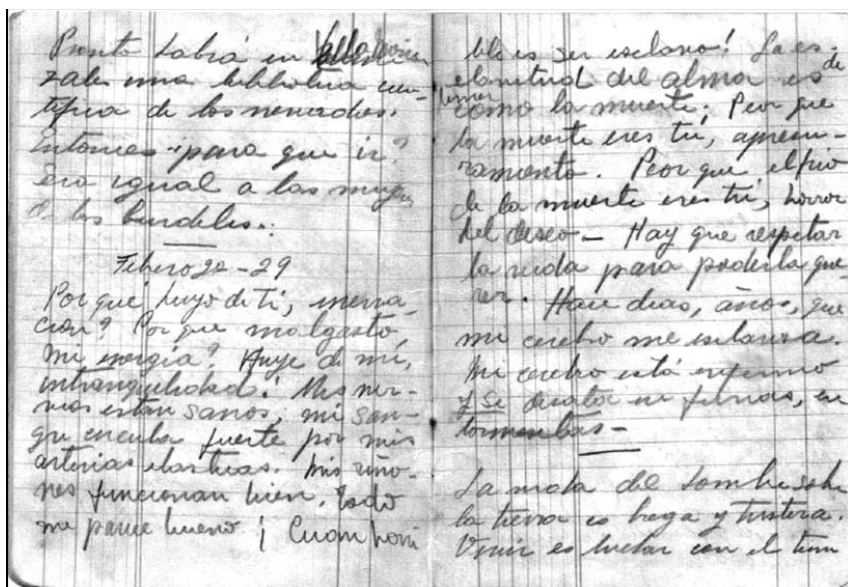


Figura 11. Fragmento del manuscrito de *Viaje a pie*

En su propósito de organizar y clasificar de la mejor forma este material, la Corporación ha empleado un mecanismo propio de sistematización que permita identificar y distinguir con claridad cada manuscrito y mecanuscrito. Por ejemplo, la obra *El pesebre*, en su versión pretextual, aparece en la caja de manuscritos, en la carpeta número 1.17;

una clasificación algo arbitraria, poco sistemática, pero muy clara en la organización interna de la Corporación. Cabe anotar que en algunas carpetas se conserva más de un mecanuscrito o fragmento de manuscrito, lo que también dificulta la identificación de algunos materiales y su vínculo con los testimonios textuales, y parece mediar un criterio cronológico sobre el orden de las obras para asignar el de las carpetas.

Asimismo, a cada manuscrito, organizado por legajos de cuadernillos en cada caja, se le asigna un número con el que se pretende identificar cada uno de los componentes del manuscrito o mecanuscrito. Por último, frente a la manera de conservación de este material, se debe decir que algunos legajos de manuscritos están unidos con clip, otros pocos, grapados, y otros más aparecen sueltos y sin ninguna marca-ción o señal que permita su diferenciación y clara identificación, lo que demuestra que el proceso de conservación, organización y sistematización del archivo requiere más inversión, tiempo y talento humano dispuesto para este propósito.

Enviado 6 Agosto 63 "Otraparte"

A Gonzalo Arango

Me enfermó, me dio un espasmo en el centro nervioso de los músculos motores de los ojos- pero ahí voy. Pero con este drama suyo "Los Ratones Van al -Infierno", obra preciosa y en la cual se entreabre el Paraíso.... ¡Cómo soy feliz! La puerta sin alas que no se abre sino en amor, en la llama que es la llave de ella, se está entreabriendo para Gonzalo.... ¿Quién será esa madre a quien el amor la hizo preferir ser infierno a cielo, a ~~ambiar~~ cambio de la felicidad de "otro", del niño sin pies? Pues esa es el drama de los dramas! Yo hasta oreo que Ud. no se ha dado cuenta plena del ~~misterio~~ misterio que se le está dando a Ud. en amor. Nada menos que la respuesta a la gran pregunta: Por qué encarnó al Hijo de Dios y se hizo El hijo del Hombre? Ya Ud. Gonzalo de mi alma, va sabiendo, va siendo la respuesta a la suprema pregunta, a la pregunta que produce el escándalo: ¿Por qué Dios ~~tenía~~ tenía que ser hombre escupido y crucificado? Y por eso dijo El! Ay del que se escandalizare en mí; ay del que se escandalizare en la madre que se hace ratón para salvar al hijo sin pies"

Ud, Gonzalo de la alma, es el niño sin pies, y ¿quién es la mujer que por amor escogió descender a infierno de los ratones? Creo que son dos mujeres, pero esto es imaginaciones: Veo que su mamá, aquella llama de amor vivo a quien un día envié ~~me~~ con Ud. un racimo de plátanos murrapos... y otra, alguna otra, pues entre los dones que Dios le dió a Usted estuvo el amor en forma de mujer, decidieron ser a infierno para que Ud, fuera el cielo. ---todo ese misterio que se está dando desde "lugares" en donde "moran" los ~~ix~~ ix ~~inteligibles~~, donde está ahora su mamá, no lo publique hasta que venga una nítida conciencia de él. La Puerta sin Alas, se entreabre en dolores y beatitudes y ~~no~~ se puede forzar; es don.

Ahora S_xo y Saxofón: El libro es bellísimo: Es un camino que comienza en una ratonera (la nada) (non servian, etc) y que asciende, asciende. El camino es suyo; sus alas son juveniles y el amor circula por ellos a torrentes.

Recibe el amor de es te ansioso de juventud perpetua

Juana de Ochoa

Figura 12. Carta de Fernando González Ochoa al poeta nadaísta Gonzalo Arango

Fuente: Archivo personal de Fernando González. Corporación Otraparte

Por último, en este estante también se hallan varias cajas que contienen las cartas manuscritas y mecanografiadas del escritor, organizadas por fechas y destinatarios. Este material se ha clasificado y sistematizado gracias a la labor de la historiada María Camila Tejada y del padre Alberto Restrepo González, el ya mencionado sobrino del escritor. Entre los emisarios y destinatarios de algunas cartas se encuentran escritores nacionales e internacionales, políticos, amigos y familiares. Las carpetas que contienen la correspondencia tienen una clasificación numérica básica (1, 1.1., 2, 2.1...), dicho material está digitalizado, pero todavía no es de acceso público en la página web de la Corporación.



Figura 13. Estantería con la Biblioteca personal del escritor

Estante de la biblioteca personal

En la Corporación también se halla la Biblioteca Personal del autor, exhibida en un estante de madera de grandes proporciones en donde se encuentran libros de diferentes tamaños, lenguas, siglos (xix y xx), editoriales y algunos encuadernados por la imprenta propia que en algún tiempo tuvo el escritor. Por ejemplo, allí se encuentran varios clásicos de la literatura universal de Espasa-Calpe, Gredos y Losada, entre otras grandes editoriales de la época. Otros textos de su Biblioteca Personal se hallan en cajas en el estante que contiene material sin clasificar.

A pesar de la gran riqueza de la biblioteca almacenada, no hay certeza sobre cuántos libros de los existentes pertenecieron origi-

nalmente a Fernando González Ochoa, pues también se incorporaron otros libros pertenecientes a bibliotecas personales de sus hijos y familiares, así como donaciones de particulares. La Corporación se ha propuesto identificar y separar aquellos textos pertenecientes originalmente al escritor envigadeño; algunos ejemplares es posible identificarlos por las dedicatorias autógrafas que varios autores marcaron en ejemplares dados como obsequio al Brujo de Otraparte; por ejemplo, las primeras ediciones de obras de juventud de autores como Manuel Mejía Vallejo o Arturo Echeverri Mejía, publicadas antes del fallecimiento de González Ochoa en 1964.



Figura 14. Biblioteca personal del escritor

Por otro lado, también se halla en un estante paralelo la exhibición de su obra completa, compuesta por ediciones príncipes, ediciones póstumas, reimpressiones, reediciones y otras ediciones de la obra completa de FGO, realizadas dentro y fuera del país por diferentes editoriales, entre las que se cuentan Juventud en España, Ateneo en Venezuela o Le Livre en Francia; en Colombia debemos recordar editoriales comerciales como Lumen, ABC, Tercer Mundo, Oveja Negra y Bedout, o universitarias como las de Eafit, Universidad Pontificia Bolivariana (UPB) y Universidad de Antioquia (UdeA). Finalmente, se debe decir que algunas de sus obras han sido traducidas al latín por sus sobrinos, pero esas traducciones no han sido publicadas, ni clasificadas y menos digitalizadas, pues hacen parte del archivo del escritor que requiere un trabajo de sistematización.



Figura 15. Biblioteca personal del escritor

Estantes de archivos sin clasificar

En otros dos estantes de la Corporación se hallan un poco más de veinte cajas que contienen material audiovisual (casetes, celuloide, CD), recortes de prensa, objetos personales, fotografías, cuadros, libros, máquina de escribir y otro material misceláneo que a la fecha no ha sido estudiado ni clasificado, y que seguramente es fundamental para seguir investigado el universo literario y personal del escritor.

Figura 16. Fotografía sin clasificar incluida en una de las libretas





Figura 17. Objetos sin clasificar



Figura 18. Documentos sin clasificar



Figura 19. Objetos sin clasificar

Consideraciones finales

Para finalizar, es importante recordar que todo el archivo de FGO que reposa en la Corporación Fernando González - Otraparte es fundamental para la labor filológica de la edición crítica de la obra completa del escritor que lleva a cabo un grupo de estudiantes y profesores de la Universidad de Antioquia. Como ya se evidenció, todo el material reviste un valor documental y patrimonial incalculable, bien sea desde el punto de vista textual y pretextual, o desde referencias accesorias como las fotografías, la biblioteca personal o algunos objetos pertenecientes al escritor. En cualquier caso, es un archivo personal necesario y primordial para estudiosos del universo literario, cultural, social y político del escritor de Otraparte.

Por otro lado, es necesario señalar que dicho archivo no está en el mejor estado de preservación, pese a las buenas intenciones y acciones que viene realizando la Corporación para mantener este legado vivo y organizado para sus visitantes. Si bien se observa el interés de su director por preservar en las mejores condiciones posibles este material invaluable, pues él tiene claridad sobre la importancia de este patrimo-

nio e implementa acciones para sostenerlo, no hay una política pública municipal, departamental o nacional para la preservación adecuada de los archivos patrimoniales, por lo que estas acciones se convierten en esfuerzos aislados de las entidades y los investigadores interesados en conservar este legado.

En estas circunstancias, es necesaria entonces la realización de un estudio de valoración documental y organización archivista que permita ponderar el valor patrimonial del archivo, para emprender acciones concretas de conservación, previo a un proceso riguroso de inventario (determinar con precisión qué material, cuántos archivos y de qué naturaleza conserva la Corporación), restauración (procesos de desinfección y limpieza, restitución de faltantes, retiro de grapas, cintas, entre otros objetos extraños a los archivos y que los deterioran), organización (en archivadores especiales para esto, siguiendo criterios especiales de almacenamiento), sistematización, catalogación (reemplazar y actualizar el sistema de almacenamiento de la documentación actual) y disposición (implementar una nueva manera de presentar al público el archivo de FGO, en un formato expositivo y procurando todas las condiciones de seguridad y preservación) que se rija por patrones de las ciencias de la información y de la preservación patrimonial de archivos personales.

Solo de esta forma se podrá conservar en el tiempo este archivo patrimonial, y con ello la posibilidad de salvaguardar este legado cultural para las futuras generaciones. El nuevo espacio para la ubicación y adaptación del archivo de FGO, como se vio antes, ya es una muestra del interés que existe para el logro de este propósito, al igual que la digitalización de una parte importante de este archivo, que, como ya se dijo, reposa en el sitio web de la Corporación. Solo faltarían fuentes de financiación y la creación de nuevas políticas públicas que faciliten esta empresa de conservación.

En síntesis, este recorrido por la caracterización del archivo personal de Fernando González Ochoa ha permitido comprender la magnitud del mismo para entender la dimensión de su propuesta estética y su pensamiento social y político; de ahí la necesidad de su preservación y difusión por cuenta de instituciones del Estado y de organizaciones privadas, así como de investigadores y lectores interesados en su legado intelectual.

Referencias

- Escobar Velásquez, M. (2007). *Antología comentada del cuento antioqueño*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Corporación Otraparte. (2002). *Corporación Fernando González – Otraparte*. Envigado. Recuperado de <https://www.otraparte.org/corporacion/historia.html>
- González Ochoa, F. (2018). *Salomé / El remordimiento*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- González Ochoa, F. (1941). *El maestro de escuela* (Manuscrito). Medellín.
- González Ochoa, F. (1941). *El maestro de escuela*. Bogotá: ABC.
- Mejía Duque, J. (1976). Fernando González. *Literatura y realidad* (pp. 35-56). Medellín: Editorial Oveja Negra.
- Ochoa Moreno, E. (1995). A manera de presentación. *Libro de los Viajes o de las presencias*. (s.p). Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Ochoa Moreno, E. (2014). El hombre de las libretas. *El Colombiano*, marzo 14. <https://www.otraparte.org/corporacion/prensa/20150314-hombre-libretas/>
- Órdenes, J. (1983). *El ser moral en las obras de Fernando González*. Medellín: Extensión Cultural, Universidad de Antioquia.
- Pérez, M. (2011). *La edición de textos*. Madrid: Síntesis.

Aportes de los exiliados por la Guerra Civil española en la prensa colombiana¹

Andrés Vergara Aguirre²

Bienvenidos a la República Liberal

Algunos de los exiliados por la Guerra Civil en España que llegaron a Colombia hicieron grandes contribuciones en distintos campos del saber, tales como la pedagogía, la psicología y otras ciencias. Asimismo, hubo aportes destacados en los campos de las letras, sobre todo en el periodismo y la literatura. Aquí

¹ Este capítulo es resultado del proyecto de investigación “Literaturas en diálogos e intelectuales en redes”, inscrito en el Sistema Universitario de Investigación de la Universidad de Antioquia, y contó con el apoyo del programa de Estrategia de Sostenibilidad 2020-2021 del grupo de investigación Estudios Literarios —GEL— otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia, Medellín - Colombia.

² Comunicador Social-Periodista y Magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia; Doctor en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Profesor de la Universidad de Antioquia, donde es director de la revista *Estudios de Literatura Colombiana*, clasificada A1 en Publindex, director del Fondo Editorial de la Facultad de Comunicaciones y Filología, e integrante del Grupo de Estudios Literarios. Autor del libro de investigación en prensa *Historia del arrabal* (2014), y de la novela *Jugaremos a la guerra* (2018). Correo: andres.vergaraa@udea.edu.co

se propone un recorrido por algunos de esos aportes, que ilustran muy bien por qué podemos afirmar que, si bien tanto esa guerra como la dictadura de Francisco Franco fueron sucesos catastróficos para España y para el mundo, el ámbito de la prensa colombiana se vio enriquecido por varios de esos migrantes que encontraron refugio en nuestro país.

Ahora bien, un aspecto a tener en cuenta aquí es la época que atravesaba Colombia en la esfera política cuando estalló la Guerra Civil en España. Después de un largo periodo de la llamada Hegemonía Conservadora (1886-1930), por fin había vuelto al poder el Partido Liberal, en cabeza de Enrique Olaya Herrera, quien durante su mandato (1930-1934) estableció lazos con la Segunda República Española (1931-1939). En 1936, cuando se inició la guerra, Colombia atravesaba el segundo mandato de los liberales, entonces representados por Alfonso López Pumarejo, cuyo gobierno (1934-1938) les abrió las puertas a muchos de los exiliados españoles que llegaron al país durante los dos primeros años de la Guerra Civil. Sin embargo, también es importante recordar que algunos conservadores vieron con desconfianza la llegada de los republicanos al país, y por eso en ciertos casos lanzaron acusaciones contra los recién llegados, e incluso criticaron al gobierno liberal porque, según ellos, hacía acuerdos de connivencia y complicidad con los exiliados, como cuando el periódico *El Siglo* encabezó una campaña contra Fernando Martínez Dorrién —a quien nos referiremos en las siguientes páginas—, sembró dudas sobre sus antecedentes en España, e incluso lo acusó de corrupción por los contratos realizados a través de la Editorial Bolívar, de su propiedad, con el Ministerio de Educación (Montaña, 2000). Después, cuando los conservadores volvieron al poder en 1946, de cierto modo hicieron una especie de purga de los republicanos que ejercían la docencia en universidades y colegios públicos en el país. Y si el periódico *El Tiempo* se había mostrado afín a la llegada de republicanos al país durante la República Liberal, el periódico *El Siglo* siempre se mostró en desacuerdo, y fue uno de los azuzadores de la purga iniciada en 1946, pues era “afín a las políticas de Franco y amigo de calificar a los republicanos españoles de ‘rojos’, ‘ateos’ y ‘comunistas’” (Cataño, 2013).

Aquí también es pertinente recordar que Colombia nunca fue un país atractivo para las grandes migraciones europeas, y el caso de la oleada producida por la Guerra Civil española no fue la excepción.

Los dos países más atractivos para los migrantes europeos siempre fueron México y Argentina, como nos lo recuerda Alberto Bejarano (2017). Con el comienzo de la dictadura de Francisco Franco en 1939, la mayoría de los exiliados que cruzaron hacia el continente americano enrumbaron hacia los países que les ofrecían mejores perspectivas en los ámbitos económicos, sociales y culturales. México, por ejemplo, en 1938 hizo una declaración dirigida a los exiliados, a través de su Legación en Francia: “México abre sus puertas a los extranjeros perseguidos y a los leales de la España republicana, invitándolos a aportar sus conocimientos y experiencias al aprovechamiento de sus recursos naturales” (Ruiz, 1938, p. 1). Por su parte, Colombia en realidad nunca fue un país tan de puertas abiertas, y durante la época de aquella migración española no tuvo un comportamiento excepcional:

Para los años treinta, en plena República Liberal, a pesar de una vaga simpatía de los gobiernos de la época por la causa republicana, esto no se materializaría en un apoyo concreto y eficaz, lo que llevaría a muy pocos españoles a refugiarse en Colombia. Más bien puede decirse que fueron múltiples las trabas que se establecieron para los que se aventuraron. De allí que muy pocos se hayan quedado (Bejarano, 2017, p. 100).

Aunque los presidentes Alfonso López Pumarejo (1934-1938 y 1942-1945) y Eduardo Santos (1938-1942) tenían interés en que al país vinieran republicanos españoles del ámbito intelectual y científico para apoyar los procesos de educación y modernización en Colombia, y aunque Santos conocía a algunos de esos exiliados, que vinieron al país por invitación directa de este, el ingreso de la mayoría de los exiliados no fue un proceso tan sencillo. Luis López de Mesa, Ministro de Relaciones Exteriores durante el gobierno de Eduardo Santos, fue uno de los que ralentizó ese proceso migratorio, pues

[...] personificó singularmente los temores ya expuestos, exigiendo a los exiliados mediadores un compromiso de aval y garantía de la condición y cualificación de los admitidos. Aquel proceso de lenta concesión de visados favoreció la ubicación de los españoles republicanos en otros países, sobre todo cuando la presión previa a la Segunda Guerra Mundial hacía desesperada su situación en territorio francés (Martínez y Hernández, 2009, p. 1047).

Si tenemos en cuenta que una de las banderas de “La revolución en marcha” —como López Pumarejo llamó su plan de gobierno— fue la dinamización de la educación y la transformación de la universidad pública, que eran claves para lograr el desarrollo técnico que permitiera avanzar en la industrialización del país, resulta comprensible que durante la Guerra Civil española los gobiernos de López Pumarejo y de Santos mostraran apertura frente a los republicanos. “Para Alfonso López la educación era la piedra angular de toda transformación. Hasta entonces la cátedra dogmática y tradicional había hecho de los alumnos gentes serviles de la generación precedente y repetidora de las ideas recibidas en los claustros” (Ardila, 2005).

Así, los miembros del Partido Liberal que detentaban el poder en Colombia vieron en la guerra española una oportunidad para atraer profesionales de distintas áreas que dinamizaran la educación en el país, tan urgente para avanzar en ese proyecto educativo. Por ello, “las mujeres y hombres de ciencia y cultura movilizados por las circunstancias de la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial fueron vistos por el sector liberal como un potencial para sus intereses” (Martínez y Hernández, 2009, p. 1046). Entonces no es sorprendente que de los exiliados republicanos que llegaron al país en aquella época, entre 500 y 700 según datos de Martínez, Vejarano y Hoyos (2004), la mayoría viniera a engrosar las filas de profesores en colegios y universidades del país, y que otros se vincularan a entidades públicas, en algunos casos en cargos de alto rango, pues el Gobierno buscaba aprovechar sus conocimientos técnicos y científicos. Martínez y Hernández concluyen que “Colombia, en proceso acelerado de renovación e industrialización por parte de los gobiernos liberales, seleccionó con gran adecuación a sus necesidades a los españoles republicanos acogidos” (2009, p. 1060).

Pero si bien la mayoría de los republicanos exiliados que llegaron a Colombia se pusieron al servicio de la educación en el país, otros vinieron para formar empresas o para desempeñarse en distintos campos de la ciencia y del saber, más allá de las aulas. Algunos de ellos hicieron un significativo aporte a la dinamización de la prensa en el país, entre los cuales se destacaron los periodistas que mencionaremos aquí; sin embargo, hubo muchos otros que no lograron tanta figuración porque tenían la actividad periodística como una alternativa secundaria mien-

tras se desempeñaban en otras áreas, o porque su participación en el periodismo colombiano fue breve, mientras estaban de paso hacia su destino definitivo; unos seguirían hacia Estados Unidos o México, o hacia otros países de América Latina, en algunos casos en busca de otros miembros de la familia, porque al salir con urgencia de España o de Francia habían tenido que separarse de ellos; otros volverían a cruzar el océano Atlántico porque habían conseguido asilo en algún país europeo.

Este contexto nos ayuda a tener una mejor comprensión de lo significativos que resultan algunos de los aportes hechos por los exiliados españoles de aquella época para el periodismo en Colombia, y los aportes que hicieran sus demás coterráneos inmigrantes en los distintos campos del saber.

Ramón Vinyes, un “sabio catalán” en la literatura colombiana

Una de las figuras más emblemáticas de los migrantes españoles en Colombia es Ramón Vinyes, que se hizo muy popular para los lectores de *Cien años de soledad*, donde Gabriel García Márquez lo representó como “el sabio catalán”. Ante la proclamación de la dictadura de Franco en 1939, Vinyes tuvo que huir de Barcelona, y después de una corta estadía en Girona viajó a Francia, donde pasó un año refugiado entre Toulouse y París, y a comienzos de 1940 regresó a Barranquilla, donde ya había tenido una larga temporada entre 1914 y 1925 —en 1913 había llegado a Puerto Colombia, y durante el primer año estuvo radicado en Ciénaga, Magdalena, pero al año siguiente se radicó en la capital del Atlántico; tras doce años, en 1925 fue expulsado de Colombia, al parecer por sus críticas al gobierno conservador a través de su columna “Dietario en zig-zag”, del periódico *La Nación* (Camacho, 2009, p. 52), y se vio obligado a regresar a Barcelona—, y después tuvo otra estadía de dos años, entre 1929 y 1931.

Durante aquellos dos periodos anteriores en Barranquilla, Vinyes había cumplido una importante labor intelectual en la ciudad, desde la fundación de una librería, en sociedad con el también catalán Xavier Auqué —más adelante se asociaría con otro catalán, Pablo Vila—, la cual se convirtió en “un verdadero faro literario en una Barranquilla pionera de las modernidades y lugar de encuentro de la intelectualidad de la Arenosa” (Fornés, 2012), hasta la creación de *Voces*, en 1917, que “pronto se convierte en el principal altavoz de la vanguardia literaria

hispanoamericana” (2012). Durante sus cuatro años de existencia, la revista se convirtió también en un punto de encuentro para los más destacados escritores e intelectuales del Caribe colombiano, y de todo el país; entre sus colaboradores caribeños más notables se cuentan Julio Enrique Blanco, José Félix Fuenmayor, Luis Carlos López y Gregorio Castañeda Aragón. Así, Ramón Vinyes y *Voces* cumplieron un papel fundamental en el establecimiento de nuevas redes sociales en torno al mundo literario e intelectual, en una época en que las regiones todavía seguían bastante aisladas y Bogotá se presentaba como el centro literario y cultural del país.

En la revista *Voces* aparecen colaboradores de otras regiones de Colombia, como Germán Pardo García, Tomás Rueda Vargas, León de Greiff y Efe Gómez. Al revisar la lista de colaboradores, Ramón Illán Bacca resalta que en la revista hay “un gran aporte de los escritores antioqueños constituyéndose una especie de eje literario Medellín-Barranquilla” (2005). A propósito de esta observación, aquí podemos anotar que los medios periodísticos de Medellín y Barranquilla sirvieron como soporte para la conformación de una red que si bien no fue muy sistemática ni cohesionada, sí se convirtió en una alternativa importante para el intercambio de ideas y colaboraciones entre los autores del Eje Cafetero y los de la costa Caribe, desde comienzos del siglo xx —y aproximadamente hasta comienzos de los años sesenta—, cuando el modelo centralista parecía insistir en la imagen decimonónica de Bogotá como la gran Atenas suramericana. La revista *Voces* en su época, y el suplemento cultural del periódico *El Colombiano*, que en los años cuarenta y cincuenta publicaba colaboraciones de autores caribeños, son ejemplos de cómo la prensa aportó para la construcción de una red intelectual alternativa, ese “eje literario” que ya había comenzado a gestarse en los tiempos de la revista de Vinyes, según lo mencionado por Bacca.

En 1929 Vinyes había regresado a Barranquilla para continuar con su activismo periodístico y cultural, pero dos años después se vio obligado a volver a Cataluña, de donde tendría que huir otra vez en 1939, tras el triunfo del fascismo y el comienzo de la dictadura de Franco. En febrero de 1940 regresó a Barranquilla, ahora en condición de exiliado, debido a que durante su estancia en Barcelona en aquellos años treinta establece lazos “con sectores del socialismo y el catalanismo republicano, hasta evolucionar a nítidas posiciones antifascistas durante la Guerra

Civil” (Lladó, 2005). En esta ciudad caribeña permanecería hasta 1950, cuando retornó a Barcelona, donde moriría dos años después, en 1952.

Durante este último periodo de diez años en Barranquilla, Ramón Vinyes junto con José Félix Fuenmayor seguirían cumpliendo una importante labor como animadores de la cultura local. Esos aportes los hizo en gran medida a través de la prensa, donde se mostró muy activo, pues durante esos años el maestro “lleva a cabo una importante labor periodística. Colabora en *El Heraldo* con una columna de referencia entonces titulada ‘Reloj de torre’, al tiempo que escribe y participa activamente en otros periódicos y revistas, tanto de la costa como del interior” (Camacho, 2009, p. 53).

Pero una de las tareas más importantes cumplidas por Vinyes en aquella época sería la creación espontánea de tertulias literarias a las cuales fueron llegando jóvenes escritores, artistas e intelectuales que encontraron en él y en José Félix Fuenmayor, su entrañable amigo, a dos mentores de lujo (Gilard, 1989). Así fue como se conformó lo que posteriormente sería conocido como el Grupo de Barranquilla, donde ellos aparecen como los maestros y donde convergieron, entre muchos otros, los cuatro discutidores y amigos de Aureliano Buendía inmortalizados en *Cien años de soledad*: Álvaro, Gabriel, Alfonso y Germán, que son nada más y nada menos que Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Alfonso Fuenmayor y Germán Vargas Cantillo. Estos cuatro animadores de la literatura y la cultura en Barranquilla, de los cuales dos —Álvaro y Gabriel— dejaron obras maestras para la literatura colombiana y universal, son una buena síntesis de la labor que cumplió don Ramón en este último periplo en la Arenosa. El testimonio que dejó García Márquez en *Cien años de soledad*, donde Aureliano Buendía parece encarnar la propia experiencia del escritor, es un buen indicio de lo importante que fue para él su encuentro con este grupo, al que llegó porque algunos de sus miembros lo invitaron motivados por los primeros cuentos que el joven había publicado en el periódico *El Espectador*:

Aureliano siguió reuniéndose todas las tardes con los cuatro discutidores que se llamaban Álvaro, Germán, Alfonso y Gabriel, los primeros y últimos amigos que tuvo en la vida. Para un hombre como él, encastillado en la realidad escrita, aquellas sesiones tormentosas que empezaban en la librería a las seis de la tarde y terminaban en los burdeles al amanecer, fueron una re-

velación. No se le había ocurrido pensar hasta entonces que la literatura fuera el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente, como lo demostró Álvaro una noche de parranda (García Márquez, 1996, p. 452).

Pero más que ser inspirador para estas grandes figuras literarias, Ramón Vinyes fue un revulsivo para el movimiento literario de la costa Caribe y proyectó su influencia a Hispanoamérica, según la conclusión de Jacques Gilard:

La voluntad que tuvo el grupo de Barranquilla de renovar la literatura nacional (precisamente mediante la abolición de criterios “nacionales”), la presencia en el grupo de buenos escritores confirmados o en ciernes, les confieren a algunos de los escritos de Vinyes, en especial a sus cuentos, una importancia que tal vez no hubieran tenido sin esos lectores exigentes y ambiciosos. Ya era mucho lo que Vinyes había aportado en sus primeras estadias americanas, y era más lo que aportaba en su último exilio, pues el influjo que ejerció entonces contribuyó a que se desarrollara una etapa más rica de la literatura hispanoamericana, y más duradera [...] (Gilard, 1989, p. 368).

Así, podemos concluir que el exilio de aquellos diez años que don Ramón Vinyes cumplió en Barranquilla durante la dictadura de Franco fue trascendente para el periodismo y para la literatura en Colombia y, a juicio de Gilard, para el mundo hispanoamericano.

Clemente Airó: entre el periodismo y la literatura

Clemente Arveras Oria (1918-1975), más conocido por su seudónimo Clemente Airó, es otro de los exiliados que hizo grandes contribuciones a las letras colombianas, como periodista y escritor, pero también como editor y director de la revista *Espiral* (1944-1975) y como editor de literatura, primero en la editorial que llevaba el mismo nombre de la revista, Ediciones Espiral (1944-1975), y posteriormente en la editorial Iqueima (1944-1967). A diferencia de don Ramón Vinyes, que siempre se sintió escindido entre Barranquilla y Barcelona, Airó llegó a Colombia en 1941, huyendo de la dictadura de Franco —después de haber sido miliciano, de haber estado refugiado durante seis meses en el campo de concentración de Argelès-sur-Mer, improvisado por el gobierno francés ante la

magnitud del éxodo español en 1939, y tras un breve periodo en Ciudad Trujillo, en Santo Domingo—, y desde su llegada a Bogotá echó anclas para no llevarlas nunca más. Sobre su desempeño como editor, escritor y crítico, dice Juan Gustavo Cobo Borda:

Cuentista, novelista y crítico de artes plásticas, no solo fundó y animó la revista *Espiral*, que alcanzó más de un centenar de entregas, sino que consolidó un trabajo editorial de gran significación. En primer lugar, por prestar atención a todos los géneros y a diversas generaciones, con amplitud (2003, p. 170).

Unos dos años después de su llegada a Bogotá ya se desempeñaba como crítico de arte y columnista en el periódico *El Tiempo*, y trabajó en los demás periódicos y revistas importantes de la ciudad en esa época, como *El Espectador*, *Cromos* y *Sábado*, y también “participó como redactor y jefe de redacción en varias publicaciones de la capital” (Prieto, 2017, p. 99), y además desempeñó distintos oficios en el proceso de producción en varios periódicos y editoriales, “como diagramador, como armador, como dibujante y a veces linotipista” (Payán, 1982, p. A5). Esto le permitió tener amplios conocimientos sobre todo el proceso de producción de un impreso, antes de aventurarse en la empresa de editar su propia revista.

Así fue como en 1944 se animó a ser cofundador de la revista *Espiral*, de la cual él era editor mientras que Luis Vidales era el director. Según lo plantea Jeimy Paola Prieto,

La temprana vinculación de Airó con las redes intelectuales colombianas le permitió iniciar dicho proyecto con la colaboración y apoyo de personajes tan importantes para la vida nacional como lo fueron Luis Vidales, Ignacio Gómez Jaramillo, Otto Morales Benítez, entre otros (2017, pp. 99-100).

En cuanto a las dos editoriales, según concluye Ana María Agudelo, los proyectos de Ediciones Espiral y Editorial Iqueima combinados permitieron que Airó mantuviera sólida su propuesta literaria, pues

[...] el primero le apostó decididamente a la literatura mientras que el segundo le abrió espacio a diversidad de temáticas y disciplinas. Es decir, Ediciones Espiral tiene una política que le apuesta a ciertos valores estéticos. Ediciones Iqueima, por su parte, ofrece servicios de impresión sin que

medie exigencia alguna respecto al género o a la “calidad literaria” de las obras. Esta doble cara permite al proyecto editorial liderado por Clemente Airó conseguir recursos financieros sin menguar el capital simbólico acumulado por Espiral (2020, p. 122).

Lo más destacado de Ediciones Espiral, como lo afirma Agudelo, es el modo como su catálogo se va configurando a partir del interés de Airó por conformar una colección orientada desde unos criterios estéticos, dejándole el problema de la urgencia mercantil a la Editorial Iqueima, y esto le dio la independencia necesaria para reunir en dicho catálogo a algunos de los mejores escritores colombianos de esos tiempos, aunque algunos de ellos todavía fueran inéditos y prácticamente desconocidos. Así, se destacan obras como *Tierra mojada*, de Manuel Zapata Olivella, y *Las estrellas son negras*, de Arnoldo Palacios, una novela que todavía hoy se muestra como una de las grandes revelaciones de las letras colombianas de aquella época.

A propósito de este rol tan importante que cumplió Airó para la literatura colombiana, Bejarano llama la atención sobre el hecho de que en nuestro ámbito “Suele haber un consenso al referir que la literatura colombiana moderna nace en la segunda mitad del siglo xx en torno a la figura de Gabriel García Márquez y a la publicación de sus primeras novelas como punto de partida de una mirada contemporánea [...]” (2017, p. 101), y desde esa perspectiva vemos “como meros antecedentes los escritores y obras anteriores o paralelas a *Mito* y a García Márquez, y la mayoría se circunscriben a la categoría de literatura de la violencia, excluyéndose de esta forma su singularidad” (p. 101). Y uno de esos autores que han sido ignorados o reducidos a “literatura de la violencia”, afirma Bejarano, es Airó, quien además de que produjo su propia obra, fue un gran promotor de los nuevos creadores colombianos.

En cuanto a la revista *Espiral*, fundada en 1944, desde el comienzo Airó fue colaborador, y como lo expresa Bejarano, “será el alma de la revista, de principio a fin” (2017, p. 103). De hecho, muy pronto se convertiría en su director. Otro aspecto que resalta Bejarano es el espíritu interdisciplinario entre los integrantes del equipo inicial de la revista. Desde su nacimiento, *Espiral* se convirtió en un espacio importante para la divulgación de nuevos talentos, tanto en poesía y narrativa como en artes plásticas, y combinaba la creación con la crítica, y Airó

se desenvolvía en ambos campos con solvencia. Así, gracias a ese ojo agudo del director, pero también a las buenas relaciones que logró establecer con periodistas, escritores, poetas, artistas e intelectuales colombianos, se creó una red en torno a *Espiral*, la cual facilitó que en esta se estrenaran algunos de los más grandes creadores colombianos. Pero además de presentar autores nuevos que ganarían protagonismo en el escenario cultural del país, Airó también se esmeraba por presentar en su revista a algunos de los más grandes escritores europeos, con lo que buscaba ampliar el panorama literario y cultural. Así, podemos concluir con Bejarano cuando afirma que

[...] Airó logró convertir la experiencia de la derrota en la Guerra Civil española en una forma de utopía cultural alrededor de un espacio diverso que hizo de la diáspora hispanoamericana un escenario de interacción cultural de amplio espectro. Lo consiguió gracias a una apertura de espíritu que amplió y renovó el limitado canon de la literatura y el arte colombianos y latinoamericanos (2017, pp. 104-105).

Luis de Zulueta: un puente entre republicanos y la República Liberal

Luis de Zulueta y Escolano nace en Barcelona en 1878, y aunque es miembro de una familia profundamente religiosa —su padre, Juan Antonio de Zulueta, abogado, trabajaba para la Compañía de Jesús— y estudia en colegios religiosos, él muy pronto rompe con esa tendencia y establece una tertulia literaria con algunos de sus amigos donde comienza a abrirse hacia otros horizontes artísticos e intelectuales mucho más liberales; esto le facilitará iniciarse muy joven en el periodismo: en 1923 publica el artículo “La prudencia de León XIII”, que llama la atención del filósofo y escritor Miguel de Unamuno, quien se anima a escribirle una carta dando inicio así a una interesante correspondencia entre los dos (Millán, 1998). Muy pronto se inicia también en la política, a la par que hace sus primeras incursiones como educador: en 1912 ya es diputado y pronto se suscribe al proyecto republicano del nuevo Partido Reformista, fundado ese mismo año por Melquíades Álvarez.

Durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), De Zulueta se margina del quehacer político, y cuando se instaura la República, en 1931, entra a formar parte del nuevo gobierno, como Ministro de Estado bajo la

presidencia de Manuel Azaña, cargo en el que permanece dos años, para después regresar a sus actividades catedráticas. En 1936, después de haber estado durante un breve lapso como embajador de España en el Vaticano, con el alzamiento militar en España se ve obligado a salir de la Santa Sede; entonces se dirige a París, desde donde viaja al exilio en Colombia (Crespo, 1996), gracias a la hospitalidad que encuentra en este país, pues ya tenía amigos en el gobierno de Alfonso López Pumarejo, entre ellos Alberto Zalamea, con quien pudo alternar cuando este vivió en Madrid, en los tiempos en que él estaba en el gabinete del gobierno republicano.

Luis de Zulueta, quien desde antes de su llegada al país ya gozaba de prestigio como político e intelectual, pronto acrecentó ese prestigio también como pedagogo y como hombre de ideas, en parte gracias a sus artículos publicados a través de los más importantes periódicos y revistas del país, y pudo conservar su puesto en la Universidad Nacional (Crespo, 1996) aún después de la purga de españoles republicanos llevada a cabo por los conservadores cuando retomaron el poder en Colombia, en 1946.

Durante los cerca de veinte años que vivió en Colombia, De Zulueta compartió sus labores pedagógicas con su ejercicio periodístico, como columnista de *El Tiempo*, donde los lectores se acostumbraron a encontrar sus artículos —principalmente sobre temas internacionales— en las páginas editoriales, que era el lugar exclusivo para los colaboradores más prestigiosos del periódico:

Su colaboración escrita con *El Tiempo* comenzó a mediados del año 1937, nada más llegar a Colombia, hasta entregar a las rotativas un total de veinte artículos de opinión, la mayoría de temática política centrada en la Guerra Civil Española, pero también contenía comentarios sociales y literarios, estos últimos artículos acrecentados al terminar la guerra en España (Hernández, 2006, p. 261).

De Zulueta colaboró también para otras publicaciones del país, como la *Revista de las Indias*, en la cual en 1938 ya figuraba en el comité de redacción. Cuando se fue del país, siguió enviando sus artículos para *El Tiempo*, casi hasta sus últimos días, como puede comprobarse al revisar los archivos de ese diario. Tras la muerte de su esposa Amparo Cebrián decidió salir de Colombia rumbo a Estados Unidos, donde permanecería hasta su muerte, acaecida en 1964 (Cordero, 2018).

Si nos preguntamos qué le aportó De Zulueta a Colombia en el ámbito de las letras, más allá de sus contribuciones en el campo de la pedagogía, donde también dejó adelantos muy importantes y varios libros sobre el tema, y como uno de los conferencistas más notorios en Bogotá, podemos decir que como columnista ofreció la mirada de un analista con una visión progresista, una mirada muy amplia y aguda, sobre temas de actualidad internacional de interés para los lectores, desde asuntos relacionados con la historia, con desarrollos tecnológicos y científicos, como los viajes espaciales que entonces eran apenas un proyecto, hasta temas económicos y políticos, como la influencia de Fidel Castro en la revolución de Zanzíbar, por ejemplo, con los chinos y los soviéticos de por medio.

Luis de Zulueta, siendo uno de los primeros exiliados en llegar a Colombia huyendo del franquismo, también sirvió como enlace para que otros intelectuales españoles exiliados vinieran al país. Así, no sorprende que algunos miembros de su círculo social e intelectual en España también decidieran buscar refugio en Colombia; para algunos de esos compatriotas que vinieron después de él incluso sirvió de anfitrión: “En Colombia se rodeará de amigos casi todos exiliados, a los que recibía en su casa acogiéndolos con el mayor respeto y consideración” (Crespo, 1996, p. 136). De Zulueta convirtió su casa en una especie de embajada en la que coincidían algunos colombianos prominentes con los exiliados, entre estos también sobresalientes intelectuales: “Iban muchos de los colombianos destacados y muchos republicanos españoles, y esto lo hacía con el deseo de facilitarnos la penetración, entrar en la sociedad colombiana que lo había acogido a él con mucha atención y con muy justificada simpatía” (José Prat, citado por Abellán y Monclus, 1989, p. 332).

Uno de esos exiliados que vino después de Luis de Zulueta fue Fernando Martínez Dorrién, otro republicano que había sido miembro de gabinete durante una de las presidencias de Manuel Azaña. A él dedicaremos el siguiente apartado.

Fernando Martínez Dorrién, periodista de fina *Estampa*

Uno de los proyectos periodísticos más interesantes de mediados del siglo xx en Colombia fue la revista *Estampa*, que tuvo detrás a Fernan-

do Martínez Dorrién y Jorge Zalamea Borda, quienes se habían conocido en Madrid cuando este último viajó a España como delegado del gobierno de Olaya Herrera; allí entabló amistad con Martínez Dorrién, quien entonces era secretario del presidente Manuel Azaña; fue el encuentro de dos intelectuales, liberales inmersos en el ambiente político y amantes de las letras y las artes. La amistad se mantuvo por correspondencia cuando Zalamea salió de Madrid rumbo a Londres, donde se desempeñaría como vicecónsul de Colombia durante dos años, y persistió cuando este regresó a Colombia para asumir el cargo de Ministro de Educación, en el primer gobierno de Alfonso López Pumarejo, bajo cuyo mandato ejerció otros cargos prominentes, de forma sucesiva. Y precisamente aprovecharía su injerencia en el Gobierno para facilitar el ingreso a Colombia de Martínez Dorrién cuando este le pidió ayuda: “cercado por el franquismo, Martínez se comunicó con su amigo para plantearle la urgencia de un pronto exilio. Zalamea [...] inició presto las negociaciones y para mediados de 1938 se reencontraron en la ciudad de Bogotá” (Montaña, 2000, p. 3). Al recién llegado, que era un visionario hombre de negocios, le propusieron “formar la Editorial Bolívar que se encargaría de la biblioteca cultural colombiana y los textos del Ministerio de Educación, entre otras” (Salamanca, 2018, p. 53).

Entonces nació la Editorial Bolívar, y muy pronto Zalamea y Martínez se embarcaron en el proyecto de la revista *Estampa*, cuya primera edición entró en circulación el 26 de noviembre de 1938, con el primero como director y el segundo como editor. Así, el público comenzó a disfrutar de la propuesta de este “Semanario Gráfico Ilustrado”, para cuya confección habían tenido que ir a México para comprar una rotativa de segunda mano de la que habían tenido noticia, y para “contratar allí una comisión técnica encargada de venir al país para capacitar trabajadores e iniciarlos en el arte del rotograbado, novedad en Colombia” (Montaña, 2000, p. 4). De acuerdo con lo que plantea Jimena Montaña, *Estampa* “marca el inicio de la modernidad en las publicaciones periódicas, tanto en su propuesta gráfica como de contenido” (p. 5).

Estampa significa un paso importante hacia la modernización de la prensa en Colombia, por la calidad de la impresión y por el despliegue gráfico, con imponentes imágenes de Leo Matiz, uno de los más grandes fotógrafos, y con trabajos de Adolfo Samper, un gran caricaturista, por poner dos ejemplos, que la convierten en una de las publicaciones más

atractivas a los ojos de los lectores de la época; y ese impacto visual que logra en el lector está bien sustentado con la calidad de los textos, como también lo afirma Montaña, pues Zalamea y Martínez lograron reunir a un talentoso grupo de colaboradores, entre quienes figuran León de Greiff, un gran poeta y melómano haciendo notas sobre música; la crítica de arte a cargo de Marta Traba; la sobria pluma del periodista Alfonso Fuenmayor; Alejandro Vallejo, autor de grandes reportajes, y José Joaquín Jiménez, o Ximénez, por su seudónimo, brillante cronista y un caso extraordinario de la prensa colombiana, a quien podemos definir sin ninguna reticencia como díscolo y genial; justamente en *Estampa* publicó algunas de sus mejores crónicas.³

Durante sus 27 años de existencia, hasta 1966, pero sobre todo durante sus primeros cuatro años, *Estampa* ofrece un rico menú a sus lectores, que encuentran desde excelentes narraciones sobre grandes acontecimientos ocurridos en Bogotá, en el país o en el mundo, y análisis de expertos sobre asuntos trascendentales como los temas de política nacional e internacional o sobre las guerras, hasta crónicas sobre asuntos cotidianos en la urbe o notas sociales y de farándula o exquisitos reportajes gráficos. En síntesis, “*Estampa* rompe las ligaduras de la gazmoña provincia y propone una revista con sabor de mundo” (Montaña, 2000, p. 7). Y uno de los artífices de esa revista fue Martínez Dorrién, un hombre de negocios y un visionario de la prensa y de las artes editoriales.

José Prat García, conexiones entre España e Hispanoamérica

Nacido en la ciudad de Albacete en 1905, el abogado José Prat García siendo muy joven se vinculó al Partido Socialista Obrero Español (PSOE), y durante la Guerra Civil trabajó por los refugiados españoles que se habían movilizado a Francia, y después él mismo pidió asilo en Colombia en 1939, y permaneció en este país hasta 1975, gracias a la acogida que le brindó el gobierno de Eduardo Santos. Según consta en los archivos de la Cancillería de Colombia, se embarcaría en Amberes rumbo a Puerto

³ Para mayor información sobre Ximénez y su obra, véase el libro *Historia del arrabal. Los bajos fondos bogotanos en los cronistas Ximénez y Osorio Lizarazo, 1924-1946* (Vergara, 2014).

Colombia. Venía con el objetivo de establecerse en Bogotá, como efectivamente lo hizo (Cancillería de Colombia, 2019).

A su llegada al país, recibió el cargo de profesor de historia y de literatura en el Colegio Nacional de San Bartolomé; después también sería profesor en el Colegio Americano, el Colegio Mayor del Rosario, la Escuela Normal Superior y en la Universidad Pedagógica, entre otras instituciones (Ortiz, 2006). Pero junto a su labor pedagógica también hizo una importante contribución en el ámbito cultural colombiano, como crítico teatral, y fundó la Casa España en Bogotá. En cuanto a sus aportes en el periodismo, se destacó en las áreas de la política, la actualidad internacional, y trabajó en distintos medios periodísticos, principalmente en *El Tiempo*, para el cual siguió colaborando después de su retorno a España en 1976, tras el final de Francisco Franco y su dictadura. Recién llegado a Bogotá, había escrito de manera esporádica para ese diario, hasta que Enrique Santos Montejo, más conocido por su seudónimo de Calibán, seducido por la calidad de sus artículos decidió contratarlo como columnista permanente (Hernández, 2006). También había sido colaborador de la revista *Estampa*, de su compatriota y compañero de exilio Fernando Martínez Dorrién, de la revista *Esfera* —también de Martínez— y de la *Revista de las Indias* cuando la dirigía Germán Arciniegas, y fue miembro académico correspondiente de la Academia Colombiana de la Lengua.

Tras su regreso a España en 1976, Prat retomó su actividad en el PSOE, se convirtió en uno de los líderes de este partido y trabajó por su unificación, e incluso logró un escaño como senador. Él siempre trabajó por la solidaridad y la cooperación entre España e Hispanoamérica, y durante su exilio siempre había mantenido contacto con los españoles asilados en otros países, “Como Indalecio Prieto, que le mandaba artículos para *El Tiempo*” (Hernández, 2006, p. 254). En sus últimos años, “Pese a su edad, Prat seguía acudiendo cada día al Ateneo de Madrid y a actos culturales, especialmente a los relacionados con los países iberoamericanos, a los que siempre se sintió muy unido, incluso desde antes de su exilio en Colombia” (*El Tiempo*, 1994).

En mayo de 2019, al cumplirse 25 años de su muerte, el Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia destacó a José Prat García como “uno de los asilados más destacados en la historia del país” (Cancillería de Colombia, 2019).

Gabriel Trillas y su dramático testimonio de Argelès

Gabriel Trillas Blázquez, nacido en Barcelona (¿?), era un reportero y cronista, corresponsal de algunas de las revistas más destacadas de esos tiempos en España, como *Estampa* (que tendría una homónima en Colombia, fundada por Fernando Martínez Dorrién en 1939) y *Crónica*, para las cuales entrevistó a algunos de los personajes más sobresalientes de la época, como la actriz y directora de teatro Margarita Xirgu y el poeta y dramaturgo Federico García Lorca, dos artistas que cruzaron sus caminos en aquella época, pues cuando estalló la guerra ella estaba de gira en América Latina y tenía en proyecto el montaje teatral de las obras de Lorca. Cuando Lorca fue fusilado por el franquismo, ella decidió quedarse en América, y nunca más regresó a España: no quería volver mientras no terminara la dictadura, y la muerte la alcanzó en 1969, con Franco todavía en el poder.

Trillas, al igual que Clemente Airó y tantos otros exiliados por la dictadura, al final de la Guerra Civil cruzó la frontera hacia Francia y estuvo confinado en el campo de Argelès-sur-Mer, experiencia sobre la cual escribiría después una desgarradora crónica, “El quinto día llovió en Argelès”, que muestra lo que fueron para él y para los demás exiliados aquellos meses en un campo de concentración rodeado con cercas de alambre. El dramatismo de esos días lo muestra en esta crónica, recuperada por Sergi Doria para el libro *Un país en crisis. Crónicas españolas de los años 30*, publicado en 2018 y que no solo da testimonio sobre la España de la Guerra Civil, sino que también muestra que la dictadura envió al exilio a una pléyade de escritores y periodistas de gran talento, entre ellos magistrales cronistas, como Trillas:

Aquello era una verdadera calamidad. No podíamos guarecernos en ninguna parte ni proteger los miserables equipos. En pocos minutos el agua que caía a torrentes traspasó las chabolas, desmoronó las elementales barracas de barro, nos caló las ropas y los huesos y convirtió todo el campo en un barrizal inmenso. A mediodía no pudimos salir de los hoyos ni comer. Era imposible hacer fuego con unas ramas que habíamos traído de allá lejos, del otro lado del río. Además, el que se alejaba de su grupo se perdía sin remedio entre el turbión, entre el barro y los miles de hombres que huían aplastados por la lluvia. Los atacados de disentería —el setenta por ciento de los refugiados— a causa del agua que

bebíamos que no era potable, se iban a la playa a defecar y ya no sabían volver. Se pasaban horas y horas chapoteando en el lodo, en el agua, entre los hombres quejumbrosos y acurrucados con las entrañas desgarradas, entre los vendajes de los heridos desprendidos con la mojadura, entre los enfermos, entre las mujeres y los niños refugiados al abrigo de las alambradas de la entrada, entre las confortables garitas de los centinelas, entre los esqueletos de los caballos, entre toda la porquería depositada allí por 200 000 hombres acorralados en una faja de arena limitada por el mar y por muchas filas de ametralladoras y de alambrados de púas. El camino de regreso, después de abandonar a Lucaci [un compañero checoslovaco fallecido], lo hicimos pisando sobre cosas resbaladizas que lo mismo podían ser barro, que vísceras, que mierda (Trillas, 2018, pp. 313-314).

Gabriel Trillas salió de aquel campo de concentración rumbo a Colombia y se radicó en Bogotá, donde en condición de asilado trabajó para distintos medios periodísticos del país: prestó sus servicios como reportero y cronista para los periódicos *El Liberal* y *El Tiempo*, y fue jefe de redacción de la revista *Cromos*. También colaboró para la *Revista de las Indias* y la *Revista de América*. Además de estos y otros medios colombianos, colaboró para distintas publicaciones periódicas de América Latina e incluso para algunos impresos hispanos en Estados Unidos. Como jefe de redacción de *Cromos* descubrió al gran fotógrafo Nereo López, gracias a que el escritor Manuel Zapata Olivella, amigo del artista, le mostró algunas de sus fotos (Márceles, 2015). Ese fue el comienzo de Nereo como reportero gráfico.

En los años cincuenta el nombre de Gabriel Trillas desapareció de las páginas de prensa, pues el periodista dio un viraje a su vida cuando se dejó picar de las abejas. En 1953 el Ministerio de Agricultura desarrolla una Campaña Apícola Nacional, para capacitar apicultores en todo el país e incentivar nuevos proyectos de producción en este campo. De cómo se vinculó Trillas a esta campaña no hay certeza, pero lo que sí se sabe es que poco después creó el apiario La Conchita, para dedicarse a la comercialización de jalea real. Se convirtió en un pionero de este ramo en Colombia; realizó campañas de capacitación y divulgación de la apicultura, a través de seminarios, de programas radiales, y “principalmente por medio de la televisión nacional” (Moreno y Arias, 2020, p. 8), y en 1959 fundó la Asociación Nacional de Apicultores. En ese mismo año publicó el libro *La vida de las abejas*, “el cual fue conocido como un documento técnico de apicultura rentable” (p. 8). Falleció en Bogotá el 30 de enero de 1961.

Francisco Rivero Gil, un gran caricaturista

Nacido en la ciudad de Santander en 1899, en 1915 se inició como dibujante y caricaturista en el periódico *El Pueblo Cantabro*, donde permaneció hasta el cierre de este, en 1927. Después se fue a Sevilla, para continuar su formación, y de allí pasó a Madrid, donde tuvo la oportunidad de trabajar con Luis Bagaría, uno de los más célebres caricaturistas españoles. También se destacó como ilustrador de libros. En esa época, y hasta mediados de los años treinta, colaboró para varios periódicos y revistas de Madrid y Barcelona, ciudad a la que se trasladó durante la Guerra Civil. Al final de la guerra cruzó hacia Francia, y de allí viajó a Santo Domingo, de donde pasó a Bogotá, ciudad en la que permaneció por cuatro años.

Durante su residencia en Bogotá, Rivero Gil puso su talento al servicio de *El Tiempo*, donde se convirtió en el principal caricaturista del periódico en aquella época; para los lectores era habitual encontrar sus caricaturas en la página cuarta, al lado de la nota editorial del periódico. A finales de 1942, el Instituto Colombo Americano realizó una exposición con algunas de sus caricaturas y acuarelas. Con motivo del evento, el cronista Ximénez le dedicó una crónica en *El Tiempo*. Que se le dedicara una exposición en los salones de dicho instituto, y que uno de los más importantes columnistas del periódico hiciera una crónica sobre el tema, nos da una idea de la notoriedad que había adquirido el artista Francisco Rivero Gil en el entorno bogotano. El cronista no ahorró elogios al referirse a su obra:

Un caricaturista consciente y honesto hasta la exageración. Pues ha logrado, mediante un ejercicio continuo y una constante voluntad de superación, una perfección ejemplar, envidiable en su arte. Rivero, felizmente, ve, capta y cata el motivo. Y luego, con asombrosa fidelidad lo vierte al papel en las puras y sencillas líneas de sus admirables dibujos. En Rivero se reúnen, pues, las dos condiciones esenciales del buen caricaturista: la sabiduría de ver y la facilidad (en este caso acompañada de felicidad) de expresión. Rivero Gil es un gran caricaturista... (Ximénez, 1942, p. 4).

Uno de los principales valores de Rivero Gil en sus caricaturas de *El Tiempo*, además de la agilidad de su pluma, que bien la describe Ximénez, es la inteligencia con la que logra expresar, con una hábil combinación de

fuerza, sutileza y sarcasmo, las paradojas de la guerra, que será uno de sus temas recurrentes en aquellos años de la Segunda Guerra Mundial.

Rivero Gil salió de Colombia en 1944 rumbo a México para seguir su prolífica carrera en algunos de los más importantes medios de ese país, entre ellos el *Excélsior*. Allá viviría hasta 1972, año de su adiós definitivo.

La República Liberal, la prensa y los republicanos

Como hemos podido ver en esta síntesis sobre los aportes de los exiliados españoles a la prensa colombiana, la mayoría de ellos colaboraron en *El Tiempo*, lo cual no es ninguna casualidad. Por un lado, hay que tener en cuenta que el periódico era propiedad de Eduardo Santos Montejó, uno de los protagonistas de la llamada República Liberal (1930-1946), pues fue presidente de Colombia en el periodo 1938-1942, en el intermedio entre los dos periodos presidenciales de Alfonso López Pumarejo, cuyo plan de gobierno en su primer periodo (1934-1938) tuvo por lema “La revolución en marcha”. En este contexto, se entiende que en aquellos años *El Tiempo* fuera uno de los estandartes del gobierno liberal.

Algunos de los periodistas mencionados aquí, y muchos otros que tuvieron una participación más efímera en la prensa colombiana, también escribieron para la *Revista de las Indias*, otra publicación que contribuyó a fortalecer esa red intelectual conformada por españoles y colombianos unidos por las ideas liberales. Si bien la revista había sido fundada en 1936 como un proyecto de extensión cultural adscrito al Ministerio de Educación, en 1938 cambiaría su rumbo. Ese año, entre los eventos enmarcados por la celebración del cuarto centenario de Bogotá, se realizó un encuentro cultural que fue aprovechado para crear la Sociedad de Escritores Americanos y Españoles; una vez creada, la asociación nombró como su presidente a Germán Arciniegas, y acordó que tendría una revista propia. “En este contexto, el Ministerio de Educación convino que la *Revista de las Indias* fuera el órgano de difusión de aquella asociación” (Betancourt, 2016, p. 136).

Pero más allá de fortalecer las relaciones entre España y Colombia, aquella red de escritores y la revista contribuyeron a construir una red mucho más amplia también con otros escritores e intelectuales de toda América. La revista tenía entre sus redactores a intelectuales de España y Colombia, como Luis de Zulueta y Francisco Ayala entre los primeros,

y Baldomero Sanín Cano, Alberto Zalamea, José Antonio Osorio Lizarazo y Eduardo Caballero Calderón entre los segundos; pero también aparecían escritores de otros países de América, y esto permitió que cada mes, edición tras edición, se fuera ampliando el espectro de colaboradores, algunos de ellos ya muy reputados en el ámbito intelectual o literario, como el estadounidense Alfred Coester, el venezolano Miguel Otero Silva y la chilena Gabriela Mistral, entre muchos otros. Y también llegarían colaboraciones de autores de otros países europeos, como Francia y Alemania. Así, los lectores de *Revista de las Indias* tienen la oportunidad de formarse una visión muy amplia sobre la actualidad en Colombia y en España, y respecto a lo que ocurre en Europa, en aquellos años de la Segunda Guerra Mundial, y sobre el devenir en muchas otras partes del mundo, y así mismo pueden conocer de primera mano las producciones de algunos de los más importantes poetas y escritores de la época; de esta manera, la revista cumple a cabalidad con la pretensión de ser un vehículo para la “alta cultura”, que era uno de los propósitos con los que había sido creada en 1936, como parte del proyecto de “La revolución en marcha”.

Para terminar, es importante aclarar que si bien las afinidades políticas entre los republicanos en España y la República Liberal en Colombia, sumadas al interés del gobierno colombiano por agregar caudal intelectual al proyecto de la llamada “revolución en marcha”, tendieron puentes para el ingreso de los exiliados de la Guerra Civil a Colombia, en este proceso también primó el sentimiento de amistad y de solidaridad por la crisis que estaban viviendo los republicanos en España y después, tras el triunfo de Franco, el drama que estaban padeciendo muchos de ellos, se calcula que unos 550 000, en los seis campos de concentración improvisados en Francia para confinarlos mientras encontraban un camino de salida, campos en los que tuvieron que soportar condiciones infrahumanas, y donde muchos de ellos perdieron la vida, como lo muestra la conmovedora crónica de Gabriel Trillas, “El quinto día llovió en Argelès”, con la que se les rinde homenaje a todos los muertos en aquellos “campos de internamiento”, a todos los republicanos que creyeron en una causa y lucharon por ella, a todos los artistas e intelectuales que desde distintas partes del mundo llegaron a España para unirse a las milicias que luchaban contra el fascismo, todos ellos representados en Lucaci, un checoslovaco que también había escucha-

do el llamado y había ido a empuñar la bandera republicana, y que murió al amanecer del sexto día en Argelès, y al cual Trillas despide con unos versos de Juan Ramón Jiménez:

Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar, sin árbol
verde, sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido...
Y se quedarán los pájaros cantando
(citado en Trillas, 2018, p. 316).

Y entre los hombres y mujeres que tuvieron que salir de España cuando Franco estableció su dictadura estaban los siete periodistas reseñados aquí, quienes hicieron un aporte significativo para la prensa colombiana. Ellos, como sus otros compatriotas acogidos por nuestro país, a su modo le heredaron a Colombia un pedacito de su frustrado proyecto de la Segunda República, y formaron parte de esa red política pero también artística, científica e intelectual tejida entre liberales colombianos y republicanos españoles durante la década de 1930, y fortalecida al fragor de la Guerra Civil.

Referencias

- Abellán, J. L. y Monclus, A. (1989). *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América*. Volumen II. Barcelona: Anthropos.
- Agudelo Ochoa, A. M. (2020). Ediciones Espiral y Editorial Iqueima (1944-1975): una apuesta por la literatura. *Estudios de Literatura Colombiana* 46, 117-138.
- Ardila Duarte, B. (2005). Alfonso López Pumarejo y la revolución en marcha. *Credencial Historia*, 192. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-192/alfonso-lopez-pumarejo-y-la-revolucion-en-marcha>
- Bacca, R. I. (2005). *Memorias* 2(3). Edición Especial Barranquilla, Colombia: Uninorte.
- Bejarano, A. (2017). La utopía en la revista bogotana *Espiral* (1944-1975) de Clemente Airó. *Nómadas* 47, octubre, 97-106.
- Betancourt Mendieta, A. (2016). *Revista de las Indias* (1938-1950): la difusión cultural y el mundo letrado. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 21 (2). 125-147.
- Camacho, J. M. (2009). Vinyes y Jacques Gilard. Dos sabios para el Grupo de Barranquilla. *Caravelle* 93, diciembre, Homenaje a Jacques Gilard, 49-64.

- Cancillería de Colombia (2019). En los archivos de la Cancillería: José Prat García, abogado español del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y asilado político en Colombia durante cuarenta años, 17 de mayo. Recuperado de <https://www.cancilleria.gov.co/en/newsroom/news/archivos-cancilleria-jose-prat-garcia-abogado-espanol-partido-socialista-obrero>
- Cataño, G. (2013). *La introducción del pensamiento moderno en Colombia. El caso de Luis E. Nieto Arteta*. Bogotá: Departamento de Publicaciones Universidad Externado de Colombia. Recuperado de: <https://books.openedition.org/uec/321?lang=es#text>
- Cobo Borda, J. G. (2003). Editores literarios. *Boletín cultural y bibliográfico* 40 (63), 169-171.
- Cordero Avilés, R. (2018). Periodismo y periodistas republicanos en el Madrid de la Guerra Civil [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información.
- Crespo Pérez, M. (1996). Luis de Zulueta, político y pedagogo. *Revista Complutense de Educación*, 7(1), 131-150.
- Doria, Sergi (editor) (2018). *Un país en crisis. Crónicas españolas de los años 30*. Barcelona: Edhasa.
- Fornés, J. (2012). Revista Rambla.com, 18 de julio. Recuperado de <https://www.revistarambla.com/ramon-vinyes-el-erudito-librepensador-catalan-de-barranquilla/>
- García Márquez, G. (1996). *Cien años de soledad*. Bogotá: Norma.
- Gilard, J. (1989). *Entre los Andes y el Caribe. La obra americana de Ramón Vinyes*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Hernández García, J. Á. (2006). *La Guerra Civil española y Colombia. Influencia del principal conflicto mundial de entreguerras en Colombia*. Bogotá: Universidad de la Sabana y Editorial Carrera 7ª.
- Lladó i Vilaseca, J. (2005). La imagen de Colombia y América en la literatura de Ramón Vinyes. *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, 2 (3), 1-19. Edición especial. Barranquilla: Uninorte.
- Márceles Daconte, E. (2015). Nereo López: los primeros pasos de un maestro de la fotografía. *Hojas Universitarias*, 73, 113-127.
- Martínez, M. y Hernández, J. (2009). El impulso educativo, cultural, científico, deportivo y socioeconómico que significó el exilio español republicano en Colombia. Una significativa aportación al progreso. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 185 (739), 1045-1062.
- Martínez, M., Vejarano, F. y Hoyos, C. (2004). *Memorias y sueños: españoles en Colombia siglo XX*. Bogotá: Fundación Españoles en Colombia/Universidad Externado de Colombia.

- Millán Romeral, F. (1998). Luis de Zulueta, Adalid de la tercera España. *Estudios Eclesiásticos*, 73 (285), 323-328.
- Montaña Cuéllar, J. 2000. Semanario Gráfico Ilustrado Estampa. El inicio de la modernidad en una publicación periódica. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 37(55), 2-43.
- Moreno Pérez, B. y Arias Ramírez, Á. (2020). Informe final. Plan de negocio. Apícola A&M [trabajo de grado]. Villavicencio: Universidad Cooperativa de Colombia, Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia.
- Ortiz Rodríguez, Á. (2006). *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario 1930-1999*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Payán Archer, G. (1982). Larga distancia. Reconocimiento a Clemente Airó, *El País*, Cali, 29 de noviembre, A5.
- Prieto Mejía, J. (2017). La internacionalización de una red intelectual. *Revista Espiral de Artes y Letras*, Bogotá 1944-1958. *Historia y Espacio* 13 (49), 97-131.
- Ruiz, L. C. (1938). Declaraciones de la Secretaría de Gobernación del día 9 de abril de 1938. *Memórica. México, haz memoria*. Inmigración, 4 páginas. Recuperado de: <https://memoricamexico.gob.mx/swb/memorica/Cedula?old=4HMbr28BKx7cnKFK6fj9>
- Salamanca Ramírez, Ó. (2018). La revelación del habitar en la arquitectura de Fernando Martínez Sanabria [tesis]. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- El Tiempo (1994). España rindió su último homenaje a José Prat. *El Tiempo*, 19 de mayo, Bogotá. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-130558>
- Trillas, G. (2018). El quinto día llovió en Argelès. En: Doria, Sergi (editor). *Un país en crisis. Crónicas españolas de los años 30* (pp. 311-316). Barcelona: Edhasa.
- Vergara Aguirre, A. (2014). *Historia del arrabal. Los bajos fondos bogotanos en los cronistas Ximénez y Osorio Lizarazo, 1924-1946*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Ximénez [José Joaquín Jiménez] (1942). La exposición de Rivero Gil. *El Tiempo*, 12 de diciembre, 4 y 16.

Crítica literaria y cultural en los primeros años de la época de la Violencia en Colombia: el caso de *Lecturas Dominicales de El Tiempo* (1945-1947)¹

Diana María Barrios González²

El destino de las letras no es paralelo al destino de las armas. Y ninguna cultura se liquida con las guerras. Cuando más, las guerras pueden modificar el ritmo de las culturas, pero no consiguen destruirlas.

(Hernando Téllez, mar. 10, 1946, p. 1).

¹ Este capítulo es resultado parcial de la tesis doctoral titulada “La crítica literaria de la época de la Violencia en *Lecturas Dominicales de El Tiempo* (1945-1960)”, que se realiza en el marco del Doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia, y contó con el apoyo del programa de Estrategia de Sostenibilidad 2020-2021 del grupo de investigación Estudios Literarios —GEL—, otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia, Medellín - Colombia.

Una versión preliminar de este texto se presentó en el Seminario Usos de lo Impreso en América Latina el 14 de febrero de 2022.

² Candidata al Doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia, Magíster en Literatura, Licenciada en Educación Básica con Énfasis en Humanidades, Lengua Castellana de la misma universidad. Profesora del pregrado Filología Hispánica y Coordinadora del Semillero de Investigación Violencia y Cultura en Colombia, ambos de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia. Investigadora del Grupo de Estudios Literarios —GEL—Correo: diana.barrios@udea.edu.co

Introducción

Son muchos los estudios, artículos, tesis y demás materiales bibliográficos que se han publicado sobre la época de la Violencia en Colombia, y 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; no obstante esa variedad, se pueden establecer unas características generales que dan cuenta del comportamiento del fenómeno histórico-cultural en el ámbito nacional, en cuanto a los aspectos políticos, económicos, sociales y culturales. 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; por ello, este capítulo, 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* durante los primeros años del conflicto.

Una de las características indiscutibles del fenómeno de la Violencia es su ubicación histórica a mediados del siglo xx: historiadores, críticos literarios, ensayistas e incluso periodistas parecen estar de acuerdo con esta ubicación, aunque pueda moverse unos cuantos años entre 1945 y 1965. Algunos de los estudios históricos más relevantes que plantean esta cronología son *La Violencia en Colombia* de Germán Guzmán, Orlando Fals y Eduardo Umaña (2005); *Once ensayos sobre la Violencia* (1985), en el que se dan cita varios autores que contemplan el fenómeno histórico desde diversas perspectivas, entre ellas sociológica y literaria, publicados entre 1962 y 1984; el texto *Bandoleros, gamonales y campesinos* de Gonzalo Sánchez y Donny Meertens (1983), 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* de William Ospina (2013), y *La nación sentida* de Herbert Braun (2018), 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.

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 la 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, sí 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 qué consistían y qué implicaciones tenía afiliarse a una u otra, como lo plantea William 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 que 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 no ha sido posible establecer, ni siquiera en la actualidad.

El conflicto más evidente en la época, incluso más que el político, es el económico. Las grandes diferencias sociales, el sistema de latifundios,

³ La Ley de Tierras es uno de los principales antecedentes de la época de la Violencia, formulada en 1936 durante el mandato de Alfonso López Pumarejo, cuyo plan de gobierno fue nombrado como “La Revolución en Marcha”. La ley se fundamenta en varias premisas: 1. Extinción de dominio a favor del Estado en cuanto a terrenos baldíos. 2. Mejorar la productividad de la tierra. 3. Crear el perfil y las condiciones de los jueces de tierras. 4. Proteger los recursos naturales. 5. Dotar de poder al Estado para intervenir en la propiedad privada.

la inequitativa distribución de la tierra y el fracaso de la Ley 200, conocida como Ley de Tierras,³ son algunos 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 conservación 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.⁴ Este proyecto político es llevado a cabo con la ayuda del grupo de Los Pájaros,⁵ y de esta 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, como Lamparilla, el Vampiro o Pájaro Verde.

Darío Betancur y Martha García describen al pájaro como “aquel 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” (Betancourt y García, 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.

⁴ 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, también 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.

⁵ Así eran conocidos los grupos armados al margen de la ley que operaban en el Valle del Cauca durante la época de la Violencia, los cuales tenían un *modus operandi* basado en la crueldad y el hostigamiento a la población; eran movidos por venganzas personales o políticas, y en algunos casos por intereses económicos y el apoderamiento de tierras.

Contexto de la Violencia: entre la debilidad estatal y el fanatismo ideológico

La estructura social y económica

En la época de la Violencia, el reclamo de los derechos económicos se convierte en un equivalente de formación de grupos politizados y dispuestos a militar en un partido específico. Los conflictos económicos de los años 40 y 50 tienen como principales antecedentes el movimiento obrero, con una marcada tendencia socialista en la década de 1920, y el naciente partido comunista en 1930 (Sánchez y Meertens, 1983). Es evidente que para mediados del siglo se ha construido una cultura alterna que involucra la división de partidos, de tal manera que el grueso de la sociedad parece no tener otra alternativa que tomar una posición radical con respecto al panorama político nacional; los ciudadanos se ven obligados a adherir a un bando político, pues no tomar partido también era tomarlo, mucho más cuando se trataba de regiones radicalizadas donde quien pensaba diferente era condenado al destierro.

Sin embargo, lo anterior no es sinónimo de unificación de intereses; las dinámicas de los partidos presentaron divisiones que les permitían encargarse de diversos frentes, y en el caso del Partido Liberal se conciben una ruptura y dos estamentos, uno dedicado a los asuntos estatales con los grupos dominantes, liderado por Gabriel Turbay, y otro que recepcionaba las inquietudes del pueblo, encabezado por Jorge Eliécer Gaitán. Este último es visto como un símbolo de la lucha nacionalista desde que en 1929, como representante a la Cámara, promovió en el Congreso de la República una serie de debates contra la United Fruit Company por la Masacre de las Bananeras.⁶

Aun con el antecedente mencionado, el país comienza un proceso de introducción al capitalismo agrario, en el cual se situó la esperanza

⁶ En 1928 alrededor de 28 000 trabajadores de la empresa bananera estadounidense United Fruit Company se declararon en huelga, y el presidente de entonces, Miguel Abadía Méndez, envió al Ejército a frenar la revuelta. Los hechos ocurridos en Ciénaga, Magdalena, dejaron un número indeterminado de trabajadores muertos y el precedente del abuso de las grandes empresas sobre los gremios sindicales.

en lo mercantil y el avance económico como salida para la paz; sin embargo, el desarrollo monetario dejó expuestas las grandes brechas sociales, las cuales se tradujeron en la conformación y fortalecimiento de movimientos de clase que no cumplían de manera exacta con el bipartidismo tradicional. Con una trayectoria latifundista, era improbable la migración inmediata, sin ninguna consecuencia, al sistema capitalista, por lo cual los gamonales, varios de ellos liberales, deciden apoyar los movimientos campesinos como un modo de proteger sus propios intereses, y así acusan al gobierno conservador del recién posesionado Mariano Ospina Pérez de una persecución sistemática. Bajo el lema “Revolución del orden”, el presidente Ospina incrementa la represión del movimiento popular y la clase obrera, mediante la persecución sistemática, lo cual no tarda en generar un proceso de contraataque de campesinos y terratenientes para defenderse de la ofensiva del Estado (Sánchez y Meertens, 1983).

El conflicto económico y de intereses llevó de manera irremediable a la ruptura del vínculo dominante entre terratenientes y campesinado; la Violencia es una consecuencia de tal ruptura, a la vez que elemento indispensable para el fin de las dinámicas precapitalistas y el ingreso a los procesos de la agricultura moderna. Este tránsito es complejo y no tiene carácter uniforme, pues a él se deben sumar otras consideraciones, como “migraciones del campo a la ciudad que van a liberar la mano de obra necesaria a la industrialización o migraciones rurales-rurales, hacia la frontera agrícola” (Gilhodés, 1985, p. 203).

Con el llamado Frente Nacional,⁷ que tuvo vigencia entre 1958 y 1974, los principales perdedores del conflicto fueron los grupos campesinos y los grupos guerrilleros. Para ese momento ya se había incrementado la violencia, de la mano de la administración de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957); la alternancia del gobierno entre liberales y conservadores generó el desconocimiento de dicho acuerdo por parte del ban-

⁷ El 24 de julio de 1956 se firma el Pacto de Benidorm y se da inicio al Frente Nacional, el cual consiste en turnar la presidencia de la república entre los partidos Liberal y Conservador; este acuerdo, que se firma entre el liberal Alberto Lleras Camargo y el conservador Laureano Gómez, no solo implica el intercambio de presidencia entre ambos partidos sino la asignación de los cargos burocráticos, los cuales deben estar divididos de manera equitativa.

dolerismo político, prolongando en el tiempo la disputa bipartidista; en este sentido, los gamonales aprovecharon las circunstancias “para fines electorales, los empujaban a una guerra de exterminio, debilitamiento o contención de sus adversarios en la estructura de poder local o regional” (Sánchez y Meertens, 1983, p. 42). Los bandoleros se van quedando, de manera gradual, sin el apoyo de los gamonales, estrechando sus márgenes de acción por no contar con el beneplácito de quienes antes fueran sus protectores.

Al mismo tiempo que se crean estas dinámicas, se fortalece la imagen de los bandoleros como leyendas que se asemejan al icónico Robin Hood; entre ellas la que más cobra importancia para la época es la de Guadalupe Salcedo (1924-1957),⁸ el personaje que los demás bandoleros toman como ejemplo para no confiar en la amnistía estatal, pues una vez esta se ha firmado comienza el exterminio sistemático.

El bandolerismo en su carácter fragmentado refleja el estado de todo el país y del levantamiento campesino, el cual se desarrolló de manera dispersa y con muy variados intereses; sin confianza en el ámbito político, militar y judicial, los campesinos apoyaban los movimientos bandoleros en sus zonas de operación. Sin embargo, con el tiempo el movimiento bandolero tuvo un *modus operandi* orientado al crecimiento financiero, y ello implicó la renuncia a sus ideales iniciales, pues acudieron a la apropiación de las fincas por medio de los trabajadores. Al bandolero colombiano le interesaba justificar sus acciones mediante el ataque al partido contrario, aunque ello significara atacar a los campesinos; se cuidaban de intervenir en las ciudades, pues estas se concebían como fuente de su legitimidad.

La identificación partidista

La identificación partidista en gran parte de la población no dependía directamente de la comprensión de los mecanismos e ideas políticas,

⁸ El personaje de Guadalupe Salcedo es immortalizado en la obra de teatro *Guadalupe años sin cuenta* (1975), creada de manera colectiva por el teatro La Candelaria; los acontecimientos representados en la obra permiten la reconstrucción de la figura de Salcedo después de su muerte y, además, constituye una radiografía de la jerarquización de la burguesía, sus secretos y pactos con el Gobierno o al margen de este.

ni garantizaba que se respetaran los derechos, la propiedad privada y la vida de los copartidarios (como se advierte en el apartado anterior); podía importar más el interés económico, y este impulsaba a que se dieran ataques entre habitantes del mismo pueblo y militantes del mismo partido.

Por otra parte, ser miembro de uno de los dos partidos respondía, en la mayoría de los casos, a un aspecto heredado de generación en generación por las familias, constituyéndose en una suerte de fanatismo irracional, en el cual no media el análisis consciente de los seguidores del partido. Teniendo premisas que radicalizaban la pertenencia a una u otra facción, el apasionamiento dictaba quiénes vivían y quiénes morían; los pueblos y municipios enarbolaban una bandera, tomaban partido, y las autoridades locales se veían obligadas a asociarse a tales intereses, los cuales coincidían con los gamonales, quienes terminaban consolidándose como los dueños de la autoridad con sus respectivos seguidores: para los liberales, los *bandoleros* o *chusma*; para los conservadores, los *chulavitas* o *pájaros*.

En tiempos de elecciones, los gamonales ejercían su poder de convencimiento sobre los campesinos y los impulsaban a votar por este u otro candidato; por lo mismo, la elección política de los pueblos y municipios no siempre coincidía con la elección del gobierno central, y se volvieron permanentes las acusaciones de fraude e intimidación después de los resultados de los sufragios locales. Por lo desarrollado hasta aquí, es problemático establecer que se trató de manera efectiva de una guerra civil, pues los habitantes pocas veces se enfrentaban en grandes grupos: se trataba de rencillas personales que se desarrollaban en las cantinas de los pueblos o en la calles y, como lo describe Herbert Braun, “Las confrontaciones entre los colombianos en estos años no son una guerra civil entre dos ejércitos de hombres uniformados, entre hombres que son militares, funcionarios públicos pagados por el erario” (2018, p. 214). No se trató de una confrontación oficial, al menos en principio; el Estado tarda varios años en reconocer que existe un conflicto, pero este se hace innegable cuando ocurre el Bogotazo y el bipartidismo golpea de manera violenta a la capital; por lo demás, “estos hombres toman parte en unas luchas entre hermanos, en encuentros coercitivos entre dos o más hombres inmersos en sus asuntos, alrededor de las calles donde ellos viven” (p. 214).

La transición política que se dio en los pueblos a mediados del siglo xx estuvo colmada de arbitrariedades y abusos por parte de ambos

partidos, y esto dependió de la dinámica y fluctuación política; es decir, el Estado no tenía control sobre la estructura militar y burocrática de los municipios; por ello, las figuras de los gamonales y caudillos constituían la autoridad principal, estableciendo sus propias normas de regulación. Es importante tener en cuenta que la forma de difusión de la información no se daba por vías oficiales, sino por voz a voz de los habitantes, y que de esa manera la información que circulaba tenía licencia para cambiar los acontecimientos o exagerarlos, convirtiendo a determinados personajes en héroes o villanos, como ocurre con la figura de los bandoleros (como Sangrenegra, Chispas, Capitán Veneno) y con algunos políticos (como Laureano Gómez, Mariano Ospina y Jorge Eliécer Gaitán); cuando los medios de comunicación intervienen, lo hacen bajo el sesgo de sus propios intereses, y un ejemplo importante al respecto es el famoso periódico *El Siglo*,⁹ el cual se ensaña de manera permanente con los militantes del Partido Liberal.

Teniendo en cuenta lo anterior, las dinámicas políticas locales y las urbanas se van mezclando de tal manera que para el momento del ascenso político de Jorge Eliécer Gaitán, tanto los pueblos como las ciudades, especialmente la capital, lo aclamaban como líder liberal y próximo presidente colombiano. En el caso de Gaitán, se desarrolla la personalidad de un líder que encarna cierta ambigüedad, pues es construido mediante la memoria colectiva en un proceso de mitogénesis, como lo plantea Peter Burke: “esta mitogénesis se explica fundamentalmente por la percepción (consciente o inconsciente) de una coincidencia en algunos aspectos entre un individuo determinado y un estereotipo actual de héroe o villano gobernante, santo, bandido, bruja, etc.” (2000, p. 75). Estas construcciones se realizan de manera oral, tienen procesos de “nivelación” e “intensificación” y

[...] contribuyen a la asimilación de la vida del individuo concreto a un estereotipo determinado del repertorio presente en la memoria colectiva de una

⁹ Periódico bogotano de corte conservador fundado el 1 de febrero de 1936 por los conservadores Laureano Gómez y José de la Vega. Gómez al morir deja el periódico a cargo de su hijo Álvaro Gómez Hurtado, y en 1990 Rodrigo Marín Bernal, quien es su director, realiza un relanzamiento con el nombre de *El Nuevo Siglo*. Es importante tener en cuenta que el periódico permaneció cerrado durante el gobierno de transición de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957).

cultura dada. Tiene lugar entonces lo que podría denominarse un proceso de “cristalización” en el que ciertas historias tradicionales que están en el aire, por así decirlo, se atribuyen al nuevo héroe (p. 76).

En la figura de Gaitán, los ciudadanos instauran sus propias creencias y modelan al personaje perfecto para que lleve el discurso a la esfera pública; el proceso se da también a la inversa: es decir, Gaitán también modela su discurso para que encaje y esté a la altura de las circunstancias políticas y sociales, logra que los grupos proletarios, los campesinos y los menos favorecidos confíen en sus iniciativas. El personaje de Gaitán responde al proceso de mitogénesis formulado por Burke, pues establece una imagen, modales y palabras clave que lo convierten en el héroe que demandan las circunstancias del momento. Este modelo no solo lo presenta como un personaje indispensable de la política, sino que le abre un lugar en los anales de la historia nacional como aquel hombre con la fuerza para partir en dos la tradición política y social de Colombia.

Gaitán se consolida como el defensor de los derechos de los menos favorecidos, convoca marchas, apoya exposiciones artísticas incómodas para el gobierno de turno,¹⁰ denuncia las muertes masivas de los simpatizantes de su partido e impulsa tras de su imagen un incalculable número de personas que creen en sus ideas, bajo las premisas de que es posible la reivindicación de los derechos de los trabajadores y que el Gobierno escuche sus voces. Esto genera la idea de un apoyo importante y de músculo político reflejado en las masas y comprobado por todo el país en dos eventos masivos: la *Marcha de las Antorchas* ocurrida el 18 de julio de 1947, la cual se extendió hasta la noche en la Plaza de Bolívar con más de 100 000 asistentes pidiendo que cesara la matanza de copartidarios liberales y de la clase trabajadora; el segundo acontecimiento se desarrolló pocos meses antes de su muerte, como preludio de las consecuencias, desolación y violencia que propiciaría el fallecimiento de un

¹⁰ Aquí nos referimos específicamente a la exposición de la obra de la artista Débora Arango organizada por Gaitán como ministro de Educación en 1940 en el teatro Colón; esta exposición fue objeto de escándalo por parte de los conservadores y duramente criticada en el periódico *El Siglo*, dirigido por Laureano Gómez. Las obras de Arango se calificaron de “pornográficas y de mal gusto”, por lo que la exposición debió ser retirada a pocos días de su montaje.

líder, que alcanzó una magnitud que hasta el momento no se había visto en la historia nacional. Ese evento ocurrió el 7 de febrero de 1948, se llamó la *Marcha del silencio* y es reconocida como la manifestación más grande realizada hasta ese momento en Colombia; los integrantes debían guardar silencio en honor a las víctimas del Partido Liberal asesinadas por la Fuerza Pública, la cual estaba asociada al Partido Conservador.

Después de los hechos del 9 de abril de 1948, la muerte de Gaitán es leída por sus seguidores como parte del proceso de represión del gobierno conservador, y también como el final de nuevas posibilidades para las dinámicas económicas y sociales. La muerte de Gaitán y el pacto de las élites liberales y conservadoras después de la destrucción del centro de Bogotá constituyen la representación de que nada ha cambiado, que la política colombiana seguirá siendo la misma, aquella que utiliza al pueblo y después pacta dejándolo fuera cuando todo se convierte en caos.

De los procesos descritos hasta aquí podemos concluir que la identidad partidista es una cuestión que no depende por completo de análisis conscientes del ámbito político, sino de ideas heredadas, de identificaciones con personajes o caudillos más que con ideas concretas y, principalmente, que en la época era inconcebible no tomar partido: las condiciones de posibilidad llevaban a que los habitantes de pueblos y veredas se sintieran presionados a estar de un lado o del otro, existía una “incapacidad para actuar por fuera de los marcos del bipartidismo, [...] parece que no hubiera una posibilidad de abrir un espacio político independiente en cuyo interior se puedan expresar los sectores no identificados con el bipartidismo” (Arias, 1998 p. 23). Esta imposibilidad aparece como una constante en un país acostumbrado al enfrentamiento entre dos fuerzas políticas que terminan perteneciendo al mismo grupo oligárquico.

Literatura y crítica en medio del conflicto

¿Qué es la literatura de la Violencia? La pregunta es problemática, más si se tiene en cuenta que el concepto de *Literatura de la Violencia* ha sido revaluado y cuestionado recientemente.¹¹ En la actualidad, se pueden considerar tres perspectivas alrededor de esta literatura: en primer

¹¹ Véase Padilla, 2017; Monroy, 2011; Osorio, 2003.

lugar, las ideas de los críticos literarios *de la época* de la Violencia, es decir, los autores que escribieron bajo las condiciones de posibilidad del bipartidismo (1945-1965), cuyas discusiones reposan en las páginas de las publicaciones periódicas que no han sido compiladas en formato libro; en segundo lugar, se encuentran los críticos literarios que realizaron los primeros estudios después de ocurrido el momento histórico, es decir, después de la década de los setenta y que tuvieron como punto de referencia las obras publicadas en formato libro para fundamentar sus análisis sobre la estética y el canon. Por último, los críticos literarios que han elaborado propuestas de análisis *después del año 2000* y que plantean clasificaciones alternas para dicha literatura e incluso ponen en cuestión el nombre que recibe.

Las tres perspectivas enunciadas comparten una idea central, y es la existencia de un cambio significativo en la literatura colombiana a mediados del siglo xx como producto del intrincado momento histórico; independiente de que algunos autores estén de acuerdo o no con las denominaciones que se le han dado al fenómeno literario, parecen coincidir en el hecho de que la crítica literaria y la literatura de la época de la Violencia revalúan el sistema de valores estéticos e incluso posicionan géneros literarios que hasta ese momento eran considerados de segunda en la historia de la literatura nacional, como es el caso de la novela.

Teniendo en cuenta lo anterior, nos concentraremos en algunos de los temas y polémicas literarias que constituyen el centro de la discusión en el momento puntual del bipartidismo, a partir de las ideas de los escritores y los críticos literarios difundidas en *Lecturas Dominicales*, el suplemento dominical de *El Tiempo*.

La autonomía en tiempos de conflicto. La crítica literaria y cultural en Colombia en la época de la Violencia

El texto escrito por Gabriel García Márquez en 1959 en la publicación periódica *La Calle*, titulado “Dos o tres cosas sobre la violencia”, es citado constantemente como antecedente del proceso de formación y consolidación de la literatura de la Violencia. Allí el autor sustenta la idea de que en Colombia no se ha hecho aún la novela insignia de la época de la Violencia, dibuja un panorama poco positivo al respecto y, además, considera que un autor solo puede realizar su creación literaria a par-

tir de las experiencias vividas. Al respecto dice: “Acaso sea más valioso contar honestamente lo que uno se cree capaz de contar por haberlo vivido, que contar con la misma honestidad lo que nuestra posición política nos indica que debe ser contado, aunque tengamos que inventarlo” (1959, p. 12). García Márquez sostiene que la literatura ha comenzado a ser vista como un arma poderosa que no debe permanecer neutral en la contienda política y que esto ha llevado a que los escritores se vean abocados a considerar el testimonio como obra de arte literaria; además, hace varias consideraciones acerca de por qué no se ha escrito una obra de la época de la Violencia con calidad literaria.

García Márquez propone el ejemplo de Ernest Hemingway y Albert Camus para mostrar cómo ellos no se alejaron de la realidad, pero tampoco la plasmaron de manera mecánica, sino que construyeron verdaderas obras de arte sabiendo hasta qué punto el contexto en el que realizaron su obra les servía como soporte documental sin abusar de él. Si bien los apuntes de García Márquez con respecto a lo que debe ser una obra literaria y específicamente de la literatura de la Violencia son acertados, no lo es que considere desierto el panorama colombiano, pues para la época, principios de los años cincuenta, ya se encuentra en Hernando Téllez y otros autores ejemplos de que era posible ficcionalizar la realidad sin convertirla en testimonio.

Quizá una de las cuestiones que hace sobresaliente el texto del Premio Nobel es la discusión que genera con Hernando Téllez, pues a un mes de publicado el texto de García Márquez, este recibe una respuesta por parte de Téllez, el 15 de noviembre de 1959 en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, en un comentario titulado “Literatura y violencia”, donde Téllez, al contrario del escritor de *Cien años de soledad*, ubica el horizonte de la literatura de la Violencia a futuro y dice que la historia de la literatura colombiana todavía puede esperar que aparezca esa gran obra de la Violencia que aún no se ha escrito. Sin embargo, cinco años antes Hernando Téllez (1954) había propuesto la discusión acerca de la cuestión de una literatura de la Violencia en un texto publicado en el mismo suplemento, donde, siendo un momento anterior en la historia de la literatura nacional, él se aventuró a proponer tres novelas, las cuales consideraba hasta ese momento como una muestra importante de lo que podía ser la literatura de la Violencia. Dichas novelas eran las siguientes: *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea Borda, *El*

Cristo de espaldas (1952) de Eduardo Caballero Calderón y *El día del odio* (1952) de José Antonio Osorio Lizarazo. En el mismo texto, Téllez diserta sobre la gran crítica que se le hace a la literatura de la Violencia por su baja calidad literaria, asociando esto al hecho de que no se establezca una diferencia entre testimonio y literatura como obra de arte; a diferencia de García Márquez, Téllez expresa lo siguiente con respecto a la literatura colombiana: “esa literatura trata de salir de su crisis tradicional, tropezando con todas las dificultades, los errores y las equivocaciones correspondientes a un periodo de esta naturaleza” (1954, p. 1). Podemos observar que la posición de Téllez es menos radical y más positiva con respecto al presente y futuro de la literatura colombiana y específicamente de aquella publicada durante el periodo de la violencia bipartidista; asimismo, a ello se debe sumar la identificación de obras valiosas concentradas en el problema de la Violencia, desde una época temprana.

Desde el comienzo del conflicto bipartidista en 1945, Hernando Téllez defiende la idea de la literatura nacional alejada de las cuestiones políticas, y al respecto afirma: “para mi gusto y especial noción del orden espiritual, he considerado nefasta la mutua interferencia de la política y el arte” (Téllez, 1945a, p. 1). Téllez apunta a los caminos separados que deben transitar las ideas políticas y las literarias, donde es absolutamente pernicioso la dependencia entre ambos campos; refiriéndose específicamente a la obra de Silvio Villegas, personaje conservador perteneciente al grupo de los Leopardos,¹² asegura que “ha quemado literalmente años enteros de su vida, en la salvaje tarea de aniquilar, con la palabra, a sus adversarios” (p. 1). Posteriormente, lleva su análisis a un ámbito universal donde los autores que realizaron aportes estéticos trascienden en el tiempo, a diferencia de los que dedicaron todos sus ánimos a las disputas políticas, para resaltar que “el resplandor de Grecia y Roma es, ante todo, pura fulguración estética. Las no raras políticas del Estado griego se deshacen en el polvo de los siglos, mientras nos llega intacto, después de veinticinco, de treinta siglos, el mensaje poético de Homero” (p. 1). Se encuentra allí una defensa de la construcción estética por encima de los intereses de partido; sin embargo, esto no quiere

¹² Grupo intelectual y político colombiano de tendencia conservadora surgido en los años 20, conformado principalmente por jóvenes que intentaban cambiar las formas de la política colombiana.

decir que Téllez desconozca el papel de la literatura en el reconocimiento del conflicto social y violento del país y el poder que tiene la creación estética en la toma de conciencia acerca de la realidad nacional.

Como se ha referido, una de las preocupaciones de los críticos de la época es la incidencia de la política en las construcciones culturales, estéticas y literarias; así lo deja ver Carlos Martín en “Defensa de las letras”, donde afirma que la política debe jugar un papel secundario en las letras y las artes, solo de ser absolutamente necesario, mas no debe ser la brújula que guía la creación:

La política en nuestra patria ha invadido todos los predios y abre fácilmente las puertas del prestigio y de la popularidad [...] El deber nos recuerda la obligación de dar a conocer los auténticos valores sin importarnos o solo importándonos secundariamente, las ideas políticas expresadas por un artista al margen de su creación pura (1945a, p. 1).

Los cuestionamientos de Martín, además de ser producto de las condiciones de posibilidad de la época, reclaman un aspecto fundamental para los escritores, se trata de la autonomía literaria y cultural que posibilitaría la profesionalización de los escritores y de quienes conforman el campo cultural en general (Bourdieu, 1992). Los autores no deben depender del beneplácito político para la expresión de sus ideas, y apelar a la autonomía de la literatura y el arte es, a su vez, reclamar la profesionalización de los escritores, y de ahí que, como expresa Martín, lo relevante de la labor del escritor es “el reconocimiento de la función social [...] en su calidad de productor de cultura, de creador del sentimiento de la unidad y de la fisonomía de un pueblo” (1945a, p. 1). El escritor se debe reconocer como un personaje que tiene en sus manos la capacidad de construir unidad nacional, de desentrañar las particularidades de la expresión nacional e incluso generarla; en ese proceso de autonomización del escritor, se evidencia la crítica fuerte al funcionamiento del sistema cultural con respecto a la consideración social y política:

El extremo más alto de la jerarquía se confiere al tipo social menos genuinamente trascendente como es el político o el comerciante, despojando, así, al escritor de su verdadera significación y de la justa posición que le corresponde como uno de los elementos constructores de la nacionalidad (p. 1).

El escritor es reconocido entonces como aquel capaz de poner en circulación los valores estéticos de una nación y, en esa medida, garantizar la existencia de la tradición cultural y también de la madurez de la creación estética. No podemos olvidar que una de las grandes preocupaciones de la época consistió en generar una literatura propia que identificara y difundiera una estética nacional, no supeditada a las creaciones foráneas. Pero antes era menester reconocer que se poseía una tradición, pobre y fundamentada principalmente en la herencia europea, como lo expresa el mismo Carlos Martín en otro artículo titulado “Conciencia de América”. Los autores de la época no tenían las condiciones óptimas para la creación:

Nuestra expresión por lo general ha sido la del hombre dubitativo que ni es europeo ni americano, porque para lo primero carece de tradición y para lo segundo se encuentra desposeído de lo autóctono y solo sabe acercarse a una tesis cosmopolita que aprende, pero no siente (1945b, p. 3).

Es importante tener en cuenta que en *Lecturas Dominicales* estas ideas no se desarrollaron únicamente conforme a la creación literaria; se contempló el campo cultural de manera amplia y, por lo mismo, los críticos del momento mostraron interés en aspectos como el arte plástico y la imagen del intelectual. En la línea de la profesionalización, se plantea la diferenciación social de estos personajes que deben permanecer al margen de cargos públicos y, además, se contemplan las dificultades generadas por el Estado que pretende invertir en la difusión cultural. Cuando no se ha realizado un trabajo previo de configuración de la cultura, el énfasis debe estar en quienes producen en el campo cultural, pues como lo expone Caballero Calderón,

Ellos son los que pintan cuadros, escriben versos y novelas, investigan problemas desconocidos para la muchedumbre de los demás ciudadanos, y son esencialmente distintos a estos porque la principal preocupación de su vida no es el dinero o la dignidad política, sino la persecución de la verdad artística o literaria (1945, p. 3).

Aun así, parece que su labor no es reconocida por sus contemporáneos, ni por la sociedad en general, pues en el momento se aprecian unos valores derivados de la riqueza, y ella se toma como la medida de jerar-

quización. Sociedades como la Colombia de los años 50, que ven en la riqueza la posibilidad de progreso social, político y cultural, siempre lo hacen a partir de un número de subordinados que es mucho mayor que el de los amos, lo que vuelve estrecha la senda que trasiegan quienes creen en el valor simbólico de las letras y los valores culturales. Además, aunque la generalidad no lo comprenda,

La mayor fortuna de la humanidad se debe a la circunstancia de que hayan existido unos pocos hombres misérrimos o para quienes el dinero era bien poca cosa, capaces de crear con palabras, con sonidos, con colores, con trozos de piedra o de mármol ciertas expresiones de la belleza desinteresada, gracias a las cuales la peregrinación de las criaturas de Dios sobre la tierra resulta un poco menos inútil y en todo caso menos melancólica y desesperanzada de lo que fuera sin ellas (Téllez, 1945b, p. 1).

En esa apreciación de Téllez hay un reconocimiento de las labores culturales e intelectuales que no son reconocidas o entendidas completamente como útiles en el marco de una nación que tiene su mirada puesta en los procesos de producción y en la incursión en los sistemas económicos globales. Téllez hace un intento por reivindicar las obras que conmueven al mundo y que no son necesariamente útiles en términos prácticos o mercantiles.

Con relación a estos mismos aspectos, José Antonio Osorio Lizarazo, en el texto “Divagaciones sobre la cultura” (1946), plantea un anhelo del pasado, cuando la vida era más austera y todos los esfuerzos no estaban en relación con la producción económica. Como se presentó en los primeros apartados del contexto de la época, los intereses económicos lo condicionaron todo, incluyendo aspectos de la creación literaria y de las posibilidades de los escritores. Según Osorio, en otro tiempo los gobiernos depositaban mayor confianza en los hombres de letras y ello les daba mayor reconocimiento; con la urbanización, el fortalecimiento técnico toma fuerza y la labor de los escritores se va difuminando. Una de las quejas que añade el autor es que en el afán de democratizar la cultura se ha ignorado a los intelectuales y se ha olvidado que las expresiones culturales de un país no provienen de los procesos masificados, sino de unas minorías; así las cosas, “El intelectual ha tenido que refugiarse en el periódico, y a cambio de tal

hospitalidad resignarse a modificar la pura tendencia de su espíritu, uniformando el estilo, despersonalizando la erudición, buscando, antes que formas de pensamiento, motivos sensoriales” (1946, p. 4). Lo anterior lleva a Osorio Lizarazo a quejarse puntualmente del periodismo y de los elementos que hacen desviar la profesión de los escritores para dedicarse a oficios más sustentables, como es colaborar en la prensa con el ánimo de hacer más visible su trabajo o recibir una mejor compensación económica.

De la mano del reconocimiento de la labor literaria e intelectual se desarrolla la apuesta por el compromiso social del escritor; se entiende que en el marco de procesos tan complejos como los que ocurren durante el bipartidismo de mediados del siglo, los agentes culturales y literarios no pueden pasar desapercibidos, y tampoco pueden guardar silencio: es necesario que se pronuncien, no para tomar posición con respecto a uno u otro partido político, sino para hacer parte de la conciencia crítica del país. De nuevo es Carlos Martín quien trata el tema del artista o escritor, haciendo evidentes los reclamos y también los deberes que implica estar de cara a la sociedad de la época en el campo cultural. El autor afirma que no es suficiente la fama de un escritor o artista para considerarlo constructor de cultura. Su obra debe estar animada por “la sinceridad y la verdad”, y, por lo mismo,

Es necesario que [...] refleje el drama de su tiempo y el sentido de su propia vida y es preciso que su existencia se halle comprometida en el tremendo empeño de plantear, de comprender y de resolver los grandes interrogantes que se abren sobre su pueblo (Martín, 1945c, p. 3).

El autor establece un vínculo directo entre la autonomía, la profesionalización y el compromiso social, de modo que el literato no puede ser ya el de comienzos del siglo xx que se encuentra por fuera de las dinámicas sociopolíticas que lo acompañan:

En Colombia, especialmente, el escritor permanece en la superficie, al margen de los grandes problemas, deleitándose, egoísta y voluptuoso, en la palabra y no en la idea, en la forma y no en el contenido, sin enfrentarse con los conflictos del hombre (Martín, 1945c, p. 3).

Se entiende que una de las cuestiones a las que no pueden escapar los autores es a las condiciones de posibilidad de su época; por lo mismo, el texto indaga también sobre las cuestiones desarrolladas en las obras literarias y si ellas reflejan o no las problemáticas del hombre contemporáneo.

Lo anterior lleva a una condición diferenciadora del escritor, pero no como el intelectual que se abstrae en su biblioteca y sus pensamientos, circunscribiendo su labor a algunas posibilidades de clase, pues “el arte tiene una función social y [...] el intelectual debe estar en comunicación constante y profunda con las clases sociales, con los distintos movimientos populares, con las transformaciones políticas” (Ibáñez, 1946a, p. 2). Es una distinción que implica desentrañar los conflictos que lo rodean y generar crítica social con respecto a las brechas e injusticias que el modelo económico y político posibilitó; al considerarse hombre de la vida pública con obras que buscan difundirse de manera amplia en la sociedad, es viable pensar que, como apunta Jaime Ibáñez,

Hoy ningún escritor tiene derecho a decir: “esta es mi vida privada”. Todos los actos de la colectividad, de la humanidad, en sentido más amplio, están haciendo posible o imposible aquello que alguien quisiera llamar la vida privada. Y a su vez todos los actos suyos están influyendo con mayor o menor intensidad en aquello que se quiere designar con el nombre de vida pública (p. 2).

El escritor de la época de la Violencia está mediado más que nunca por la realidad que lo circunda, hace parte de la muchedumbre, de la humanidad, y en la creación de sus obras lo que intenta es llegar a construir un puente entre el pensamiento y la realidad social; por ello, para él no aplica acudir a la expresión “nada tengo que ver con eso”, pues su labor es justamente irrigar todos los espacios que le sean posibles a través de su creación. La obra no se restringe a la escritura o la publicación en revistas periódicas, por más que las circunstancias lo lleven a una difusión, casi obligada, en las publicaciones periódicas. La labor de resistencia del escritor lo debe impulsar a fijar un método que lo mantenga en relación constante con la realidad, pues como lo plantea el mismo Jaime Ibáñez en su artículo “Posición del intelectual. La cultura de un pueblo”,

Ningún artista se halla libre del cambio del tiempo y del lugar. Aquellos que sobreviven lo hacen precisamente porque toman los elementos estables, que siempre los hay, y con ellos hacen el esqueleto de sus obras. El intelectual tiene que fijar en una forma u otra los factores móviles y los factores fijos de su época (1946b, p. 4).

El compromiso social del escritor es más complejo de lo que puede pensarse, pues en sus manos está parte de la revaluación cultural de la época, el establecimiento de nuevos valores estéticos y sociales, que pasarán como referentes a las futuras generaciones, no solo para la creación, sino para la apreciación de las diversas obras y su influencia en las problemáticas sociales. En esta labor de fortalecimiento la cultura se entiende como un elemento integrado a los grupos humanos, a los gremios e instituciones.

Por otra parte, los críticos de *Lecturas Dominicales* exponen una posición similar a la que tendrán años después los escritores de *Mito*, puntualmente Jorge Gaitán Durán, quien, sin haber estado en los ejércitos bipartidistas, entiende la afectación de la guerra y cómo cambia la vida de los intelectuales, pues ellos participan de manera activa desde otras perspectivas: “el escritor de hoy no está fuera de la guerra terminada. Está entre los soldados que regresan destrozados y heridos” (Ibáñez, 1946b, p. 4), no puede ser indiferente a las pérdidas humanas, ni a los cambios económicos, se le demanda que no sea el escritor de salón que se aísla del mundo, “el escritor que no mire su tierra es tan necio como el que no mira su tiempo” (p. 4).

El acercamiento a la profesionalización de los escritores de manera crítica les permitió a los intelectuales de la época pensar y ejercer como críticos literarios en muchos casos; esto los hacía partícipes de los valores estéticos de la época, como jueces de aquello que debía ser valorado por la historia de la literatura colombiana frente al futuro. En esa medida, la labor cultural no les corresponde únicamente a los escritores, sino también a los críticos literarios: “el crítico debe reconstruir la obra del escritor, adentrarse tan hondamente en ella que sea capaz de salvar inclusive aquellos sitios donde el mismo autor no puede llegar” (Ibáñez, 1947, p. 2). Es importante tener en cuenta que en la época muchos de los críticos eran también autores, lo cual les daba mayor potestad para sus juicios y les permitía conocer la tradición literaria desde las dos perspectivas; estas circunstancias posibilitaron alejarse de las prácticas de finales del *xix* y principios del *xx*, cuando la crítica en muchos casos se concentra

¹³ Véase el texto de Leandro Garzón y Diana Carolina Toro titulado “La literatura tras la crítica en las publicaciones periódicas literarias de 1886-1899: entre la ‘ligereza’ y la

ba en el análisis de aspectos morales de la vida de los escritores y no en desentrañar su quehacer literario.¹³ Con respecto a ello, Ibáñez plantea un asunto que resulta incluso metodológico en la construcción de la crítica:

Hay que hacer diferencias entre la biografía y la crítica de la obra. Creo también que el crítico debe separar hasta donde le sea posible la obra que está analizando de cualquier conocimiento directo o indirecto del autor [...]. Si el crítico desea incorporar a su exposición ciertos hechos de la vida y del autor, puede hacerlo siempre que ellos sean argumentos indispensables para la confirmación de una tesis (1947, p. 2).

Estas cuestiones cobran un valor importante, pues son los críticos quienes construyen en gran medida los cánones literarios, y posibilitan pensar en nuevos movimientos estéticos y dinámicas de análisis. Justamente este es otro de los focos de interés de los textos críticos publicados en el suplemento: pensar en una estética propia que revalúe los valores culturales y genere otras formas de relacionar la literatura y el acontecer político y social.

Baldomero Sanín Cano también se refiere a la labor de los críticos literarios, a partir de un texto publicado anteriormente por Hernando Téllez en el *Suplemento Literario*, el cual probablemente es el titulado “Azares y perplejidades de la crítica”.¹⁴ Sanín Cano afirma que está de acuerdo con los planteamientos de Téllez, excepto por su queja acerca de la falta de críticos en Colombia, pues según el escritor antioqueño no es relevante que no existan, ya que la crítica es un acervo de conocimientos, mas no una actividad; además, es natural que no existan en el marco de un país que no tiene la enseñanza propia de las materias que componen la crítica. Esta, según Sanín, es más que crear polémica porque “implica investigar orígenes, aquilatar influencias, sorprender olvidos y fijar escuelas [...], es buscar en la obra del autor al hombre que la ha escrito” (1946, p. 3).

Con respecto a la renovación de los valores literarios de la época, se plantea un tipo de creación estética que no solo se aleja de la poesía, sino que propone un modelo de novela que tiene en cuenta el devenir

‘seriedad’”, publicado en el libro *La busca de la verdad más que la verdad misma*. Allí los autores presentan las particularidades de la crítica que se basa en el elogio de la vida privada, dejando de lado lo relevante de las obras de los escritores.

¹⁴ En este texto, publicado el 15 de agosto de 1946, Hernando Téllez hace una crítica fuerte a los cimientos precarios de la crítica literaria colombiana debido a la falta de tradición al afirmar que no se cuenta con las herramientas suficientes para el ejercicio crítico y que es apenas natural que los escritores acudan a modelos universales. Téllez concluye que “De esta suerte, la literatura y el arte colombianos carecen aún de firmes puntos de apoyo en la tradición, en el pasado propios” (p. 3).

histórico y el compromiso social del escritor. Hernando Téllez escribe a mediados de 1946: “La novela es un documento histórico, y la historia es una novela [...] La recreación de la historia incluye una noción artística semejante a la que es preciso tener en cuenta para la creación novelística” (1946, p. 1). En esta afirmación de Téllez se establece la relación directa entre ficción y condiciones de posibilidad de la época; además, el autor es consciente de la importante diferencia que existe entre la historia y la historiografía, siendo la segunda “una cosa viva” que permite adentrarse en las estructuras y no solo en los hechos, fechas y nombres. En la novela de la Violencia se puede leer esa misma noción, una creación que no se aleja de las condiciones sociopolíticas de la época y tampoco deja de ser ficción; se convierte en una obra de arte en la que intervienen las condiciones de posibilidad de los autores.

A modo de conclusión

Como se ha referido hasta aquí, en la revisión de los primeros años de la crítica literaria en la época de la Violencia (1945-1965) publicada en *Lecturas Dominicales* se pueden identificar cuatro preocupaciones importantes de los críticos e intelectuales: el devenir de la literatura nacional en busca de una suerte de autenticidad, la relación entre literatura y política, el compromiso social y la autonomía del escritor; en estos dos últimos se tiene en cuenta la figura del intelectual como aquel con capacidad para intervenir en la historia y participar de diversos frentes de la creación.

La crítica literaria de este momento histórico parte en dos la forma de entender la creación literaria en Colombia, pues el proceso literario se aleja de las formas establecidas a inicios del siglo xx, cuando la literatura es vista al margen de la realidad y se da mayor importancia al género poético. Para mediados de siglo la literatura colombiana se inserta en una relación directa con los movimientos políticos y la estructura social, de tal manera que los críticos literarios migran sus parámetros de comprensión de lo literario; también la manera como entienden al escritor con respecto a los procesos culturales y, por supuesto, los mismos escritores direccionan sus creaciones a los géneros narrativos dando prioridad a la novela, pues esta mantiene una relación más concreta con los acontecimientos que se busca narrar en el momento.

Es innegable que las publicaciones periódicas culturales juegan un papel importante en las transformaciones literarias de mediados del siglo xx, pues son ellas las que permiten la difusión de las nuevas ideas y las discusiones entre críticos y escritores alrededor de la institución literaria. Gracias a la relación de los escritores con determinados medios periódicos, se establecen temas de discusión y circulación de ideas que permiten comprender las estructuras literarias, ampliando las concepciones de los géneros, los temas y las posibilidades de los agentes en el marco del sistema literario. Durante el conflicto bipartidista específicamente, es fundamental la existencia de la prensa porque permite la comprensión del fenómeno desde diversos enfoques y más allá de las versiones politizadas de uno u otro partido.

La época de la Violencia como período histórico combina dos procesos complejos, especialmente para la producción cultural y literaria; uno de ellos, relacionado con la incursión del capitalismo que inserta al país en una dinámica de producción en la cual algunas actividades se perciben como innecesarias. Por otra parte, la dinámica de violencia y persecución generó dificultades para el ejercicio de la crítica debido a los procesos de censura a los que estuvieron sometidas varias publicaciones periódicas, entre ellas *Lecturas Dominicales*. Aun con esta situación, y como una suerte de contraste, la mitad del siglo xx es una de las épocas más prolíficas en cuanto a crítica literaria y producción de narrativa, y buena parte de ella gira en torno al conflicto sociopolítico conocido como la Violencia.

Referencias

- Arias, R. (1998). *9 de abril de 1948*. Bogotá: Panamericana.
- Betancourt, D. y García, M. (1990). *Matones y cuadrilleros. Origen y evolución de la violencia en el occidente colombiano*. Bogotá: Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales - Universidad Nacional, Tercer Mundo.
- Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Braun, H. (2018). *La nación sentida*. Bogotá: Aguilar.
- Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Caballero Calderón, E. (23 de septiembre de 1945). Glosario dominical. *Lecturas Dominicales*, periódico *El Tiempo*, p. 3.

- García, G. (9 de octubre, 1959). Dos o tres cosas sobre 'La novela de la violencia'. *La Calle*, Vol. II, No. 103, pp. 12-13.
- Gilhodés, P. (1985). La violencia en Colombia; bandolerismo y guerra social. En M. Cárdenas (Ed.), *Once ensayos sobre la violencia* (pp. 189-208). Bogotá: Fondo Editorial CEREC.
- Ibáñez, J. (3 de noviembre, 1946a). El intelectual en el mundo de hoy. *Lecturas Dominicales*, periódico *El Tiempo*, p. 2.
- Ibáñez, J. (10 de noviembre, 1946b). Posición del intelectual. La cultura del pueblo. *Lecturas Dominicales*, periódico *El Tiempo*, p. 4.
- Ibáñez, J. (9 de marzo, 1947). Examen de la crítica. La dignidad del pensamiento. *Lecturas Dominicales*, periódico *El Tiempo*, p. 2.
- Martín, C. (18 de febrero, 1945a). Defensa de las letras. *Lecturas Dominicales*, periódico *El Tiempo*, p. 4.
- Martín, C. (1 de abril, 1945b). Conciencia de América. *Lecturas Dominicales*, periódico *El Tiempo*, p. 3.
- Martín, C. (20 de mayo, 1945c). Temas de nuestro tiempo. *Lecturas Dominicales*, periódico *El Tiempo*, p. 3.
- Monroy, L. (2011). La novela de la violencia bipartidista y una reflexión sobre la novela posterior. En *Cien años de la novela en el Tolima* (31-97). Ibagué: Editorial Universidad del Tolima.
- Osorio Lizarazo, J. (28 de abril, 1946). Divagaciones sobre la cultura. *Lecturas Dominicales*, periódico *El Tiempo*, p. 4.
- Osorio, Ó. (2003). Anotaciones para un estudio de la novela de la Violencia en Colombia. *Poligramas*, No. 19, pp. 127-142.
- Ospina, W. (2013). *Pa que se acabe la vaina*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Padilla, I. (2017). *Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos*. Bogotá: Filomena Edita.
- Restrepo, L. (1985). Niveles de realidad en la literatura de la "violencia colombiana". En M. Cárdenas (Ed.), *Once ensayos sobre la violencia* (pp. 117-169). Bogotá: Fondo Editorial CEREC.
- Sánchez, G. y Meertens, D. (1983). *Bandoleros, gamonales y campesinos*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Sanín Cano, B. (13 de octubre, 1946). Carta a Hernando Téllez. La crítica en Colombia. *Lecturas Dominicales*, periódico *El Tiempo*, p. 3.
- Téllez, H. (7 de enero, 1945a). De la belleza y la verdad de un libro. *Lecturas Dominicales*, periódico *El Tiempo*, p. 1.
- Téllez, H. (7 de octubre, 1945b). Diario de un escritor. Examen de la riqueza. *Lecturas Dominicales*, periódico *El Tiempo*, p. 1.
- Téllez, H. (14 de julio, 1946). Arciniegas académico. *Lecturas Dominicales*, periódico *El Tiempo*, p. 1.
- Téllez, H. (27 de junio, 1954). Literatura y testimonio. *Lecturas Dominicales*, periódico *El Tiempo*, p. 1.
- Téllez, H. (15 de noviembre, 1959). Literatura y Violencia. *Lecturas Dominicales*, periódico *El Tiempo*, p. 1.

El gato del coronel. Estrategias mágico-realistas en *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez¹

José Manuel Camacho Delgado²

Para la joven Cristina Mercedes, mi criatura de diez años y ojos de gato, enamorada de la belleza de Rubén Darío y Pablo Neruda.

Para el viejo Profesor José H. Castillo, que me abrió las puertas de su casa, de su familia costeña, de su Macondo más íntimo. *In memoriam*

Para Ramón Illán Bacca, Maestro del alma, Narrador inexpugnable, a quien seguimos llorando sin consuelo. *In memoriam*

¹ Este capítulo es resultado del proyecto de investigación “Literaturas en diálogos e intelectuales en redes”, inscrito en el Sistema Universitario de Investigación de la Universidad de Antioquia, y contó con el apoyo del programa de Estrategia de Sostenibilidad 2020-2021 del grupo de investigación Estudios Literarios —GEL—, otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia, Medellín - Colombia. Este capítulo también es resultado parcial del Proyecto Internacional RISE - TRANS.ARCH 2020.

² Catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla. Ha sido Premio Extraordinario de Licenciatura (1993), Premio Extraordinario de Doctorado (1996) y Accésit del Concurso Internacional “Nuestra América” (1996). Ha sido director de la Cátedra Extraordinaria “Luis Cernuda” (2010-2018). Actualmente coordina el Proyecto Internacional RISE - TRANS.ARCH 2020. Es integrante del grupo de investigación Estudios Literarios —GEL—, clasificado como A1 por Minciencias en 2022. Correo electrónico: jcamacho@us.es

El coronel no tiene quien le escriba (1961) (en adelante *El coronel*) está siendo reconocida en las últimas décadas como una de las producciones literarias más perfectas no solo en la obra de Gabriel García Márquez,³ sino también en la literatura hispanoamericana del pasado siglo. A pesar de la madurez que tiene en sus planteamientos literarios y del virtuosismo formal que muestra en cada uno de los siete capítulos que conforman la novela, es evidente que el escritor cataquero está experimentando con ciertos motivos temáticos, potenciando las posibilidades de expansión semántica y simbólica que pueden adquirir los elementos que conforman esta ficción sobre el periodo de la Violencia en Colombia. En una obra en la que uno de los focos de atención es la sastrería donde trabajaba el hijo asesinado del coronel y en donde los amigos de Agustín siguen repartiendo propaganda política clandestina, lo cierto es que García Márquez está verificando la resistencia de lo que llamaríamos las “costuras racionales” de su literatura, coqueteando con algunas situaciones que tensionan de forma considerable la morfología realista de la novela, abriendo posibilidades que van a madurar en los años siguientes, sobre todo en los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), para explotar definitivamente tanto en *Cien años de soledad* (1967) como en *El otoño del patriarca* (1975), sin olvidar los relatos que integran el volumen *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972).

El coronel ha sido considerada y catalogada dentro del metagénero de la novela de la violencia,⁴ aunque con unas peculiaridades y unos enfoques temáticos y formales que la convierten en una obra diferente, extraña si la comparamos con las producciones literarias de la época, en parte porque huye de la transposición ficcional de los estragos de la violencia, huye de la sangre y de las mutilaciones en un primer plano narrativo, para centrarse en el análisis de las causas y consecuencias

³ Cito siempre en el propio texto por la edición publicada por RBA Editores, Barcelona, 1995.

⁴ La bibliografía sobre este asunto ha crecido de forma exponencial en los últimos años, quizás como una forma de visibilizar la importancia que tuvo tanto el fenómeno social de la violencia como el metagénero narrativo que le dio encarnadura literaria. En este sentido, es interesante partir del marco referencial y contextual que nos ofrece Manuel Antonio Arango en Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia (Arango, 1985).

de dicha violencia, lejos del “inventario de muertos” del que habló en numerosas ocasiones el Nobel colombiano, tal y como vemos en su conversación con el periodista González Bermejo:

Decidí acercarme más a la actualidad del momento colombiano y escribí *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*. No escribí exactamente lo que se puede llamar la novela de la violencia por dos motivos: uno, porque yo no la había vivido directamente, yo vivía en las ciudades, y dos, porque yo consideraba que lo importante, literariamente, no era el *inventario de muertos* y la descripción de los métodos de violencia —que era lo que los otros escritores hacían—, sino lo que me importaba era la raíz de esa violencia, los móviles de esa violencia y, sobre todo, las consecuencias de esa violencia en los sobrevivientes (González, 1979, p. 52).

Lo que es indudable es que hay una poetización del dolor y del duelo, de la pobreza y la desesperación desde los primeros escauceos de la novela. Poetización que no esconde los estragos de la edad y el hambre en esta pareja de ancianos protagonistas, sino que estos llegan con una intensidad diferente a las retinas del lector, generando complicidades que van más allá de la palabra impresa y una fuerte dosis de indignación ante las estrategias del gobierno conservador que ha decidido traicionar su palabra dada en el Tratado de Neerlandia para acabar por la vía del hambre y la miseria con los últimos focos de resistencia del ejército revolucionario. El escritor ha sido muy cuidadoso a la hora de explicitar los códigos totalitarios de la política que se insinúan en la novela, dejando traslucir una suerte de dictadura militar que impide la libre circulación de las personas, aunque sea para enterrar a “un pobre músico muerto”, o el toque de queda que aparece fijado al ritmo del clarín cada noche, al filo de las veintitrés horas, o las continuas trabas informativas que vemos en la prensa cribada que leen tanto el médico como el viejo coronel, y que solo hablan de lo que ocurre en la vieja Europa y el medio Oriente, o la propia censura cinematográfica a golpe de campanadas, con el cura convertido en crítico cinematográfico y máxima autoridad moral del pueblo desde el púlpito. Todo ello va creando una atmósfera irrespirable en la novela, donde parecen desparramarse las formas complejas de la violencia, tal y como formuló el escritor chileno Ariel Dorfman (1970), con variantes verticales (clases sociales) y horizontales (entorno familiar y vecinal), a las que ten-

dríamos que añadir una suerte de violencia contextual o medioambiental, en donde la lluvia constante de los primeros capítulos, convertida más tarde en un auténtico diluvio, acompañado de truenos y relámpagos, contribuye al deterioro físico y anímico de los protagonistas de la novela.

Desde los primeros lances de la obra hay un intento de acercamiento a todo ese ramillete de elementos que, por definición, estarían localizados en los márgenes del mundo racional, al otro lado de la línea roja de las leyes de la Naturaleza.⁵ Así, el recurso proustiano del olor del único café matutino, mezclado con el óxido de la lata, les lleva a recordar al muerto que deben enterrar en ese día aciago de octubre, y más allá de este primer nivel temporal, los traslada y atornilla a la memoria quebrada del difunto Agustín, el hijo acribillado en la gallera nueve meses antes, en un fatídico 3 de enero, en la “mala hora” que había intuido su madre y cuyas advertencias fueron tomadas con burla y con todo el desparpajo de quien se cree blindado frente a la desgracia. Después de espantar a los niños que aparecen por la casa, como quien espanta las moscas del dormitorio, con el pretexto de que “Los gallos se gastan de tanto mirarlos” (p. 11), la mujer del coronel cree que el muerto debe de haberse encontrado ya con su hijo y estarán discutiendo de gallos (p. 12), anticipando la importancia de este elemento con una fuerte carga mitopoiética en *Cien años de soledad*. Todo parece recordar a la muerte: el olor del café, el paraguas negro lleno de agujeros que sirve para contar estrellas, el reloj de pared al que el coronel da cuerda cada mañana, como una hermosa metáfora sobre la prórroga del tiempo, y la propia lluvia que deteriora la casa y los enseres, como una metonimia del deterioro y la descomposición de los propios cuerpos.

Hay un motivo floral, de clara raigambre mágico-realista, que invita a una lectura minuciosa, casi milimétrica, de cada una de las piezas que conforman este engranaje literario de alto voltaje estético. García Márquez presenta al matrimonio con unos achaques de salud muy determinados. En el caso de la mujer, es el asma que no la deja respirar, empeorada por la lluvia de octubre, la humedad del ambiente y las goteras que poco a poco están apareciendo en el tejado de la casa. Sabemos

⁵ Al respecto véase mi libro *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*, Madrid, Arco Libros, 2006.

que ha dormido con mucha dificultad y que no ha podido planchar la ropa blanca que debe ponerse el marido para asistir al funeral del amigo de Agustín. En el caso del coronel, tiene que ver con los problemas estomacales (“el coronel experimentó la sensación de que nacían hongos y lirios venenosos en sus tripas”, p. 7), con esa flora intestinal que aparece en numerosos momentos de la novela y que lo obligan a pasar largos ratos, incluso horas, en el excusado, luchando contra las inclemencias del cuerpo. Es así como el retrete, en el que no faltan las moscas triangulares que acompañan al coronel en su inútil ejercicio fisiológico, adquiere una importancia muy superior al de otros enclaves de la casa, como podría ser la cocina, que apenas aparece porque no tienen nada que cocinar. Cuando sale camino a la casa del difunto el coronel se encuentra con el espectáculo sorprendente del suelo de la calle tapizado de flores, como una alfombra que poetiza el camino hacia un acto luctuoso, un camino lleno de flores que conduce a la casa del muerto, la última morada del difunto: “El coronel descendió hacia la plaza por un callejón de casas apelonadas. Al desembocar a la calle central sufrió un estremecimiento. Hasta donde alcanzaba su vista el pueblo estaba tapizado de flores” (p. 15).

García Márquez nos muestra la fisonomía del pueblo a través de la caminata del coronel, como si fuera una cámara subjetiva, quizás por influencia del cine neorrealista italiano o por una pulsión cinematográfica que acompañaría al escritor colombiano el resto de sus días. Así, los desplazamientos del viejo coronel nos permiten ver los diferentes enclaves del pueblo, un *topos* que no es Macondo, aunque posea todos los elementos físicos, ambientales y psicológicos que lo caracterizan. Cuando llega a dar el pésame le llama igualmente la atención la cantidad de flores que hay en el interior de la casa (“Lo primero que percibió fue el olor de muchas flores diferentes”, p. 17), flores que cumplen una función clave en el duelo: contrarrestar, en parte, los malos olores que se están generando en la casa como consecuencia de la propia descomposición del cuerpo, acelerado por el calor que se hace intenso a lo largo de la mañana. Como puede comprobar el coronel, “Allí estaba la madre espantando las moscas del ataúd con un abanico de palmas trenzadas” (p. 17). En medio de la confusión por el dolor que ocupa el espacio de la casa, el coronel se siente empujado por una “galería de rostros perplejos” hasta que va a dar al lugar “donde se encontraban —profundas y dilatadas— las fosas nasales del muerto” (p. 17), lo que equivale a decir que lo ponen de cara a la muerte.

En cierto sentido, dicha sensación de aprisionamiento y angustia por la presión del entorno, que se va a repetir en varios momentos de la novela, alcanzará su máxima expresión con la persecución que vive Santiago Nasar en *Crónica de una muerte anunciada* (1981). Sin embargo, nada es casual en este capítulo inicial que bascula entre la tragedia y lo grotesco, dejando algunas notas tragicómicas que parecen subvertir los rasgos visibles de la novela de la violencia. El coronel observa cómo “Otras mujeres vestidas de negro contemplaban el cadáver con la misma expresión con que se mira la corriente de un río” (p. 17), en una clara alusión a la poesía de Jorge Manrique y, quizás, más allá, a las ideas del filósofo griego Heráclito. Cuando le pone la mano en el hombro a la madre desconsolada para darle el pésame, esta responde con un “aullido”, lo que provoca una vez más que el coronel se sienta “empujado por una masa deforme” que estalla “en un vibrante alarido” (p. 18). Las moscas que ocupan el interior de la casa, restándole solemnidad al ritual de la despedida,⁶ el aullido de la madre o los alaridos de los familiares y vecinos conforman un contexto en el que hay un sentido animalesco del dolor, como una forma de trascender los límites de la capacidad humana.⁷ Estas metáforas zoológicas invitan a situar el sufrimiento en una esfera mayor, más intensa y descarnada, en donde una madre siente el infinito desconsuelo de haber perdido a un hijo del que no tenemos más información, salvo que es un muerto de muerte natural, al tiempo que invita al lector a leer el pasaje de forma retrospectiva,

⁶ El poema “Las moscas” se publicó en el primer libro de Machado, *Soledades* (1907), donde aparece en una sección titulada “Humorismos, fantasías, apuntes”. Joan Manuel Serrat lo popularizó con su canción del mismo título, incluida en el álbum “Dedicado a Antonio Machado” (1969).

⁷ Encontramos una secuencia parecida en *La hojarasca* (1955), esta vez relacionada con el nieto del coronel que está en el velatorio:

Cuando descubro que hay moscas en la habitación comienza a torturarme la idea de que el ataúd ha quedado lleno de moscas. Todavía no lo han clavado, pero me parece que ese zumbido que confundí al principio con el rumor de un ventilador eléctrico en el vecindario, es el tropel de las moscas golpeando, ciegas, contra las paredes del ataúd y la cara del muerto. Sacudo la cabeza; cierro los ojos; veo a mi abuelo que abre un baúl y saca algunas cosas que no alcanzo a distinguir; veo en la cama las cuatro brasas sin nadie de los tabacos encendidos. Acosado por el calor sofocante, por el minuto que no transcurre, por el zumbido de las moscas, siento como si alguien me dijera: “Estarás así. Estarás dentro de un ataúd lleno de moscas. Apenas vas a cumplir once años, pero algún día estarás así, abandonado a las moscas dentro de una caja cerrada” (García Márquez, 1955, p. 23).

imaginando escenas parecidas nueve meses antes, cuando el hijo del coronel fue asesinado vilmente en la gallera por repartir propaganda política clandestina.

En los rituales de despedida en las sociedades tradicionales, tal y como han estudiado Philippe Ariès o Arnold Van Gennep,⁸ entre otros autores, hay diferentes fases en los protocolos de segregación y separación del mundo de los vivos. El primer momento del duelo se produce en la casa del muerto, donde se congregan aquellos seres que de alguna forma tuvieron contacto con el finado y muestran sus condolencias a los familiares e íntimos. El segundo momento transcurre fuera de la casa, camino del cementerio (o del tanatorio en la actualidad), lo que permite una despedida simbólica del muerto haciendo el último recorrido por todos aquellos lugares —caminos, carreteras, calles, plazas, establecimientos que fueron importantes en vida—, al tiempo que permite a los vecinos y allegados darle un último adiós mientras se dirige al camposanto.⁹ De hecho, el coronel contempla cómo la comitiva funeraria es aplaudida, jaleada y vitoreada cuando pasa por los barrios populares, quizás como un recordatorio de cuando el joven fallecido lo hacía integrado a la banda de música. El tercer momento, del que no nos da noticia García Márquez, se produce en el cementerio, en su último adiós, antes de ser enterrado. Es evidente que el escritor cataquero ha sabido como nadie ficcionalizar los rituales de la muerte, quizás como una herencia sofoclea, visible desde *La hojarasca* (1955) y fácilmente documentable a lo largo de su trayectoria narradora. Sin embargo, llaman la atención los elementos que intervienen en la comitiva fúnebre, convirtiendo la escena en un asunto tragicómico, con trazas estafalarias que recuerdan algunas secuencias del cine neorrealista italiano, a un buen puñado de películas del cineasta español Luis García Berlanga, especialmente *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) y, cómo no, a la literatura valleinclanesca con su mirada iconoclasta sobre la realidad en clave esperpéntica. Así, cuando la comitiva trata de cruzar el centro del pueblo, se produce la siguiente escena en la que intervienen el alcalde del pueblo, el cura, el coronel y don Sabas, el cacique de marras:

⁸ Arnold Van Gennep, *Los ritos de paso*, Madrid, Taurus, 1986. Para nuestro tema resulta de gran interés su capítulo “Los funerales”, pp. 158-177.

⁹ Véase el libro de Philippe Ariès, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, 2000.

En ese instante se oyó un grito:

—¿Adónde van con ese muerto?

El coronel levantó la vista. Vio al alcalde en el balcón del cuartel en una actitud discursiva. Estaba en calzoncillos y franela, hinchada la mejilla sin afeitarse. Los músicos suspendieron la marcha fúnebre. Un momento después el coronel reconoció la voz del padre Ángel conversando a gritos con el alcalde. Descifró el diálogo a través de la crepitación de la lluvia sobre los paraguas.

—¿Entonces? —preguntó don Sabas.

—Entonces nada —respondió el coronel—. Que el entierro no puede pasar frente al cuartel de la policía.

—Se me había olvidado —exclamó don Sabas—. Siempre se me olvida que estamos en estado de sitio.

—Pero esto no es una insurrección —dijo el coronel—. Es un pobre músico muerto (p. 20).

No es casual que sea don Sabas quien olvide que están en estado de sitio, por su connivencia con el poder y por su carácter arribista que le ha permitido amasar una enorme fortuna a costa de sus excompañeros del ejército revolucionario. La escena, no obstante, resulta grotesca, en la medida que inculca el sentido del humor (negro) en una escena luctuosa cuando el alcalde, voz en grito, en calzoncillos, con una mejilla inflamada, posiblemente por un problema de muelas, tal y como más tarde se desarrolla con el personaje del alcalde en *La mala hora*,¹⁰ se dirige a la comitiva en un tono irrespetuoso y soez, sin ningún miramiento hacia la solemnidad del séquito fúnebre, que obliga al padre Ángel a gritar en medio de la lluvia. El ruido del aguacero sobre los paraguas impide que el cura y el alcalde se entiendan, a pesar de los vozarrones de uno y otro, lo que le confiere a la escena la pulsión cómica propia del teatro del absurdo.

¹⁰ Entre los muchos pasajes relacionados con el dolor de muelas del alcalde selecciono este, que está claramente conectado con el comienzo de *El coronel no tiene quien le escriba*: Esa mañana, al primer toque para misa, tomó el octavo analgésico. El dolor cedió. La crepitación de la lluvia en el techo de zinc le ayudó a dormirse, pero la muela le siguió palpitando sin dolor mientras dormía.

Sentado en la cama, tomando a sorbos espaciados una taza de café negro, esperó hasta cuando el juez Arcadio acabó de vestirse. La muchacha los siguió a través de la sala.

—Mientras no se saque esa muela no se le bajará la hinchazón —le dijo al alcalde (García Márquez, 1987, p. 11).

Más tarde, el coronel vive un episodio de fiebre, posiblemente como consecuencia de haberse mojado en algún momento, lo que le lleva a una suerte de delirio onírico que es todo un dispositivo con el que García Márquez está probando las posibilidades de este tipo de recursos:

—Con quién hablas —preguntó la mujer.

—Con el inglés disfrazado de tigre que apareció en el campamento del coronel Aureliano Buendía —respondió el coronel. Se revolvió en la hamaca, hirviendo en la fiebre—. Era el duque de Marlborough (p. 32).

Más tarde, en sus conversaciones con el médico, el coronel le aclara que no era fiebre, sino “el sueño de las telarañas” (p. 34), y lo mismo le confirma a la mujer de don Sabas (p. 100), cuando le certifica que siempre sueña con telarañas, como una nueva metáfora zoológica para representar el laberinto administrativo en el que lleva media vida esperando la pensión fantasmagórica. Sin embargo, la presencia del duque de Marlborough le permite a García Márquez explorar las posibilidades de una particular acronía, más allá del tiempo repetitivo que vive el viejo coronel. Recordemos que el citado duque, John Churchill, participó en la guerra de Sucesión española (1701-1713), sufriendo una gran derrota por parte del ejército borbónico, que dio paso a una cancioncilla infantil, de gran raigambre popular y con una fuerte implantación panhispánica, conocida como “Mambrú se fue a la guerra”.¹¹ De esta forma, un personaje de comienzos del siglo XVIII se codea con el coronel, que ha participado en la Guerra de los Mil Días (1899-1902), y más tarde será un confidente del coronel Aureliano Buendía en *Cien años de soledad*.¹² En un mismo segmento temporal, aunque en un plano onírico, reúne a personajes distantes en la historia, como más tarde hará con Sir Walter Raleigh, Francis Drake o el propio Cristóbal Colón. La propia idea de la

¹¹ También aparece el personaje en los cuentos “El mar del tiempo perdido” (1961) y “Los funerales de la Mamá Grande” (1962).

¹² “De noche, o a la hora de la siesta, llamaba a la hamaca a una de sus mujeres y obtenía de ella una satisfacción rudimentaria, y luego dormía con un sueño de piedra que no era perturbado por el más ligero indicio de preocupación. Sólo él sabía entonces que su aturdido corazón estaba condenado para siempre a la incertidumbre. Al principio, embriagado por la gloria del regreso, por las victorias inverosímiles, se había asomado al abismo de la grandeza. *Se complacía en mantener a la diestra al duque de Marlborough,*

circularidad del tiempo, de la que tanto se queja Úrsula Iguarán, por las desgracias que se repiten una y otra vez en el seno de la familia Buendía, viene anunciada por un comentario jocoso del médico cuando afirma: “Yo siempre he dicho que su reloj anda con el de los gallinazos” (p. 35).

Frente al extraño médico francés de *La hojarasca*, este nuevo doctor representa la cordura, la empatía, la solidaridad y bonhomía hacia los más débiles, incluidos el coronel y su esposa, formando parte de los numerosos galenos que pueblan sus páginas, la mayoría de ellos con un posicionamiento liberal y hasta revolucionario frente a las fuerzas conservadoras.¹³ También representan cierto anclaje al mundo racional, como escenifica en su conversación con el coronel en una de las esperas frustradas del correo aéreo que, como cada viernes, queda pendiente:

Al día siguiente esperó las lanchas frente al consultorio del médico.

—El avión es una cosa maravillosa —dijo el coronel, los ojos apoyados en el saco del correo—. Dicen que puede llegar a Europa en una noche.

“Así es”, dijo el médico, abanicándose con una revista ilustrada. El coronel descubrió al administrador postal en un grupo que esperaba el final de la maniobra para saltar a la lancha. Saltó el primero. Recibió del capitán un sobre lacrado. Después subió al techo. El saco del correo estaba amarrado entre dos tambores de petróleo.

su gran maestro en las artes de la guerra, cuyo atuendo de pieles y uñas de tigre suscitaban el respeto de los adultos y el asombro de los niños. Fue entonces cuando decidió que ningún ser humano, ni siquiera Úrsula, se le aproximara a menos de tres metros. En el centro del círculo de tiza que sus edecanes trazaban dondequiera que él llegara, y en el cual solo él podía entrar, decidía con órdenes breves e inapelables el destino del mundo. La primera vez que estuvo en Manaure después del fusilamiento del general Moncada se apresuró a cumplir la última voluntad de su víctima, y la viuda recibió los lentes, la medalla, el reloj y el anillo, pero no le permitió pasar de la puerta” (*Cien años de soledad*, 1984, p. 240 [se agregó la cursiva]).

¹³ Así ocurre con Alirio Noguera, el falso homeópata, en *Cien años de soledad*; con Juvenal Urbino en *El amor en los tiempos del cólera* (1985) o con el doctor Abrenuncio de Sa Pereira Cao en *Del amor y otros demonios* (1994). La bibliografía sobre la importancia de los médicos (doctores, curanderos, galenos, cirujanos, homeópatas, etc.) y la medicina en la narrativa garciamarquiana ha crecido de forma considerable en los últimos años. Destacamos el trabajo del Dr. Juan Valentín Fernández de la Gala, quien presentó su tesis doctoral con el tema *Médicos y medicina en la obra de García Márquez*, en la Facultad de Medicina (Universidad de Cádiz) en noviembre de 2015. Agradezco, como siempre, al profesor y bibliópata Ariel Castillo (Universidad del Atlántico, Barranquilla) sus sabios consejos sobre la bibliografía de García Márquez.

—Pero no deja de tener sus peligros —dijo el coronel. Perdió de vista al administrador, pero lo recobró entre los frascos de colores del carrito de refrescos—. La humanidad no progresa de balde.

—En la actualidad es más seguro que una lancha —dijo el médico—. A veinte mil pies de altura se vuela por encima de las tempestades.

—Veinte mil pies —repitió el coronel, perplejo, sin concebir la noción de la cifra. El médico se interesó. Estiró la revista con las dos manos hasta lograr una inmovilidad absoluta.

—Hay una estabilidad perfecta —dijo.

Pero el coronel estaba pendiente del administrador. Lo vio consumir un refresco de espuma rosada sosteniendo el vaso con la mano izquierda. Sostenía con la derecha el saco del correo.

—Además, en el mar hay barcos anclados en permanente contacto con los aviones nocturnos —siguió diciendo el médico—. Con tantas precauciones es más seguro que una lancha.

El coronel lo miró.

—Por supuesto —dijo—. *Debe ser como las alfombras* (pp. 46-47, se agregó la cursiva).

El texto es clave en las estrategias mágico-realistas que está probando el joven escritor cataquero, porque le permite sondear las posibilidades semánticas e interpretativas que generan las inversiones o mudas en el punto de vista del narrador. Con la respuesta del coronel (“Debe ser como las alfombras”) hay una equiparación entre avión y alfombra voladora, lo que equivale a decir que se equiparan los avances tecnológicos aeroespaciales con las alfombras mágicas que tanta importancia tuvieron en la literatura árabe e india durante toda la Edad Media, con un rosario de motivos extraordinarios tal y como vemos en *Las mil y una noches*.¹⁴ Este punto de partida le va a servir a García Márquez para llenar

¹⁴ “Aureliano Segundo estaba abstraído en la lectura de un libro. Aunque carecía de pastas y el título no aparecía por ninguna parte, el niño gozaba con la historia de una mujer que se sentaba a la mesa y solo comía granos de arroz que prendía con alfileres, y con la historia del pescador que le pidió prestado a su vecino un plomo para su red y el pescado con que lo recompensó más tarde tenía un diamante en el estómago, y con la lámpara que satisfacía los deseos y las alfombras que volaban. Asombrado, le preguntó a Úrsula si todo aquello era verdad, y ella le contestó que sí, que muchos años antes los gitanos llevaban a Macondo las lámparas maravillosas y las esteras voladoras” (*Cien años de soledad*, 1984, p. 261).

las calles de Macondo con las tropas de gitanos que se mueven sobre las esteras voladoras, para desconcierto del patriarca José Arcadio Buendía:

Úrsula había cumplido apenas su reposo de cuarenta días, cuando volvieron los gitanos. Eran los mismos saltimbanquis y malabaristas que llevaron el hielo. A diferencia de la tribu de Melquíades, habían demostrado en poco tiempo que no eran heraldos del progreso, sino mercachifles de diversiones. Inclusive cuando llevaron el hielo, no lo anunciaron en función de su utilidad en la vida de los hombres, sino como una simple curiosidad de circo. Esta vez, entre muchos otros juegos de artificio, llevaban una estera voladora. Pero no la ofrecieron como un aporte fundamental al desarrollo del transporte, sino como un objeto de recreo. La gente, desde luego, desenterró sus últimos pedacitos de oro para disfrutar de un vuelo fugaz sobre las casas de la aldea [...]. José Arcadio no se atrevió a salir de su casa en varios días. Le bastaba con escuchar la risotada trepidante de Pilar en la cocina para correr a refugiarse en el laboratorio, donde los artefactos de alquimia habían revivido con la bendición de Úrsula. José Arcadio Buendía recibió con alborozo al hijo extraviado y lo inició en la búsqueda de la piedra filosofal, que había por fin emprendido. Una tarde se entusiasmaron los muchachos con la estera voladora que pasó veloz al nivel de la ventana del laboratorio llevando al gitano conductor y a varios niños de la aldea que hacían alegres saludos con la mano, y José Arcadio Buendía ni siquiera la miró. “Déjenlos que sueñen —dijo—. Nosotros volaremos mejor que ellos con recursos más científicos que ese miserable sobrecamas” (*Cien años de soledad*, 1984, pp. 104 y 105).

Por el contrario, el ansiado aeroplano de Gastón, el marido de Amaranta Úrsula, con el que quiere llevar nuevamente el progreso a Macondo, es interpretado en todo momento como una quimera tecnológica, al punto que lo real (el avión) se vuelve improbable y lo imposible (las alfombras voladoras) se convierte en probable y cotidiano.

Mención especial requiere el abogado que durante quince largos años ha llevado los asuntos judiciales del coronel. Descrito como un “negro monumental”, en la mejor tradición rabelesiana, se encuentra “tirado a la bartola” en su hamaca (p. 51), para desesperación del viejo coronel, que lo ve como un espectáculo digno de admiración, pero muy lejos de la efectividad exigida por su condición de letrado. Además de su tamaño que se acerca al gigantismo propio de los personajes del realismo mágico

(especialmente los José Arcadios),¹⁵ lo cierto es que el personaje vive en un mundo completamente deteriorado, en permanente estado de descomposición, como el del propio coronel y su esposa, a tal punto de que solo tiene “dos colmillos en la mandíbula superior” (p. 52) y su aspecto, en general, inspira poca confianza desde el punto de vista de la eficiencia jurídica. De hecho, los documentos del coronel están en una pianola que sirve de mesa de trabajo, a pesar de lo cual presenta una sospechosa capa de polvo asentada a lo largo del tiempo y le faltan las teclas, como si la mella del instrumento musical fuera una metonimia de la propia carencia en la que vive el letrado. El coronel, armándose de valor, le anuncia su intención de cambiar de abogado, como una forma de darle un nuevo empuje a su laberinto administrativo, dando pie a un diálogo que es en sí mismo toda una secuela de la mejor literatura del absurdo:

—Mis agentes me escriben con frecuencia diciendo que no hay que desesperarse.

—Es lo mismo desde hace quince años —replicó el coronel—. Esto empieza a parecerse al cuento del gallo capón (p. 53).¹⁶

Parece raro que alguien que vive tumbado en la hamaca tenga “agentes” que le escriben con frecuencia, pero más sorprendente es la respuesta del coronel, quien equipara su telaraña administrativa con un relato del folclore popular, como es el “cuento del gallo capón”, utilizado más tarde en *Cien años de soledad* para contrarrestar el tiempo “no dormido” durante la peste del insomnio como una estrategia interminable para pasar el tiempo de la pandemia.¹⁷ No obstante, más allá de la im-

¹⁵ El uso de la exageración y la hipérbole en la narrativa de García Márquez ha sido estudiado, entre otros, por Carmelo Gariano, “El humor numérico en *Cien años de soledad*”, recogido en *García Márquez*, edición de Peter Earle, Madrid, Taurus, 1981, pp. 158-168.

¹⁶ Como si fuera un bucle temporal, resulta inevitable traer hasta la memoria del lector las continuas quejas del escritor y periodista Mariano José de Larra (1809-1837), en el primer tercio del siglo XIX, sintetizadas en su conocido artículo “Vuelva usted mañana”. Recogido en *Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, Madrid, RAE, 2016, pp. 42-51.

¹⁷ “Mientras tanto, por un descuido que José Arcadio Buendía no se perdonó jamás, los animalitos de caramelo fabricados en la casa seguían siendo vendidos en el pueblo. Niñas y adultos chupaban encantados los deliciosos gallitos verdes del insomnio, los exquisitos peces rosados del insomnio y los tiernos caballitos amarillos del insomnio, de

portancia de este tipo de cuentos y acertijos de raigambre popular en la cultura panhispánica, lo cierto es que García Márquez sigue experimentando con uno de sus dispositivos retóricos más eficaces como es el de los enigmas insolubles.¹⁸ Preocupado por la naturaleza del enigma policial desde sus primeros textos periodísticos, como verificamos en “Misterios de la novela policíaca”,¹⁹ le llaman la atención aquellas obras en las que la lógica del género policial ha dado paso a otro tipo de claves y estrategias que permitan descodificar los misterios del metagénero. Para alguien acostumbrado a convivir con elementos sorprendentes que se sitúan en los límites de la realidad, tal y como recuerda en sus memorias, *Vivir para contarla* (2002), y como certifican sus biógrafos, especialmente Dasso Saldívar y Gerald Martin,²⁰ a García Márquez no le

modo que el alba del lunes sorprendió despierto a todo el pueblo. Al principio nadie se alarmó. Al contrario, se alegraron de no dormir, porque entonces había tanto que hacer en Macondo que el tiempo apenas alcanzaba. Trabajaron tanto, que pronto no tuvieron nada más que hacer, y se encontraron a las tres de la madrugada con los brazos cruzados, contando el número de notas que tenía el valse de los relojes. Los que querían dormir, no por cansancio, sino por nostalgia de los sueños, recurrieron a toda clase de métodos agotadores. Se reunían a conversar sin tregua, a repetirse durante horas y horas los mismos chistes, a complicar hasta los límites de la exasperación el cuento del gallo capón, que era un juego infinito en que el narrador preguntaba si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando contestaban que sí, el narrador decía que no había pedido que dijeran que sí, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando contestaban que no, el narrador decía que no les había pedido que dijeran que no, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando se quedaban callados el narrador decía que no les había pedido que se quedaran callados, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y nadie podía irse, porque el narrador decía que no les había pedido que se fueran, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y así sucesivamente, en un círculo vicioso que se prolongaba por noches enteras” (García Márquez, 1984, pp. 121-122).

¹⁸ Uno de los primeros críticos en trabajar esta idea de los enigmas insolubles en García Márquez fue Roberto Córdoba: “Aproximación al enigma en la novela de García Márquez: de *La Hojarasca* a *Cien años de soledad*” en la revista *Historia y Cultura*, Cartagena de Indias, año 1, n° 1, julio de 1993, pp. 109-130. Véase mi artículo “Sófocles y el enigma de la identidad en *El otoño del patriarca*” (revista *Estudios de Literatura Colombiana*, Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia, n° 2, enero-junio de 1998, pp. 29-40).

¹⁹ El artículo fue publicado por García Márquez en octubre de 1952, en *El Heraldo* de Barranquilla. Fue recogido por el Profesor Jacques Gilard en el volumen *Textos costeños*, publicado originariamente por la editorial Bruguera en 1981 y más tarde reimpresso por la editorial Mondadori en 1991. El artículo se encuentra entre las páginas 594 y 595 de esta última edición.

²⁰ Gerald Martin, *Gabriel García Márquez: una vida*, 2009.

interesa un tipo de enigma que se destruye con algo tan evidente como la lógica. El joven escritor prefiere ensayar con enigmas sin solución o cuya solución no pasa por las vías racionales, enraizando esta propuesta en el corazón de su mundo ficcional, ya sea a través de los motivos literarios, los temas, las tramas argumentales o las estructuras narrativas.²¹

Detrás del comentario del coronel no solo está el recuerdo de un acertijo aprendido por el escritor en su primera infancia en Aracataca, sino toda una estrategia compositiva en la que lo racional es devorado literalmente por la magia y lo imposible. Lo mágico en su narrativa también se apoya en imágenes que pueden resultar desconcertantes, como puede comprobar el coronel al ver cómo “Una pata seguida por varios patitos amarillos entró al despacho” (p. 55), convirtiendo la sala-bufete del abogado en un corral de animales domésticos. También el abogado reivindica su honestidad, como lo hace el coronel, en lo que parecen vidas paralelas, uno acompañado del gallo y el otro de una pata, y si el viejo militar tiene un paraguas guardado lleno de agujeros (“sirve para contar estrellas”, p. 13), en el caso del letrado llama la atención la pianola en la que guarda sus expedientes, a la que le faltan las teclas, en correspondencia con sus encías despobladas. Ante la certeza de que los papeles importantes están extraviados o son ilocalizables por culpa de los continuos vaivenes de la administración, el coronel se lamenta por la importancia que tienen esos documentos firmados de puño y letra del coronel Aureliano Buendía:

—Eso sí que será imposible, coronel.

El coronel se alarmó. Como tesorero de la revolución en la circunscripción de Macondo había realizado un penoso viaje de seis días con los fondos de la guerra civil en dos baúles amarrados al lomo de una mula. Llegó al campamento de Neerlandia arrastrando la mula muerta de hambre media hora antes de que se firmara el tratado. El coronel Aureliano Buendía —intendente general de las fuerzas revolucionarias en el litoral Atlántico— extendió el recibo de los fondos e incluyó dos baúles en el inventario de la rendición.

²¹ Véanse mis trabajos “Gabriel García Márquez y la tragedia sofoclea. Una lectura clásica de *El otoño del patriarca*” (revista *Historia y cultura*, Universidad de Cartagena de Indias, 1997, año IV, nº 5, pp. 107-140) y “Sófocles, peregrino en Macondo. De los enigmas insolubles a las pestes literarias en la narrativa de García Márquez” (*Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, Madrid, marzo de 2007, pp. 21-24).

—Son documentos de un valor incalculable —dijo el coronel—. Hay un recibo escrito de su puño y letra del coronel Aureliano Buendía (p. 58).

Como sabemos, Vargas Llosa llegó a considerar que Neerlandia era una evocación, llena de reminiscencias fantásticas de las novelas de caballería que habría leído el cataquero en su juventud (Vargas Llosa, 1969, pp. 18-22), pero lo que más nos llama la atención es el uso de la escritura como huella personal del coronel Aureliano Buendía, anticipando la vocación poética del personaje, quien escribe poemas en sus ratos libres:

El coronel Aureliano Buendía estaba aquella noche terminando el poema del hombre que se había extraviado en la lluvia, cuando la muchacha entró al cuarto. Él le dio la espalda para poner la hoja en la gaveta con llave donde guardaba sus versos. Y entonces lo sintió. Agarró la pistola en la gaveta sin volver la cara [...]. No había vuelto a leer sus versos, que ocupaban más de cinco tomos, y que permanecían olvidados en el fondo del baúl (Cien años de soledad, 1984, pp. 202 y 240, se agregaron las cursivas).²²

En otras dos ocasiones las imágenes mágico-realistas tienen connotaciones circenses, en la mejor tradición carnavalesca, como ocurre con los reproches que le suelta la esposa del coronel, a propósito del enriquecimiento desmesurado del cacique del pueblo: “Ahí tienes a mi compadre Sabas con una casa de dos pisos que no le alcanza para meter la plata, un hombre que llegó al pueblo vendiendo medicinas con una *culebra enrollada en el pescuezo*” (p. 95, se agregaron las cursivas). Encontramos la misma imagen insólita al final de la novela,²³ cuando el coronel con-

²² El poeta ecuatoriano Ramiro Oviedo se ha inspirado en esta circunstancia para escribir su libro *Los poemas del coronel*, editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007.

²³ Así lo vemos también en el cuento “El mar del tiempo perdido” (1961), perteneciente a su libro *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada* (1972): “Vinieron más. Las mujeres que se habían ido cuando se murió el pueblo, volvieron a la tienda de Catarino. Estaban más gordas y más pintadas, y trajeron discos de moda que no le recordaban nada a nadie. Vinieron algunos de los antiguos habitantes del pueblo. Habían ido a pudrirse de plata en otra parte, y regresaban hablando de su fortuna, pero con la misma ropa que se llevaron puesta. Vinieron músicas y tómbolas, mesas de lotería, adivinas y pistoleros y hombres con *una culebra enrollada en el cuello que vendían el elixir de la vida eterna*. Siguieron viniendo durante varias semanas, aún después que cayeron las primeras lluvias y el mar se volvió turbio y desapareció el olor (recogido en *Todos los cuentos*, Barcelona, Literatura Random House, 2014, p. 257; se agregaron las cursivas).

sigue rescatar a su gallo del espectáculo indigno que está dando en la gallera, para mofa y escarnio de los asistentes. Mientras recorre las calles: “Todo el pueblo —la gente de abajo— salió a verlo pasar seguido por los niños de la escuela. Un negro gigantesco trepado en una mesa y con una culebra enrollada en el cuello vendía medicinas sin licencia en una esquina de la plaza” (p. 127, se agregaron las cursivas). Lo sorprendente de esta escena es que el viejo coronel con el gallo debajo del brazo resulta mucho más conmovedor que el gigantesco negro que usa el truco de la culebra para vender cualquier bálsamo milagroso. La dignidad del coronel, su autenticidad, su manera de proteger de la burla pública al gallo del hijo acaba concitando la atención del pueblo, que no puede sustraerse al magnetismo de esta escena, adelantando una estrategia mágico-realista que García Márquez utilizará en varias ocasiones en las que un motivo sorprendente deja de interesar a favor de otro nuevo, que viene a generar nuevos e insólitos puntos de vista. Valga como ejemplo el caso expuesto en “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1968), en el que su protagonista sobrenatural, un ángel decrepito y despechado, pierde su protagonismo a favor de la mujer araña, que llega hasta el pueblo como un espectáculo de feria robándole toda la atención colectiva:

Sucedió que, por esos días, entre muchas otras atracciones de las ferias errantes del Caribe, llevaron al pueblo el espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres. La entrada para verla no solo costaba menos que la entrada para ver al ángel, sino que permitían hacerle toda clase de preguntas sobre su absurda condición, y examinarla al derecho y al revés, de modo que nadie pusiera en duda la verdad (García Márquez, 2014, p. 245).

La propia lluvia, fina y constante, con la que comienza la novela, más tarde parece tener resonancias apocalípticas: “El pueblo se hundió en el diluvio” (p. 63), anunciando así el que más tarde va a ser protagonista en *Cien años de soledad*.²⁴ En este caso, la presencia de esta lluvia torren-

²⁴ Así comienza el capítulo XVI de *Cien años de soledad*:

“Llovió cuatro años, once meses y dos días. Hubo épocas de llovizna en que todo el mundo se puso sus ropas de pontifical y se compuso una cara de convaleciente para celebrar la escampada, pero pronto se acostumbraron a interpretar las pausas como anuncios de recrudeci-

cial cumple la función mnemotécnica de recordarles, años atrás, una visita al cine, ocurrida en 1931: “Daban *La voluntad del muerto*” (1930)²⁵ (p. 64). Cuando él le pregunta si hubo puños, ella contesta haciendo uso de una técnica de aplazamiento que recuerda toda la literatura folletinesca y, especialmente, la novela del escritor argentino Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* (1976): “No se supo nunca. El aguacero se desgajó cuando el fantasma trataba de robarle el collar a la muchacha” (p. 64). Más tarde, el coronel decide acompañar a su esposa a dar el pésame a la familia del músico muerto, y mientras que ella consuela a la madre, en una secuencia que podría recordar lo vivido por ella misma nueve meses atrás, el coronel se siente atraído por el reclamo —con resonancias clásicas— de los altavoces que anuncian la película de la noche: “Sentado a la puerta de su despacho el padre Ángel vigilaba el ingreso para saber quiénes asistían al espectáculo a pesar de sus doce advertencias” (p. 90). El cura, convertido en censor y en crítico cinematográfico, trata por todos los medios de que la película *Virgen de medianoche*” (1942) no sea vista por los pueblerinos, dado el carácter altamente erótico que se le supone, no solo por el sugerente título, sino también por el cartel con que se anuncia la película, un afiche a cuatro tintas, en el que una chica espléndida muestra su pierna al descubierto, mientras que en el cielo estallan truenos y relámpagos, como una correspondencia entre la tormenta interior y la exterior que vive el personaje (p. 91).

miento. Se desempedra el cielo en unas tempestades de estropicio, y el norte mandaba unos huracanes que desportillaron techos y derribaron paredes, y desenterraron de raíz las últimas cepas de las plantaciones. Como ocurrió durante la peste del insomnio, que Úrsula se dio a recordar por aquellos días, la propia calamidad iba inspirando defensas contra el tedio” (p. 388).

²⁵ *La voluntad del muerto* (1930. Dirección: Enrique Tovar Ávalos y George Melford) es el primer remake de *El legado tenebroso* (1927. Dirección: Paul Leni), titulada la cinta originalmente como *The Cat and the Canary*. En la versión que ven el coronel y su esposa, “una serie de personas tienen que pasar la noche en una vieja mansión para poder reclamar una herencia. El problema es que entre ellos hay un asesino”. En la original, *El legado tenebroso*, “Los parientes del viejo rico Cyrus West están esperando su muerte para heredar. Pero el viejo Cyrus estipula que su voluntad deberá ser leída 20 años después de su muerte. Durante el día designado, sus expectantes herederos llegan a su mansión. La voluntad es leída y resulta que la única heredera es Annabelle West, siempre y cuando ella demuestre que está cuerda. Si no fuese así, el dinero y algunos diamantes irían a parar a otra persona, cuyo nombre está en un sobre sellado. El señor Crosby, abogado del viejo Cyrus, desaparece antes de poder revelar a Annabelle el nombre que contiene el sobre sellado [...]” (Información tomada de Filmaffinity España. URL: <https://www.filmaffinity.com/es/film669924.html>).

Por sus repercusiones posteriores, sobre todo en *Cien años de soledad*, merece una atención especial la relación que mantiene la mujer del coronel con el gallo del hijo, al punto que podemos medir de alguna forma su estado de ánimo por los comentarios que le dirige siempre que la situación alcanza un punto límite de necesidad y precariedad, o cómo llega a humanizarlo en aquellas ocasiones en que han podido resolver el tema de la comida, alimentándose el matrimonio de la mazorra sacada de la comida de este: “A veces pienso que ese animal va a hablar” (p. 89), mientras que en otras ocasiones lo ve como “un pájaro de mal agüero” (p. 120). Sin embargo, hay un momento clave en esta compleja relación que va de lo pragmático a las intuiciones femeninas ante la desgracia inminente:

Esos malditos gallos fueron su perdición, gritó. “Si el tres de enero se hubiera quedado en la casa no lo hubiera sorprendido la mala hora”. Dirigió hacia la puerta un índice escuálido y exclamó:

—Me parece que lo estuviera viendo cuando salió con el gallo debajo del brazo. Le advertí que no fuera a buscar una mala hora en la gallera y él me mostró los dientes y me dijo: “Cállate, que esta tarde nos vamos a podrir de plata” (p. 68).

Es obvio que en la despedida entre la madre y el hijo hay una pugna implícita, una suerte de tensión entre ambos, manifiesta en la expresión “me mostró los dientes”, como si fuera un mecanismo defensivo o una amenaza ante el cumplimiento de su destino. En medio de la congoja y el dolor, el gallo parece participar de la conversación con un “monólogo gutural, casi humano” (p. 69), que le permite establecer una complicidad con el coronel, tal y como este le advierte: “La vida es dura, camarada” (p. 70). El gallo, como leemos en varios capítulos, duerme con ellos en el dormitorio, atado a la pata de la cama, como si fuera el recordatorio de una vida marital ya pasada, con una fuerte carga sexual, tal y como vemos en el episodio de Prudencio Aguilar y José Arcadio Buendía en *Cien años de soledad* (capítulo 2), que activa los resortes míticos para la fundación de Macondo. En la parte final de la novela, cuando echan a pelear a su gallo sin permiso, el coronel lo encuentra en el centro de la gallera enfrentado a un “un gallo triste y ceniciento”, que trae hasta la memoria a los diecisiete Aurelianos, hijos del coronel Aureliano Buendía. Al rescatarlo frente a la multitud enardecida, “lo es-

tremeció la caliente profunda palpitación del animal. Pensó que nunca había tenido una cosa tan viva entre las manos” (p. 126), quizás como una hermosa metáfora de sus propias ganas de vivir. Al salir a la calle, vuelve a sentirse aturdido y abrumado, como al comienzo de la novela, y como más tarde se sentirá otro personaje acorralado, Santiago Nasar (“Parecía un pajarito mojado”), en su particular tragedia caribe: “Volvió a abrirse paso, sin mirar a nadie, aturdido por los aplausos y los gritos, y salió a la calle con el gallo bajo el brazo” (p. 126).

Como ya se ha dicho, toda la novela está llena de metáforas zoológicas. Así, el anciano protagonista parece un papagayo con su pelo rebelde, mientras que la esposa, con tantos retales de costura sobre su cuerpo, es vista por el coronel como un pájaro carpintero; el propio don Sabas aparece descrito como “Un hombre pequeño, voluminoso, pero de carnes flácidas, con una *tristeza de sapo en los ojos*” (p. 81, se agregaron las cursivas), lo que equivale a decir que parece un sapo, una criatura repugnante y abyecta en el universo ético del coronel. Y más adelante, cuando siente que ha caído en una trampa en la gallera, por llevar encima propaganda política clandestina, se topa con el asesino de su hijo: “Se enfrentó a unos pequeños y redondos *ojos de murciélago*. En un instante se sintió tragado por esos ojos, triturado, digerido e inmediatamente expulsado” (pp. 117-118, se agregaron las cursivas). A través de las descripciones, don Sabas queda en la retina del lector como un sapo, y el soldado asesino, como un murciélago, situando a ambos personajes en la esfera de lo sórdido, lúgubre y grotesco.

Frente al carácter pragmático de la esposa del coronel, la mujer de don Sabas está caracterizada desde los resortes del realismo mágico. Mientras conversa con el coronel esta le dice que “El paraguas tiene algo que ver con la muerte”, quizás por su color negro, dominante durante décadas, lo que remitiría a la imagen del luto y el duelo, o quizás porque fueron frecuentes en los sepelios en los peores años de la violencia, configurando un particular enjambre de sombrillas camino del cementerio. No hay que olvidar que el paraguas es uno de los utensilios domésticos que atesora más supersticiones negativas: no deben abrirse dentro de las casas, no se les debe dar vueltas como a una peonza una vez que están abiertos, etc. Lo cierto es que la esposa de don Sabas tiene su particular imaginario sobre este asunto, ahondando en una imagen de rai-gambre medieval —“Todo el mundo dice que la muerte es una mujer”

(p. 83)— y dejando para el lector una secuencia narrativa que retomará en *Cien años de soledad* en la figura del judío errante, como si fuera un heraldo del inframundo:²⁶ “Yo creo que es un animal con pezuñas” (p. 83). En la conversación que tienen después de la cabezadita del coronel, este le reconoce que “Casi siempre sueño que me enredo en telarañas” (p. 100), como una evidente clave onírica de lo que viene padeciendo desde el final de la guerra, siempre atrapado en las telarañas burocráticas y administrativas del gobierno conservador que ha diseñado una estrategia perversa para laminar cualquier foco de resistencia entre los militares derrotados. Por su parte, la mujer de don Sabas tiene otras pulsiones más poéticas en sus sueños, en donde el escritor está sondeando, una vez más, las posibilidades de ciertos recursos y dispositivos técnicos. Así, ella le confiesa que “Ahora se me ha dado por saber quién es esa gente desconocida que uno se encuentra en los sueños” (p. 101), y que recuerda a su relato “Me alquilo para soñar” (*Doce cuentos peregrinos*, 1992). En ese trasiego de gente por los sueños aparece una voz verdaderamente peculiar, capaz de medir el tiempo de los vivos desde la esfera de los muertos: “Soy la mujer que murió hace doce años en este cuarto” (p. 101). Es el coronel quien trata de poner algún tipo de anclaje racional en este acertijo cronológico cuando le recuerda que “—La casa fue construida hace apenas dos años —dijo el coronel” (p. 101), a lo que ella responde con una licencia de alto voltaje mágico-realista: “Así es —dijo la mujer—. Eso quiere decir que hasta los muertos se equivocan” (p. 101),

²⁶“Al principio se creyó que era una peste. Las amas de casa se agotaban de tanto barrer pájaros muertos, sobre todo a la hora de la siesta, y los hombres los echaban al río por carretadas. El domingo de resurrección, el centenario padre Antonio Isabel afirmó en el púlpito que la muerte de los pájaros obedecía a la mala influencia del Judío Errante, que él mismo había visto la noche anterior. Lo describió como un híbrido de macho cabrío cruzado con hembra hereje, una bestia infernal cuyo aliento calcinaba el aire y cuya visita determinaría la concepción de engendros por las recién casadas. No fueron muchos quienes prestaron atención a su plática apocalíptica, porque el pueblo estaba convencido de que el párroco desvariaba a causa de la edad. Pero una mujer despertó a todos al amanecer del miércoles, porque encontró unas *huellas de bípedo de pezuña hendida*. Eran tan ciertas e inconfundibles, que quienes fueron a verlas no pusieron en duda la existencia de una criatura espantosa semejante a la descrita por el párroco, y se asociaron para montar trampas en sus patios. Fue así como lograron la captura. Dos semanas después de la muerte de Úrsula, Petra Cotes y Aureliano Segundo despertaron sobresaltados por un llanto de becerro descomunal que les llegaba del vecindario. Cuando se levantaron, ya un grupo de hombres estaba desensartando al monstruo de las afiladas varas que habían parado en el fondo de una fosa cubierta con hojas secas, y había dejado de berrear. Pesaba

desacralizando y parodiando las verdades absolutas y eternas que tratan de imponerse desde el discurso oficial y teológico.

Otras imágenes, con una fuerte pulsión poética, parecen adelantar la poderosa estética macondiana. Como ya hemos señalado, la mujer del coronel tiene que expulsar a los muchachos que llegan a la casa con una gallina vieja para enzarzarla con el gallo familiar, como hacían con el coronel Aureliano Buendía:

Trajeron una gallina vieja para enzarzarla con el gallo.

—No es la primera vez —dijo el coronel—. Es lo mismo que hacían en los pueblos con el coronel Aureliano Buendía. Le llevaban muchachitas para enzarzar (p. 89).²⁷

Es así como se refuerza la simbología sexual del gallo, en contraste lastimoso y violento con “los gemidos de los animales castrados revueltos con los gritos de don Sabas” (p. 99) que se cuelan por la ventana mientras el coronel espera a su compadre para tratar de venderle el ave. Frente a la salud sexual del gallo del coronel, que incluso comparte dormitorio con el viejo matrimonio (“amarrado a la pata de la cama”, p. 10), tenemos la castración de los animales y sus lamentos y quejidos de dolor como una forma de representación de la inactividad sexual de don Sabas, agravada por una diabetes que le obliga a depender de las dosis diarias de insulina.

como un buey, a pesar de que su estatura no era mayor que la de un adolescente, y de sus heridas manaba una sangre verde y untuosa. Tenía el cuerpo cubierto de una pelambre áspera, plagada de garrapatas menudas, y el pellejo petrificado por una costra de rémora, pero al contrario de la descripción del párroco, sus partes humanas eran más de ángel valetudinario que de hombre, porque las manos eran tersas y hábiles, los ojos grandes y crepusculares, y tenía en los omoplatos los muñones cicatrizados y callosos de unas alas potentes, que debieron ser desbastadas con hachas de labrador. Lo colgaron por los tobillos en un almendro de la plaza, para que nadie se quedara sin verlo, y cuando empezó a pudrirse lo incineraron en una hoguera, porque no se pudo determinar si su naturaleza bastarda era de animal para echar en el río o de cristiano para sepultar. Nunca se estableció si en realidad fue por él que se murieron los pájaros, pero las recién casadas no concibieron los engendros anunciados, ni disminuyó la intensidad del calor” (pp. 417-418, se agregaron las cursivas).

²⁷ “En cierta ocasión una mujer muy bella entró a su campamento de Tucurínca y pidió a los centinelas que le permitieran verlo. La dejaron pasar, porque conocían el fanatismo de algunas madres que enviaban a sus hijas al dormitorio de los guerreros más notables, según ellas mismas decían, para mejorar la raza” (*Cien años de soledad*, 1984, p. 202).

En una de las varias discusiones que tienen lugar en la novela por parte del matrimonio, el coronel recuerda con verdadera amargura, como una tormenta interior, a tono con los truenos y relámpagos que sacuden las calles del pueblo, el momento en que decidió irse de Macondo para tener una vida nueva:

Se acordó de Macondo. El coronel esperó diez años a que se cumplieran las promesas de Neerlandia. En el sopor de la siesta vio llegar un tren amarillo y polvoriento con hombres y mujeres y animales asfixiándose de calor, amontonados hasta en el techo de los vagones. Era la fiebre del banano. En veinticuatro horas transformaron el pueblo. “Me voy”, dijo entonces el coronel. “El olor del banano me descompone los intestinos”. Y abandonó a Macondo en el tren de regreso, el miércoles veintisiete de junio de mil novecientos seis a las dos y dieciocho minutos de la tarde. Necesitó medio siglo para darse cuenta de que no había tenido un minuto de sosiego después de la rendición de Neerlandia (p. 97).

Macondo, Neerlandia, el tren amarillo, la fiebre del banano, las mujeres, hombres y animales asfixiándose encima de los vagones, imágenes que no dejan lugar a dudas de la mullida red de referentes mágico-realistas con que está cincelandando su universo narrativo. Sin embargo, quisiera destacar la impronta visual e interpretativa que deja en el lector la presencia de ese tren amarillo, como una extensión cromática del banano maduro, símbolo desde *Cien años de soledad* de la ignominia y la criminalidad con que el gobierno de Abadía Méndez trató a los trabajadores de la *Yunai*. Lo cierto es que la imagen del tren nocturno e interminable, cargado de hombres, mujeres y niños como si fueran racimos de banano para arrojarlos al mar, no solo es una imagen inquietante con una extraordinaria fuerza mitopoética, sino que también es uno de los símbolos más imperecederos de la barbarie gubernamental, en un continente acostumbrado a convertir la vida política en un verdadero esperpento de la civilización. En ambos casos, ese tren amarillo tiene un antecedente muy claro en una de las composiciones literarias (¿poema en prosa?, ¿narración poética?) de su gran amigo Álvaro Mutis, quien en 1948 escribió “El viaje” (1993, pp. 26-27), metáfora del tránsito de la vida a través del trayecto quejumbroso de un tren amarillo que cruza épocas, estaciones y periodos diferentes, antes de ser engullido por la Naturaleza.

Para finalizar estas calas mágico-realistas en *El coronel no tiene quien le escriba* es importante ampliar la lupa interpretativa y fijarnos en un segundo animal doméstico que tiene el viejo matrimonio y que ha pasado completamente desapercibido para la crítica: el gato. Su aparición, como animal de compañía o como metáfora, es muy habitual en los primeros cuentos de García Márquez y da título a uno de sus relatos más herméticos y crípticos, con una clara pulsión kafkiana: “Eva está dentro de su gato” (1948). Fue el profesor y crítico norteamericano Seymour Menton quien propuso al gato como el animal vinculado al realismo mágico, en una línea parecida a lo que habían sido los cisnes en el modernismo: “Tal como el cisne ejemplifica las cualidades del modernismo hispanoamericano de Rubén y sus contemporáneos, el gato merece ser reconocido como emblema del realismo mágico” (1999, p. 30).²⁸ Es evidente que la omnipresencia del gallo en la novela acaba eclipsando la presencia del gato de la familia, del que solo se dan noticias en el capítulo final, y esto ocurre en relación con la llegada del circo, una década más tarde de su última aparición por el pueblo:

“Setenta y cinco”, dijo el coronel, persiguiendo con la mirada al administrador de correos. Sólo entonces descubrió el circo. Reconoció la carpa remendada en el techo de la lancha del correo entre un montón de objetos de colores. Por un instante perdió al administrador para buscar las fieras entre las cajas apiladas sobre las otras lanchas. No las encontró.

—Es un circo —dijo—. Es el primero que viene en diez años.

El sirio Moisés verificó la información. Habló a su mujer en una mezcla de árabe y español. Ella respondió desde la trastienda. Él hizo un comentario para sí mismo y luego tradujo su preocupación al coronel.

—Esconde el gato, coronel. Los muchachos se lo roban para vendérselo al circo. El coronel se dispuso a seguir al administrador.

²⁸ En mi artículo “El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la violencia en *La virgen de los sicarios*” (*Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, año XXXII, núms. 63-64, 1º y 2º semestre de 2006, pp. 227-248) he analizado la vinculación entre las aves y los movimientos literarios que las representan, conforme al siguiente esquema: CISNE modernista > ALBATROS simbolista > BUITRE/GALLINAZO de la narcoliteratura.

—No es un circo de fieras —dijo.

—No importa —replicó el sirio—. Los maromeros comen gatos para no romperse los huesos (pp. 123-124).

Como los árabes de *Crónica de una muerte anunciada*, el sirio Moisés habla con su mujer y su entorno alternando o mezclando el español con el árabe, como un signo identitario habitual en esta literatura del mestizaje, como ejemplifica de manera sobresaliente Luis Fayad con su obra *La caída de los puntos cardinales* (2000). En la conversación aparece el circo, tan importante en la primera parte de *Cien años de soledad* y en numerosos cuentos de hondo calado neobarroco. En este caso, el circo no aparece como una construcción de ensueño, para disparar la fantasía del público, sino como una arquitectura efímera y doliente, con el techo remendado de colores, lo que trae a la memoria del lector los remiendos y la cultura del reciclaje con la que sobrevive la esposa del coronel. Y aunque se trata de un circo sin fieras, como apostilla el protagonista, lo que equivale a desactivar la amenaza permanente de la desaparición de los animales callejeros para servir de bastimento a las fieras encerradas en las jaulas, el sirio Moisés deja en la retina del lector uno de los momentos mágicos de la novela que funciona como un verdadero calambre estético: “Los maromeros comen gatos para no romperse los huesos”. En la mejor tradición del pensamiento mágico y la conciencia mítica, tan importantes en la narrativa garciamarquiana hasta los años ochenta, el escritor cataquero deja en la pupila de sus futuros lectores la sospecha de que lo imposible y lo improbable se alimentan de la realidad y devoran la cotidianidad, borrando de un plumazo cualquier línea divisoria entre el mundo racional y esa otra realidad, indómita, extraña, inaprehensible, que su abuela y las mujeres de la casa grande de Aracataca contaban con “cara de palo”. En los lances finales de la novela, una esposa estragada por las carencias, el duelo y el paso irreversible del tiempo, vuelve a pedirle al coronel que no apague la luz, “No quiero morirme en las tinieblas” (p. 135) —como hará el propio García Márquez hasta el final de sus días—, y vuelve a discutir con el marido sobre la necesidad de vender el gallo, o el cuadro de las ninfas, o el reloj de pared, dando así una vuelta de tuerca más a una cotidianidad que se repite una y otra vez, a la espera del verdadero milagro de la supervivencia.

Referencias

- Arango, M. A. (1985). *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: FCE.
- Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Acantilado.
- Camacho Delgado, J. M. (2006). *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*. Madrid: Arco Libros.
- Camacho Delgado, J. M. (1998). Sófocles y el enigma de la identidad en *El otoño del patriarca*. *Estudios de Literatura Colombiana*, n° 2, enero-junio, pp. 29-40. Facultad de Comunicaciones y filología, Universidad de Antioquia.
- Camacho Delgado, J. M. (1997). Gabriel García Márquez y la tragedia sofoclea. Una lectura clásica de *El otoño del patriarca*. *Historia y cultura*, Universidad de Cartagena de Indias, año IV, n° 5, pp. 107-140.
- Camacho Delgado, J. M. (2006). "El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la violencia en La virgen de los sicarios". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, año xxxii, núms. 63-64, 1° y 2° semestre, pp. 227-248.
- Camacho Delgado, J. M. (2007). Sófocles, peregrino en Macondo. De los enigmas insolubles a las pestes literarias en la narrativa de García Márquez. *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, Madrid, marzo, pp. 21-24.
- Córdoba, R. (1993). Aproximación al enigma en la novela de García Márquez: de *La Hojarasca a Cien años de soledad*. *Historia y Cultura*, Cartagena de Indias, año 1, n° 1, pp. 109-130.
- Dorfman, A. (1970). *Imaginación y violencia en América*. Madrid: Península.
- Fernández de la Gala, J.V. (2015). Médicos y medicina en la obra de García Márquez [tesis doctoral]. Cádiz: Facultad de Medicina de la Universidad de Cádiz.
- García Márquez, G. (1995). *El coronel no tiene quien le escriba*. Barcelona: RBA Editores.
- García Márquez, G. (1955). *La hojarasca*. Bogotá: S.L.B.
- García Márquez, G. (1984). *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra.
- García Márquez, G. (1987). *La mala hora*. Barcelona: Mondadori.
- García Márquez, G. (1991). Misterios de la novela policiaca. En *Textos costeños* (pp. 594-595). Barcelona: Mondadori.
- García Márquez, G. (2014). *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada*. En *Todos los cuentos* (pp. 301-351). Barcelona: Penguin Random House.
- Gariano, C. (1981). El humor numérico en *Cien años de soledad*. En P. Garle (ed.), *García Márquez* (pp. 158-168). Madrid: Taurus.

- González Bermejo, E. (1979). "Ahora doscientos años de soledad". En *García Márquez habla de García Márquez* (p. 52). Bogotá: Rentería Editores.
- Larra, M.J. de. (2016). Vuelva usted mañana. En: *Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres* (pp. 42-51). Madrid: RAE.
- Machado, A. (1907). *Soledades*. Madrid: A. Álvarez.
- Martin, G. (2009). *Gabriel García Márquez: una vida*. Barcelona: Debate.
- Menton, M. (1999). *Historia verdadera del realismo mágico*. México: FCE.
- Mutis, Álvaro. (1993). *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988*. México: FCE.
- Saldívar, D. (1997). *García Márquez. El viaje a la semilla*. Madrid: Alfaguara.
- Oviedo, R. (2007). *Los poemas del coronel*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Vargas Llosa, M. (1969). *Cien años de soledad*: Amadís de América. Coral 9, Valparaíso, Chile, pp. 18-22.
- Van Gennep, A. (1986). *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus.

Sujeción y resistencia en los personajes femeninos de *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro¹

Sara Flórez²

Introducción

No fueron pocas las preguntas que Elena Garro (1916-1998) se hizo en torno a la situación de la mujer en la sociedad mexicana. Desde su trabajo periodístico realizó reportajes encubiertos en reformatorios femeninos donde conoció la realidad de las mujeres menos favorecidas económicamente. Además, desenvolverse en el pesado ambiente intelectual del momento la hizo enfrentarse a un escenario en el que sus ideas solo podían ser legitimadas a través de la

¹ Este capítulo es resultado del proyecto de investigación “Literaturas en diálogos e intelectuales en redes”, inscrito en el Sistema Universitario de Investigación de la Universidad de Antioquia, y contó con el apoyo del programa de Estrategia de Sostenibilidad 2020-2021 del grupo de investigación Estudios Literarios -GEL-, otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia, Medellín - Colombia.

² Estudiante del pregrado Filología Hispánica de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia, Medellín - Colombia. Correo electrónico: sara.florezm@udea.edu.co

aprobación de una figura masculina. En efecto, Garro estuvo sujeta a la sombra de Octavio Paz, su esposo y padre de su única hija, Helena Paz. El matrimonio interrumpió la formación en letras españolas de la escritora, pero esto no fue un impedimento para que se desarrollara en poesía, cuento, ensayo, teatro y novela, aunque pocos de estos escritos verían la luz; la mayoría fueron quemados por ella misma.

A pesar de no ser muy conocida fuera de su país natal, podría considerarse a Garro como una de las pioneras del realismo mágico, junto con la escritora chilena María Luisa Bombal. La producción literaria de Garro adopta un estilo narrativo en el cual se conjugan las crudas realidades del México contemporáneo, siempre en guerra, y mágicos sucesos que, si bien pueden ser imposibles en el mundo no ficcional, contaban con un carácter verosímil dentro de su narrativa. Este fue un factor constante en su obra literaria, hasta que, en 1991, cansada de que se le apodara como “la madre del realismo mágico” por considerarlo un movimiento mercantilista, publicó *Y Matarazo no llamó*, una novela de corte histórico.

Pero la genialidad que encierra su obra fue oscurecida por conflictos políticos y personales. Garro siempre estuvo activa en la defensa de los campesinos indígenas y denunció fervientemente la expropiación de sus tierras, y por eso guardaba un profundo rencor hacia los círculos intelectuales mexicanos, quienes, aun cuando sus discursos versaban sobre la justicia social y la dignidad humana, habían dado la espalda a la causa agrarista.³ “Si los intelectuales son revolucionarios, yo soy antirrevolucionaria”, decía la escritora, y en 1968 tras la Masacre de Tlatelolco fue señalada de delatar a los intelectuales involucrados en el movimiento estudiantil. El escándalo concluyó en su autoexilio y, aunque regresó a México años más tarde, la leyenda negra en torno a su figura ya se había extendido, por lo que su obra

³ En *Las siete cabritas*, publicado en el año 2000 y escrito por Elena Poniatowska, la escritora reúne una serie de relatos sobre siete mujeres imprescindibles en la cultura mexicana, entre ellas Elena Garro, su amiga y colega. Allí cuenta una particular anécdota donde Garro asiste en compañía de un grupo de campesinos a un homenaje organizado por el Fondo de Cultura Económica y dedicado a Rómulo Gallegos. Los intelectuales del momento despreciaron la presencia de los campesinos e ignoraron a Garro, mientras irónicamente escuchaban discursos acerca de la justicia social. La reacción de la escritora fue salir al estacionamiento y pinchar las llantas de los coches de los intelectuales.

no gozó de mayor reconocimiento. María Rosas Lopátegui (2005), periodista que ha dedicado su vida a investigar y reivindicar la imagen de Garro, señala que no hay argumentos suficientes para afirmar que la escritora efectivamente delató a los intelectuales, pero sí para creer que todo se trató de un complot en su contra, considerando que se había consolidado como una figura contestataria en el panorama político y cultural de México. Sin embargo, Elena Garro fue una mujer tan enigmática e impredecible, que se hace verdaderamente difícil encontrar certezas en torno a los sucesos que permearon su vida. Lo cierto es que los hechos acontecidos el 2 de octubre de 1968 no anulan, de ninguna manera, sus proezas literarias. En este sentido, vale la pena preguntarnos por qué, si constantemente se han omitido verdades biográficas de muchos otros escritores, en el caso de las escritoras resulta tan importante indagar en los escándalos y conflictos ajenos a su literatura.⁴ La eterna discusión acerca de si la obra debe ser o no separada del autor parece solo admisible cuando se trata de *ellos*, no de *ellas*.

Pese a la leyenda negra, en la producción literaria de Elena Garro se destaca *Los recuerdos del porvenir*. En esta novela la autora construye un lugar ficcional que además de ser la locación de los hechos también cumple con el papel de narrador de la historia.⁵ Ixtepec significa “vista al cerro” y, en efecto, el pueblo se narra a sí mismo mientras se observa desde una piedra ubicada en su cima. Cuenta que sus habitantes se encontraban sometidos al poder de los militares, pero que, tras un inten-

⁴ Un claro ejemplo de esto es el caso de Octavio Paz, esposo de Garro, quien en 1968, tras la masacre de Tlatelolco, presentó una supuesta renuncia al cargo de embajador de México en la India. Esto lo consagró como un hombre comprometido con la realidad política de su país. Sin embargo, hoy sabemos que realmente usó la figura diplomática llamada “disponibilidad” que le permitía seguir cobrando su sueldo, cosa que hizo hasta 1973. Este hecho no ha tenido repercusión en la figura de Paz como intelectual, político o escritor. Para conocer más acerca del tema, recomiendo *La conspiración del 68. Los intelectuales y el poder: así se fraguó la matanza* (2018), escrito por Jacinto Rodríguez, quien aporta todas las fuentes que confirman el engaño de Paz.

⁵ Elena Garro pasó parte de su infancia en Iguala, Guerrero, una ciudad pequeña que se presume inspiró la construcción ficcional de Ixtepec. Si bien Ixtepec también existe y está ubicado en el estado de Oaxaca, la denominación del pueblo ficticio de la novela encuentra más razón en el significado de su nombre y la pertinencia de este a la trama que en una inspiración en la ciudad real.

to de rebelión, las calles quedaron atrapadas en el tiempo, consumidas por la memoria; de ahí proviene el sentido del nombre que lleva la novela. Así mismo, el retrato del pueblo es usado para representar los conflictos por la tierra, es decir, la coyuntura agrarista, y la sujeción de las mujeres. Ambos temas fundamentales en la vida y obra de Elena Garro.

Una primera versión de la novela se terminó de escribir en 1953 mientras Garro estaba en Europa.⁶ Para 1957 la edición definitiva estaba lista, no sin antes sobrevivir a una quema de papeles que realizó la autora y donde pretendía deshacerse del primer borrador. Fue Helena Paz quien rescató el manuscrito y animó a su madre a corregirlo; sin embargo, conseguir una editorial dispuesta a publicarla fue todo un desafío. Finalmente, gracias a la intervención de Octavio Paz, la editorial Joaquín Mortiz accedió a publicar el libro en 1963. Ese mismo año Garro recibió el premio Xavier Villaurrutia y asombró a los círculos literarios por la calidad de su narrativa. Además, las representaciones en la novela del poder absolutista y la injusticia social sentaron muy bien al agitado panorama político que vivía México en la década de los sesenta, en especial con el fortalecimiento de las ideas comunistas derivadas de la Revolución cubana.

Aunque la novela también fue víctima de los escándalos que rodearon a su autora tan solo cinco años después de su publicación, las razones de que no fuera tan difundida como, por ejemplo, lo fue *Cien años de soledad* (1967) atienden a las dinámicas de los círculos literarios del momento y, concretamente, del fenómeno denominado Boom latinoamericano. Tal como lo refirió Donoso en *Historia personal del "boom"* (1983): el boom latinoamericano fue un club donde no se admitían mujeres. Rosario Castellanos, Cristina Peri Rossi y Luisa Valenzuela son algunas de las escritoras que se suman a Elena Garro en la extensa lista de opacadas. Aunque el Boom estuvo repleto de presencia femenina, desde su gran agente literaria Carmen Balcells hasta las esposas que alimentaron las carreras literarias de los grandes escritores, las mujeres fueron destinadas a ocupar un espacio anónimo y silencioso. Así, entre la aversión que Garro sentía por los intelectuales y las denominaciones mer-

⁶ Por aquel entonces Juan Rulfo, en México, escribía *Pedro Páramo* con un estilo narrativo también relacionado con lo que posteriormente se llamaría realismo mágico.

cantilistas, sus conflictos políticos y el estallido del Boom en sincronía con su producción literaria, no es extraño que su obra se viera opacada.

Contexto histórico de *Los recuerdos del porvenir*

Durante la Guerra Cristera, la familia de Elena Garro se trasladó a Iguala, en el estado de Guerrero. Allí transcurrió la infancia de la escritora, viviendo acontecimientos que usaría más tarde para construir elementos claves de la novela, como el pueblo de Ixtepec y algunos personajes característicos. A través de su contacto con políticos, escritores e intelectuales, Garro adoptó perspectivas propias acerca de las razones que motivaron la Guerra Cristera y la Revolución mexicana. Su interés en ambos sucesos fue tal que se convirtieron en temas recurrentes para su narrativa. En *Los recuerdos del porvenir* no son solo contextos históricos que ambientan la trama; también juegan un papel fundamental en el desarrollo de los personajes, los sucesos y cuestionamientos. De este modo, los acontecimientos de la novela se desarrollan en un marco histórico con rol activo en la construcción narrativa de la novela.

En este sentido, el contexto en el que se desarrolla la novela es complejo, involucra la Revolución mexicana y el periodo de la posrevolución, enmarcándose de forma concreta en el comienzo de la Guerra Cristera acontecida durante la presidencia de Plutarco Elías Calles (1924-1928). Según Ávila y Salmerón (2015), la Revolución mexicana fue principalmente campesina. Y además de los reclamos por la tierra, se unieron las protestas por la desigualdad social, la concentración del poder político, la poca regulación del trabajo que derivaba en salarios miserables, abusos, condiciones insalubres, etcétera. En 1910, el llamado de Francisco I. Madero a rebelarse contra el gobierno de Porfirio Díaz inició una serie de estallidos sociales que pronto se extendieron hasta formar una gran rebelión. En junio de 1911 el régimen porfirista, que llevaba más de treinta años en el poder, fue derrotado y su líder se marchó exiliado a París. Tras derrocar a Díaz, la lucha por el poder continuó. Por la presidencia de México pasaron Francisco Madero, Victoriano Huerta y Venustiano Carranza, pero las demandas de las clases bajas seguían sin ser cumplidas. Finalmente, en 1917 fue promulgada una nueva Constitución que prometía reconocer los derechos de los trabajadores y la separación de la Iglesia del poder político; con esto la Revolución pareció cesar.

No obstante, para Elena Garro y otros escritores los resultados de la Revolución mexicana fueron insatisfactorios, y por ello continuaron los enfrentamientos entre los campesinos y las fuerzas del Estado, sin importar quién estuviera al mando. La corrupción seguía dominando la distribución de las tierras y estas no volvían a quienes pertenecían, sino que paraban en manos de terratenientes. Durante y después de la Revolución, el movimiento agrarista desempeñó un papel fundamental como movimiento político y social que exigía la justa distribución de la tierra. Pues bien, este movimiento tiene una fuerte presencia en la novela, que podemos ver en personajes como Ignacio, un campesino agrarista que es asesinado, y Rodolfo Goríbar, figura antagonica que, en alianza con los militares, asesina a los campesinos para apropiarse de sus tierras.

Entre 1926 y 1929 tuvo lugar la Guerra Cristera, un conflicto armado que detonó tras la intención del general Plutarco Elías Calles de cumplir los complicados artículos constitucionales que buscaban regular el culto religioso en México. En lo que respecta a la novela, el papel del general Rosas es velar porque las regulaciones sean cumplidas. Por otro lado, para Garro había una intención más oscura detrás de la Ley Calles, y así lo manifestó en diferentes entrevistas:

JS: Pero tú dices que Calles, el líder revolucionario, tiene en parte responsabilidad.

EG: Claro, Calles y Obregón. Calles y el Arzobispo de México hicieron la revolución cristera [...] Entonces, pactaron Calles, Obregón y Barragán y un grupo de generales corruptos y pactaron en seguida con la Iglesia porque en México no se puede hacer nada sin la Iglesia católica. Y la Iglesia católica pacta siempre con el poder, con el que está en el poder. Y pactaron con los porfiristas. Tú ves que inmediatamente después los porfiristas volvieron a tener los latifundios. Los generales expropiaron algunos latifundios para ellos, y cuando el pueblo empezó a pedir las tierras, Calles hizo algunos decretos expropiatorios. Y luego no se repartió hasta Cárdenas. En ese lapso de catorce años hubo la revolución cristera que fue alimentada por la Iglesia y por el callismo para impedir la reforma agraria, para impedir el reparto de tierras (Garro entrevistada por Sommers, citado por Luque, 2021, p. 176).

Así mismo, la teoría de la autora sobre la Guerra Cristera se hace presente en la novela y marca el inicio de esta en la narración:

En aquellos días empezaba una nueva calamidad política, las relaciones entre el Gobierno y la Iglesia se habían vuelto tirantes. Había intereses encontrados y las dos facciones en el poder se disponían a lanzarse en una lucha que ofrecía la ventaja de distraer al pueblo del único punto que había que oscurecer: la repartición de las tierras (Garro, 2019, pp. 163-164).

Sean ciertas o no sus teorías, la rebelión generó un enfrentamiento entre milicias compuestas principalmente por campesinos del centro-oeste de México y federales al mando del general Joaquín Amaro Domínguez, secretario de guerra del gobierno de Calles. La guerra tuvo un saldo de más de noventa mil muertos y determinó que salieran más migrantes internos de las regiones afectadas (Luque, 2021). De esta manera, los principales acontecimientos de la novela tienen lugar bajo el gobierno de Plutarco Elías Calles y al comienzo de la Guerra Cristera.⁷

Es así como los habitantes de Ixtepec habitan un contexto de violencia donde se encuentran oprimidos por los militares al mando del general Francisco Rosas. En este sentido, las relaciones de poder en la novela tejen un complejo sistema donde habitan diferentes tipos de sujeción, no solo la de los militares sobre los habitantes, sino también la de las personas de clase media y alta sobre los indígenas y la de los hombres sobre las mujeres. Las razones de fondo de estas dos últimas no derivan necesariamente de la Guerra Cristera, pero se ven agudizadas por el conflicto. Por un lado, las masas de campesinos formadas mayormente por indígenas se encuentran en una condición de vulnerabilidad que los empuja a la pobreza o a hacer parte de la servidumbre de los señores; sumado a esto, en el contexto de la novela los campesinos también son asesinados por defender sus tierras. Por el otro, la sujeción de las mujeres se convierte en un mecanismo de violencia usado por los militares para reafirmar su poder sobre Ixtepec.

⁷ Sobre la Guerra Cristera véase *La cristiada* (1973), libro escrito por Jean Meyer, el primer investigador que profundizó en este suceso histórico concreto y mostró su trascendencia en la historia de México. Durante mucho tiempo las autoridades en historia del país restaron importancia al conflicto armado. También para conocer acerca del contexto en relación con la novela, recomiendo el artículo “El lenguaje de la Guerra Cristera en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro” (2018), escrito por Rocío Luque.

Sujeción femenina: violencia y patriarcado

La sujeción sexual de las mujeres en la novela de Garro encuentra sentido a partir de dos elementos fundamentales. En primer lugar, las dinámicas patriarcales que empujan al sujeto femenino a un estado de dominación frente al sujeto masculino que se configura como su dominante. En segundo lugar, el contexto de represión y violencia al que se encuentra sometido Ixtepec, y que en conjunto con la sujeción sexual femenina hace de las mujeres un blanco necesario para reafirmar el poder imperante. Para Segato (2018), la violencia puede presentarse con una función instrumental o expresiva, según se busque vencer directamente al enemigo y conseguir un objetivo concreto, o simbolizar la derrota del oponente como un hecho que concede poder, soberanía y respeto al vencedor. En este sentido, podemos pensar ambos elementos mencionados a través de la función expresiva planteada por Segato.

Respecto al contexto que permea la narración, encontramos una violencia expresiva en tanto los militares no solo asesinan campesinos indígenas buscando apoderarse de sus tierras y mantener el poder, sino que también infunden temor entre los habitantes y someten a las mujeres de su entorno para reafirmar su posición de supremacía. De esta manera, sus acciones no solo están encaminadas a la obtención de objetivos concretos: las tierras y el gobierno del pueblo; buscan además demostrar su control absoluto instalando su voluntad por encima de todas las demás voluntades de Ixtepec. Así, los conceptos de dominio, soberanía y control, entendidos por Segato (2018) como “el universo de significación propio de la violencia expresiva” (p. 41), se tejen y concretan en las dinámicas del contexto de violencia en que se desenvuelve la narración.

Por otra parte, también debemos considerar como violencia expresiva las diferentes manifestaciones de dominación masculina presentes en la novela. Las señoras y señoritas, así como las “queridas”⁸ de

⁸ Este término es usual en México para referirse a una mujer que es amante de un hombre casado o que convive con él en unión libre. En la novela de Garro, las mujeres que acompañan a los militares son conocidas como “las queridas”.

⁹ Sustantivo femenino usado principalmente en México para referirse a una mujer que ejerce la prostitución. Así son denominadas las prostitutas de Ixtepec en la novela.

los generales y las “cuscas”⁹ se encuentran sujetas en mayor o menor medida a las voluntades de los hombres que las rodean. Pateman, teórica feminista, explica en *El contrato sexual* (1995) cómo la sociedad civil moderna se ha construido sobre un contrato originario donde la diferencia sexual entre hombres y mujeres es una diferencia política entre libertad y sujeción. Las mujeres en Ixtepec son subordinadas a través del sistema patriarcal que concede un derecho de superioridad a los hombres en virtud de ser hombres. En el mismo orden de ideas de Pateman, Segato (2018) afirma que, tras los procesos de conquista y colonización, el espacio doméstico fue provisto de un carácter íntimo que anuló su faceta política. La modernidad, con la construcción de un “espacio privado”, contribuyó a la naturalización de la sujeción femenina y recluyó a la mujer, aún más, en el hogar; de ahí que instituciones como el matrimonio, y prácticas como la prostitución, presentes en *Los recuerdos del porvenir*, den cuenta de la diferencia sexual y el poder ejercido sobre los personajes femeninos de la novela. La primera, perteneciente al espacio privado y, por ende, al rol socialmente esperado de una mujer, se configura en la novela como una institución donde se recluye, silencia y somete al sujeto femenino bajo la figura del “ángel de la casa”.¹⁰ La prostitución, por otro lado, se retrata como una práctica de doble sujeción para las cuscas, quienes, además de las desventajas por ser mujeres, deben enfrentarse a la dominación de sus cuerpos a través de una práctica rechazada socialmente y que, por consiguiente, las lleva a un estado de marginación y vulnerabilidad adicional para ellas.

Lo anterior es posible por aquello que Segato denomina “estructura simbólica”, que se da cuando “el agresor y la colectividad comparten el imaginario de género y hablan el mismo lenguaje, pueden enten-

¹⁰ *El ángel en la casa* es un poema escrito en 1854 por el poeta inglés Coventry Patmore. En él se describe el ideal femenino de la época: esposa sumisa y madre devota. Con la llegada del siglo XX, el ángel de la casa se convirtió en un concepto que señalaba el estigma del rol femenino y, en consecuencia, fue rechazado por diferentes escritoras. El caso más famoso fue el de la conferencia —transcrita y convertida en ensayo—, “Profesiones para la mujer”, dictada por Virginia Woolf en 1931. En ella, la escritora inglesa explica que el primer trabajo de toda mujer que se proponga hacer crítica literaria o literatura es asesinar al ángel de la casa. Relata también cómo ella, en su momento, pudo hacerlo. Así, el concepto obtuvo un carácter negativo por retratar la encarnación de la mujer carente de ideas propias y es usado constantemente para cuestionar el rol femenino tradicional.

derse” (p. 40). De forma similar, Pierre Bourdieu (2000) explica cómo la violencia simbólica, concepto equivalente a violencia expresiva en Segato, se ejerce a través de un conjunto de presupuestos fundamentales, implícitos en la práctica, donde los agentes sociales actúan como si estas estructuras fueran naturales. Para Bourdieu, la dominación masculina es el paradigma más evidente de la violencia simbólica. Es así como los personajes femeninos se han adaptado al rol socialmente impuesto en virtud de su condición como mujeres, pues asumen las características correspondientes a la estructura del género como cualidades inherentes al sujeto femenino. Lo anterior hace más significativo que en diferentes momentos de la novela las mujeres ejecuten acciones que cuestionan su rol y, por consiguiente, desarticulan el imaginario social del género.

Por último, respecto al segundo elemento en mención, cabe señalar que aunque el sujeto y el cuerpo son conceptos diferentes, en los ejercicios de poder existe una relación integral entre ambos, máxime cuando tenemos en cuenta las relaciones de dominio sobre las mujeres. En la teoría foucaultiana, el cuerpo es el centro de las relaciones de poder y estas, a su vez, lo configuran y le dan significado: “En efecto, nada es más material, más físico, más corporal que el ejercicio del poder” (Foucault, 1993, p. 105). Frente a la sujeción femenina, la relación entre el sujeto y el cuerpo es relevante por cuanto la masculinidad y la feminidad son identidades sexuales. Si bien el sujeto no está subsumido a su identidad sexual, esta tampoco puede desprenderse de él (Pateman, 1995). A tal efecto, las mujeres de Ixtepec se encuentran precedidas ante el mundo ficcional por el carácter sexuado de sus cuerpos, existen como sujetos con una identidad sexual anterior a la construcción social de su género. Aun perteneciendo a la misma clase social, conservando la misma identidad étnica y habitando el mismo contexto de violencia, Isabel Moncada es diferente a sus hermanos porque ante el contrato sexual referido por Pateman el sujeto que habita un cuerpo femenino no puede ser un individuo civil en el mismo sentido que el sujeto que habita un cuerpo masculino. Así mismo, la correspondencia entre el cuerpo y el sujeto femenino en la novela es particularmente evidente en el caso de las queridas, mujeres cuyo rol principal es reafirmar el poder de sus verdugos a través de la pertenencia pública, como cuerpos y sujetos, a ellos.

Hasta este punto es claro que en la sujeción de los personajes femeninos convergen el orden impuesto por el sistema patriarcal y el contexto de violencia. Ahora bien, es necesario pensar cómo ambos elementos se conjugan en el estado de dominación de las mujeres. En primer lugar, la soberanía pretendida por los militares y el general Rosas implica un estatus de poder necesariamente masculino. Usualmente las mujeres se configuran como las dadoras de este estatus de masculinidad en un proceso persuasivo denominado por Segato (2018) como “tributación” y que resulta en una relación de poder vertical entre el sujeto masculino y el sujeto femenino. De esta manera, la desigualdad entre hombres y mujeres en la novela construye un escenario que otorga la capacidad de soberanía a los primeros, concretamente a los militares. Pero esta asimetría no es suficiente. Además, debe romperse con el tejido social, cuyo “eje de gravedad es el cuerpo de las mujeres” (Segato, 2018, p. 176), y demostrar el estatus masculino dominante mediante la posesión de los sujetos femeninos. Los hombres del pueblo conservan su estatus de masculinidad a través de sus esposas e hijas; sin embargo, son los militares quienes al romper con el tejido social consiguen la soberanía.

Lo referido anteriormente puede hallarse de forma clara en la situación de las queridas, mujeres foráneas que han sido llevadas a Ixtepec por los militares para reafirmar su estatus masculino a través de la exhibición pública de sus amantes. Por otro lado, el caso más evidente de ruptura del tejido social del pueblo a través de la dominación femenina es la mutación de Isabel Moncada, primero una señorita respetable de Ixtepec y después la querida del mayor verdugo de su pueblo, el general Francisco Rosas. Sobre ambas situaciones volveremos más adelante. Lo cierto es que en el contexto de violencia el sujeto femenino representa un territorio de conquista y su victimización se convierte en una estrategia de guerra. En el caso de *Los recuerdos del porvenir*, la sujeción femenina se presenta de forma particular de acuerdo a los tres grupos de mujeres principalmente retratados en la novela. En primer lugar, las señoras y señoritas; en segundo lugar, las queridas o amantes de los militares y, finalmente, las cuscas o mujeres que ejercen la prostitución. En estos tres grupos veremos una sujeción derivada de las dinámicas patriarcales y, en casos más concretos, principalmente los de las queridas y las cuscas, una dominación conjunta entre el contexto de violencia y el sistema patriarcal.

Sujeciones particulares: el caso de las queridas, cuscas, señoras y señoritas

La dicotomía público/privado antes mencionada ha derivado en la subestimación del espacio doméstico al que han sido relegadas las mujeres. De esta problemática destacan dos asuntos: en primer lugar, los roles en los hogares se han convertido en hábitos semejantes a las dinámicas esclavistas, los esfuerzos de las mujeres son entendidos como propios de su naturaleza y no como parte de un trabajo. Y, en segundo lugar, la subestimación ha evitado que se estudie con más detenimiento las posibles conexiones entre la sujeción en la institución matrimonial y las prácticas pertenecientes al espacio público que involucran a las mujeres, como la prostitución.

En consecuencia, en el matrimonio es notable la sujeción de las mujeres de Ixtepec a sus esposos. Si bien existen casos particulares en los que las relaciones entre cónyuges parecen darse de forma horizontal, como es el caso de Ana y Martín Moncada, esto no significa que el poder no permanezca a disposición del hombre. Debemos entender que los casos particulares no constituyen la regla general y, por ende, es necesario diferenciarlos del matrimonio en tanto institución (Pateman, 1995).¹¹ En suma, las mujeres se encuentran a merced de sus esposos, incluso cuando estos no hacen uso de su poder. Un caso puntual donde un hombre ejecuta el poder legítimo adquirido a través de la unión conyugal es el de Justino y Elvira Montúfar. Cuando contrajeron matrimonio, Elvira quedó subsumida a los caprichos y deseos de su esposo. Entre el mundo y ella se estableció la figura de Justino, padre de Conchita, que para las mujeres de su alrededor no pretendió más que el silencio y la sumisión:

¹¹ Aunque el matrimonio de Ana y Martín Moncada se retrata a primera vista como una relación horizontal, una mirada más detenida puede constatar la autoridad de Martín Moncada sobre la voluntad de su esposa. Por ejemplo, es él quien decide el destino de sus hijos varones al enviarlos a trabajar a las minas, y también organiza y determina las finanzas del hogar. Estos hechos dan cuenta de la supremacía del esposo, aun cuando esta no tenga un carácter tan marcado como en otras relaciones matrimoniales que se establecen en la novela.

“¡Niña, ya no te contemples más en el espejo!” le ordenaban los mayores cuando era pequeña; pero no podía impedirlo: *su propia imagen era la manera de reconocer al mundo*. Por ella sabía los duelos y las fiestas, los amores y las fechas. Frente al espejo aprendió las palabras y las risas. Cuando se casó, Justino acaparó las palabras y los espejos y ella atravesó unos años silenciosos y borrados en los que se movía como una ciega, sin entender lo que sucedía a su alrededor. *La única memoria que tenía de esos años era que no tenía ninguna* (Garro, 2019, p. 35, se agregaron las cursivas).

Así como con su esposa, Justino Montúfar ejerce un control absoluto sobre su hija, que termina adoptando una actitud pasiva frente a los demás. Conchita es un personaje femenino al que solo podemos acceder a través de sus pensamientos. El silencio característico del personaje no es un simple rasgo de su temperamento; este se desprende de la educación dictada por su padre según la cual las mujeres no podían hacer uso de su voz:

“¡En boca cerrada no entran moscas!” Aquella frase, repetida a cada instante, marcó su infancia, *se interpuso entre ella y el mundo* [...] Recordaba a su padre y abuelo hablando de lo insostenibles que eran las mujeres habladoras y repitiéndosela a cada instante [...] Y Conchita se quedaba de este lado de la frase, sola y atontada, mientras su abuelo y su padre volvían a hablar interminables horas sobre la inferioridad de la mujer (Garro, 2019, p. 186, se agregaron las cursivas).

Ella crece condenada por aquella frase, y en su edad adulta permanece en un silencio absoluto; así lo demuestran sus pensamientos cuando se encuentra en sociedad: “Conchita contempló a Nicolás con admiración. ‘¡Qué dicha ser hombre y poder decir lo que se piensa!’”, se dijo con melancolía” (Garro, 2019, p. 34). Solo podemos acceder a sus opiniones y sentimientos a través del narrador omnisciente configurado por la voz de Ixtepec. En este caso, madre e hija quedan a merced de la misma figura que se interpone entre ellas y el mundo como una autoridad que debe y puede regular su presencia y participación en este. La autoridad que posee Justino Montúfar es concedida por el orden patriarcal y transmitida por su padre, con quien hablaba sobre la inferioridad de la mujer; así mismo, su estatus de masculinidad es otorgado por la dominación de su esposa y de su hija.

Pese a lo trágico que fue el matrimonio para Elvira Montúfar, constantemente le recuerda a su hija la vital importancia de encontrar un buen marido y formar una familia. La actitud de la madre atiende a dos motivos: por un lado, el imaginario colectivo que dicta como necesaria la tutoría de un hombre sobre una mujer; el primer tutor es el padre, el segundo tutor es el esposo y, tras la muerte de Justino Montúfar, madre e hija se encuentran sin ninguna figura masculina a su alrededor. Por otro lado, Elvira posee una conciencia de los hitos que giran en torno al matrimonio, sabe que es una de las pocas opciones que tienen las señoritas para conservar la aceptación y posición social. De este modo, la dependencia económica se inscribe como uno de los factores que empujan a las mujeres a casarse. En palabras de Pateman (1995), “Las mujeres fueron forzadas a formar parte de este supuesto contrato. Las costumbres sociales y las leyes privaron a las mujeres de la oportunidad de ganar su propio salario de modo que el matrimonio era su única esperanza de vida decente” (p. 233). En la novela, los únicos personajes femeninos con algún tipo de capital económico propio son las prostitutas, aunque en última instancia estos ingresos también dependen de las figuras masculinas que las frecuentan. El trabajo no es una opción que pueda contemplarse para las mujeres que pretendan conservar su virtud, es decir, las señoritas. Por esta misma razón, cuando la familia Moncada entra en una crisis económica, a Isabel no se le pide ejercer algún tipo de trabajo; son sus hermanos los que parten de Ixtepec para trabajar en la minería. Sobre el futuro de Isabel, sus padres tienen claro que la única opción es el matrimonio. Isabel es consciente de su condición de sujeción representada en la notable diferencia entre su futuro y el de sus hermanos: “Hablar del matrimonio como de una solución la dejaba reducida a una mercancía a la que había que dar salida a cualquier precio” (Garro, 2019, p. 29).

A su vez, el matrimonio también somete al sujeto femenino a través de la dominación de su cuerpo, determinada por el legítimo derecho sexual conferido a los esposos sobre sus esposas. Esto significa que entre cónyuges la violación no es un acto reprochable, ni siquiera existente, puesto que los cuerpos femeninos deberían permanecer a disposición de los deseos de los hombres, principalmente si su propiedad se ha consolidado a través del contrato matrimonial. Por el contrario, los deseos sexuales de las mujeres son reprochables porque ellas no deberían poseer acceso al placer (Pateman, 1995). A Ana Moncada se le cuestiona el

haber experimentado deseo y placer sexual al concebir a Isabel. El castigo a su comportamiento es una hija que encarnará todo el deseo que experimentó su madre en el momento de su concepción: “Todos sabrían su lujuria, gracias a la viveza de su hija. Se mordió la boca con Ira. Isabel había venido al mundo a denunciarla. Se juró corregirse y lo cumplió, pero Isabel siguió pareciéndose a aquellas noches” (Garro, 2019, p. 252).

En *Los recuerdos del porvenir* la sujeción femenina en el matrimonio no se conjuga con el contexto de violencia. La relación de poder entre esposo y esposa permanece adherida al espacio privado, lo que hace más complejo identificar como parte de un circuito de violencia las dinámicas de sujeción sexual en la unión conyugal y en el plano doméstico. Usualmente estas permanecen naturalizadas en el ámbito de la vida íntima y no entran en interacción con el espacio público. Sin embargo, está claro que la figura de esposo, así como la figura de padre, ostenta un poder que lleva como sello el estatus de la masculinidad. Por el contrario, las condiciones de sujeción de las queridas y de las cuscas sí se conectan con el estado de dominación derivado del contexto de violencia, puesto que ambos grupos se desarrollan principalmente en el espacio público, aunque de formas diferentes.

Las amantes de los militares, por su parte, se encuentran en una situación particular: en primer lugar, su rol no es equivalente al de una esposa, pues no deben encargarse del cuidado de un hogar ni se encuentran preocupadas por darle continuidad a una estirpe; en segundo lugar, dentro de sus funciones se encuentra la compañía sexual, pero también son usadas por los militares para confirmar el estatus de soberanía masculina a través de su exhibición en el escenario público. Esto último no permite que su rol sea equiparable al de las prostitutas, pues estas se encuentran en una condición de marginación donde no pueden ofrecer la confirmación del estatus masculino a través de su presencia en los espacios públicos. Las cuscas cumplen con un oficio que, aun siendo recurrido, también es rechazado socialmente. En tercer lugar, la relación entre queridas y militares no es equivalente a una unión libre. Si bien figuran socialmente como sus compañeras, esto atiende principalmente a una cuestión de estatus; el hecho de que las queridas, mujeres hermosas, sean vistas públicamente como propiedad de los militares contribuye al establecimiento del estatus masculino de los hombres dominantes. De este modo, el sujeto/cuerpo se convierte

en un elemento de dominio público en tanto es exhibido con el fin de que su posesión ratifique el poder que opera sobre el pueblo.

A propósito del carácter público otorgado a las queridas, cabe señalar tres hechos: por un lado, que se les conozca como “las queridas de Ixtepec”, evidenciado a través del lenguaje el carácter público que las contiene. En segundo lugar, la petrificación de Isabel Moncada tras convertirse en la querida del general, dado que la piedra en que termina convertido su cuerpo se integra a Ixtepec, es decir, Isabel finalmente pertenece al espacio público de una forma bastante literal.¹² Finalmente, el hecho de que Julia Andrade e Isabel Moncada, las queridas del general en la primera y segunda parte de la novela respectivamente, sean señaladas como las culpables de las desgracias políticas de todo Ixtepec.

El mito de las mujeres como fuentes de todo mal público ha sido constante en la literatura y la historia; desde Eva, Helena de Troya y María Antonieta hasta la Malinche en la tradición mexicana.¹³ En la primera parte de la novela, los habitantes del pueblo encuentran a Julia como culpable indiscutible de todos los males que padecen. Para ellos, la querida del general es la causa de la violencia que azota a Ixtepec: “En aquellos días, Julia determinaba el destino de todos nosotros y la culpábamos de la menor de nuestras desdichas. Ella parecía ignorarnos, escondida en su belleza” (Garro, 2019, p. 32). Los señalamientos a Julia son constantes, incluso más graves y repetitivos que los que se le hacen al propio general y a sus militares. Pese a que en el pueblo existe un descontento colectivo hacia los diferentes gobiernos que precedieron a la Revolución y un conocimiento de las problemáticas por la apropiación

¹² Elena Garro hace referencias constantes a símbolos de la tradición occidental, en este caso la petrificación de las mujeres como castigo. En los estudios bíblicos se ha interpretado repetidas veces la petrificación de la esposa de Lot, quien es convertida en una estatua de sal tras mirar hacia atrás cuando abandonaba Sodoma con su familia. Del mismo modo, algunas traducciones interpretan que Eurídice se convierte en piedra tras ser observada por el impaciente Orfeo. Para conocer más acerca de este simbolismo y su relación con *Los recuerdos del porvenir*, véase “La maldición de la piedra: víctima expiatoria y crisis social en *Los recuerdos del porvenir*”, de Jorge Chen Sham (2003).

¹³ La Malinche fue una mujer náhuatl que se convirtió en consejera, traductora y amante del conquistador Hernán Cortés, pasando así a la historia de México como traicionera de los pueblos indígenas. De allí se desprende la expresión “ser un malinchista” usada en México y que se refiere a una persona que tiene un apego a lo extranjero y manifiesta un desprecio por lo propio.

de las tierras, es decir, de la causa agrarista, los habitantes posicionan en un plano secundario estas razones y atienden a la presencia de Julia como el principal motor de la violencia ejercida por Rosas. Así, Ixtepec como narrador señala que “Julia tenía que ser la criatura preciosa que absorbiera nuestras culpas” (Garro, 2019, p. 99).

Al comienzo de la segunda parte del libro, Julia ya ha escapado de Ixtepec, pero pronto Isabel Moncada pasa a ocupar su lugar, no solo como querida de Rosas sino también como gran culpable. En este caso el señalamiento es aún mayor, pues Isabel no es una foránea como Julia: su relación con Ixtepec la convierte en una figura de traición en un plano similar al de la Malinche. Al final, la inscripción que reposa en la piedra, equivalente a un epitafio, sentencia a Isabel como culpable:

Causé la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermanos, Juan y Nicolás. Cuando venía a pedirle a la Virgen que me curara del amor que tengo por el general Francisco Rosas, que mató a mis hermanos, me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia (Garro, 2019, 308).

A su vez, tampoco podemos entender la relación de queridas y militares en consonancia con una unión libre, porque el grado de libertad con el que las mujeres se encuentran y permanecen en el poder de los militares es cuestionable. El rapto de Antonia, que siendo apenas una niña es robada de su casa en la zona costera, es el caso más evidente, pero las demás queridas también permanecen allí por cuestiones ajenas a su voluntad, como la dependencia económica, el rechazo de sus familias después de escaparse o la protección que los militares pueden ofrecerles en un contexto de violencia. Sumado a lo anterior, las queridas se encuentran en un estado de sujeción adicional correspondiente a ser “extranjeras”. Si bien todas ellas provienen de pueblos mexicanos, en la novela Ixtepec conserva un carácter aislado similar al de la antigua Atenas. Aunque los conflictos políticos del país impactan de forma evidente en el pueblo, este parece independiente en tanto sus acontecimientos inusuales le atribuyen un carácter mágico que no se corresponde con el resto de los lugares de México. Esto es particularmente visible en el final de la primera parte, cuando el tiempo en Ixtepec queda estático con la fuga de Julia, y un arriero divisa el pueblo aún anochecido mientras en todo su alrededor ya había llegado la mañana:

Contó que en el campo ya estaba amaneciendo y al llegar a las Trancas de Cocula se topó con la noche cerrada. Se asustó al ver que solo en Ixtepec seguía la noche [...] El arriero entró al pueblo y nos contó cómo todo Ixtepec dormía, redondo y negro, con las figuras inmóviles en las calles y en los balcones (Garro, 2019, pp. 155-156).

Esta condición de foráneas hace que las queridas dependan en un sentido estricto del resguardo brindado por los militares. Así mismo, estos se convierten en su único contacto con Ixtepec. Ellas, recluidas en el hotel Jardín, solo pueden adentrarse en el espacio público en compañía de sus amantes y, por consiguiente, la percepción del mundo está mediada por ellos. De nuevo, el sujeto masculino es representado como una figura que se interpone entre el sujeto femenino y su habitar en el mundo.

Entendiendo la condición de doble sujeción en que se encuentran las queridas, es importante también revisar los diferentes estados de vulnerabilidad que se representan en las cuscas, atendiendo a su condición de mujeres y de prostitutas.¹⁴ La prostitución constituye una problemática de suma importancia para la sujeción femenina, puesto que es un escenario en el cual el derecho sexual concedido a los hombres sobre el cuerpo de las mujeres se normaliza y legitima:

Cuando los cuerpos de las mujeres están a la venta como mercancías en el mercado capitalista, los términos del contrato original no pueden olvidarse, la ley del derecho sexual del varón se afirma públicamente, los varones obtienen reconocimiento público como amos sexuales de las mujeres: eso es lo que está mal en la prostitución (Pateman, 1995, p. 287).

En este sentido, la prostitución no es, de ninguna manera, un trabajo común, pues sus dinámicas tienen significación en la percepción del

¹⁴ En su trabajo como periodista encubierta, Elena Garro tuvo la oportunidad de conocer de cerca la historia de diferentes prostitutas recluidas en reformatorios femeninos. Probablemente, este contacto sensibilizó a Garro acerca de la condición de las prostitutas y contribuyó a la representación de las “cuscas” en *Los recuerdos del porvenir*. Para conocer más acerca de su trabajo como periodista, véase “Mujeres perdidas”, texto publicado originalmente en la revista *Así* el 13, 20 y 27 de septiembre, y el 4 y 11 de octubre de 1941, y recopilado parcialmente en *El asesinato de Elena Garro* (2005) de María Rosas Lopátegui.

acceso al cuerpo femenino alojada en el imaginario colectivo. Los argumentos a favor del ejercicio de la prostitución aseguran que es un oficio necesario partiendo de la idea de una naturaleza sexual urgente que reside en los hombres y que encuentra satisfacción en las prostitutas. Sin embargo, este argumento comprende el apetito sexual como una necesidad equiparable a la de alimentación y la prostitución como un medio semejante al de la provisión de alimentos. Pateman (1995) asegura que no hay una necesidad natural de establecer relaciones sexuales para garantizar la satisfacción carnal, comprendiendo que los medios para satisfacer los apetitos sexuales siempre están al alcance de todos —figúrese la masturbación—, diferente al caso del sustento alimenticio. Por consiguiente, “la prostitución es parte del ejercicio de la ley del derecho sexual masculino, uno de los modos en que los varones se aseguran el acceso al cuerpo de las mujeres” (Pateman, 1995, p. 281).

Además, el llamado “trabajo sexual” configura un estigma cuyo peso recae en las mujeres que lo ejercen y no en los hombres que lo consumen. Aun cuando la prostitución es una práctica usual, su ejercicio continúa fuera de lo socialmente aceptado; pero esta negación no parte de lo expuesto por Pateman anteriormente, sino que se construye a partir del entendimiento del rol femenino desde la prudencia y el recato. En otras palabras, como las prostitutas no se encuentran dentro del rol esperado para una mujer, el estigma debe recaer sobre ellas y no sobre los hombres que las frecuentan. Mientras el cuerpo/sujeto de las cuscas es devaluado por el ejercicio de la prostitución, el sujeto masculino que la consume es legitimado por reafirmar su estatus de masculinidad a través del acceso al derecho sexual público sobre el cuerpo de las mujeres. Es fundamental resaltar que en la novela los únicos consumidores de la prostitución son los militares, por lo menos los únicos de los que se habla. Esto es significativo porque pone en evidencia hasta qué punto la soberanía y el control de Ixtepec reside en ellos.

Por todas estas razones, el uso del cuerpo/sujeto femenino de las cuscas para reafirmar el derecho sexual público de los hombres y, en consecuencia, la soberanía de los militares, y el estigma que deriva del incumplimiento de los cánones femeninos socialmente aceptados, las dinámicas propias de la prostitución en que se encuentran inmersas las cuscas de Ixtepec configuran un estado de vulnerabilidad adicional. A lo largo de la novela, la doble sujeción de las cuscas desde su con-

dición de mujeres y prostitutas es puesta en evidencia. Mientras las amantes de los militares son exhibidas en el centro de Ixtepec y tienen la posibilidad de acceder a todos sus espacios, las prostitutas tienen prohibido desplazarse libremente, lo que por extensión limita su acceso a lugares fundamentales para las dinámicas propias de un pueblo, como son la iglesia y la comandancia militar. Además, sus muertes son acontecimientos a los que no se les concede importancia. La Luchi, como es llamada la líder de las cuscas, recuerda el momento en que uno de los militares, Damián Álvarez, asesinó a la Pípila en un arrebato de celos, imaginando en su lugar a la mujer de la que estaba enamorado. Cuando la Luchi encontró el cuerpo inerte de su compañera, consciente de su propia vulnerabilidad, no avisó a la autoridad porque esta estaba representada, justamente, por los mismos militares. En la muerte de la Pípila se evidencia el uso del cuerpo de las prostitutas como un medio para legitimar el estatus masculino, pero también como un medio a través del cual los hombres vuelcan sus pasiones personales sin límite ni consecuencia alguna. En los pensamientos de la Luchi se condensa la situación de vulnerabilidad en que se encuentran ella y sus compañeras:

No se le ocurrió llamar a las autoridades; la certeza de que un cuchillo podía dejarla en aquella quietud aterradora la volvió sombría. Damián Álvarez, como todos los hombres que se acostaban con ella, buscaba el cuerpo de otra y la miraba con rencor por haberlo engañado. “Las putas nacimos sin pareja”, se decía la Luchi, mientras le hablaban de “la otra”, y los hombres desnudos se convertían en el mismo hombre; su propio cuerpo, la habitación y las palabras desaparecían, y solo le quedaba el miedo frente a lo desconocido (Garro, 2019, p. 108).

Finalmente, las cuscas de Ixtepec son conscientes de lo poco que importan sus vidas. La importancia que poseen está realmente dirigida a las prostitutas como conjunto, no como sujeto individual; es decir, siempre y cuando la casa de prostitución funcionara, lo mismo daba que los cuerpos allí sometidos fueran los de ellas o los de otras. Esto se confirma hacia el final de la segunda parte. Cuando la Luchi está a punto de partir guiando al sacerdote hacia su encuentro con los hermanos Moncada, ella piensa: “¿Qué vale la vida de una puta?” [...] Si moría esa noche, solo ella sabría el horror de su muerte y el horror de

su vida frente al asesino que la acechaba desde el rincón más remoto de su memoria” (Garro, 2019, p. 236). Y efectivamente, tras su muerte solo sus compañeras se afligen, reclaman su cuerpo y lo acompañan al cementerio del pueblo. Mientras tanto, todo Ixtepec hablaba de la muerte de Juan Moncada y reclamaba frente a la comandancia militar la libertad de Nicolás Moncada, reconocido como un héroe, y la de los demás presos políticos capturados por participar en el plan de liberación del sacerdote y el sacristán. Nadie habla de la Luchi, a pesar de que ella también fue asesinada por la misma causa.

En suma, en estos tres grupos, queridas, cuscas y señoras y señoritas, podemos ver tres formas particulares de sujeción femenina. Sin embargo, aun considerando su condición de mujeres y la doble sujeción en el caso de queridas y cuscas, cada grupo encuentra formas de oponerse a su propio estado de dominación derivado del sistema patriarcal y al poder imperante de los militares sobre Ixtepec. Pese a que sus opciones son limitadas por la fuerte represión que las envuelve, podemos hablar de una resistencia simbólica o *microrresistencia*, que incluso cuando no consigue vencer la sujeción sobre el sujeto femenino ni la subyugación de Ixtepec, sí logra manifestar un poder opuesto al establecido.

Resistencia femenina en estados de dominación

En principio, es necesario comprender que el concepto de resistencia no puede separarse del concepto de poder. Remitiéndonos a Foucault (1979), el poder no es propio de las dinámicas estatales, es decir, no existe un poder unitario y globalizante sino unas relaciones de poder que se ejercen de unos individuos a otros y que se encuentran en diferentes niveles, entre estos un nivel correspondiente a la cotidianidad. En consecuencia, el poder en Ixtepec no está configurado exclusivamente a través de la soberanía de los militares, sino que también emana de los habitantes que se manifiestan, en mayor o menor medida, contra ellos. Para Benavides (2019), estudioso de la teoría de Foucault, la capacidad de resistencia que habita en los subyugados es fundamental para que el poder no sea estático, porque configura un contrapoder desestabilizador del poder dominante.

De acuerdo con lo anterior, vale la pena preguntarse por qué parece que en Ixtepec las relaciones de poder se encuentran fijadas, esto es, con un carácter aparentemente estático. La respuesta la podemos en-

contrar en las páginas del libro, principalmente cuando las familias se reúnen a hablar acerca del gobierno mexicano: “Isabel sonrió. Solo su madre era capaz de decir que Calles no tenía delicadeza, cuando estaba fusilando a todos los que parecían un obstáculo para su permanencia en el poder” (Garro, 2019, p. 163). Los habitantes continúan en una condición de oprimidos aun cuando consiguen que Rosas abandone el pueblo porque, si bien los verdugos directos de Ixtepec a lo largo de la narración son los militares, estos atienden a un poder dominante que sobrepasa las fronteras del pueblo y se sitúa en los organismos estatales. En otras palabras, los gobiernos extremistas y violentos que gobernaron a México después de la Revolución mexicana se configuran como el verdadero poder dominante que es representado en Ixtepec a través de militares designados para mantener el control. Las relaciones de poder en la novela de Garro podrían definirse según la teoría foucaultiana del poder como “estados de dominación” (Foucault, 1999); en estas dinámicas el grado de autonomía y movilidad se ve fuertemente limitado. Por esta razón, hacia el final de la segunda parte, el narrador señala:

También Francisco Rosas dejó de ser lo que había sido; borracho y sin afeitarse, ya no buscaba a nadie. Una tarde, se fue en un tren militar, con sus soldados y sus ayudantes y nunca más supimos de él. *Vinieron otros militares a regalarle tierras a Rodolfo y a repetir los ahorcados en un silencio diferente y en las ramas de los mismos árboles, pero nadie, nunca más, inventó una fiesta para rescatar fusilados* (Garro, 2019, p. 308, se agregaron las cursivas).

Ahora bien, ¿por qué nos atrevemos a hablar de resistencia en un estado de dominación y, aún más, desde algunos de los personajes más vulnerables, a saber, las mujeres de Ixtepec? La convicción de la existencia de un mínimo grado de autonomía que permite crear resistencia incluso en las situaciones más complejas tiene mucho que ver con la concepción del poder nombrada anteriormente. Si nos permitimos afirmar que el poder se construye a través de relaciones existentes incluso en los niveles más bajos, entonces no es desmedido afirmar que las acciones de los personajes femeninos tienen una carga política que se contrapone a su estado particular de sujeción y al contexto de dominación del Ixtepec. En el próximo apartado expondremos algunos casos particulares.

Por otro lado, según Foucault (1979), es necesario entender el poder en relación con el cuerpo, pues este se halla sumergido en un campo político donde establece relaciones de poder con otros cuerpos. En este sentido, el cuerpo es objeto del poder en la medida en que le sirve como instrumento, y blanco del poder porque se ve rodeado por relaciones de dominio y producción (Benavides, 2019). En consecuencia, podemos pensar en la existencia de una autonomía incluso en los estados de dominación, pues cada cuerpo al constituir un centro de poder tiene la capacidad de responder al poder dominante, aunque la respuesta sea tan limitada como en el caso de los personajes femeninos de Ixtepec. Sin embargo, este contrapoder difícilmente podría tener un impacto suficiente como para desarticular al poder que confronta; por consiguiente, la resistencia en este caso es entendida como *microrresistencia*.

Microrresistencias: el silencio, cuestionar el rol y “el poder sexual”

El pueblo de Ixtepec no consigue abolir el poder que impera sobre él; de hecho, su plan más osado, la fiesta organizada por las señoras para liberar tanto al padre Beltrán como a su sacristán, no cumple con su objetivo. Por el contrario, después del gran fracaso, el pueblo queda suspendido en el tiempo. No obstante, las acciones que de forma consciente o inconsciente llevan a cabo los personajes femeninos y que derivan en una oposición al poder político y sexual que se instala sobre ellos constituyen acciones de microrresistencia sobre las que vale la pena detenerse.

En este sentido, contraponerse al rol esperado para una mujer, es decir, el de la obediencia y la prudencia, configura una forma inicial de microrresistencia. A este respecto, encontramos dos tipos de manifestaciones. La primera es una manifestación que procura mantenerse al margen, es decir, no se refleja en el espacio público y, por consiguiente, no ataca al poder de los militares, pero sí se proyecta como una forma de oponerse, aunque sea momentáneamente, al sistema de sujeción femenina en la esfera doméstica. Elvira Montúfar, por ejemplo, no abandona su rol como esposa y permanece a disposición de su marido mientras este vive; no obstante, cuando Justino Montúfar muere ella se permite recuperar su voluntad y la sobrepone a la del difunto, rompiendo así con el rol esperado de una viuda:

Y recordó enojada la precisión del planchado de los puños de sus camisas, la perfección de sus corbatas, las valencianas de sus pantalones. Cuando murió no quiso vestirlo: “¡Una simple mortaja!”, pidió llorando a sus amigas, contenta de privarlo de los caprichos que la habían tiranizado tantos años. “¡Que aprenda!”, se decía mientras sus amigas amortajaban el cuerpo en una sábana cualquiera: en ese momento ya era dueña otra vez de su voluntad y la impuso vengativa sobre el difunto que pálido y contraído parecía revolverse enfurecido contra ella (Garro, 2019, p. 72, se agregaron las cursivas).

En segundo lugar, tenemos los personajes femeninos que van más allá de reaccionar a su sujeción en el matrimonio, pues también sobrepasan los límites del rol privado que se les ha asignado como mujeres al motivar e idear estrategias de microrresistencia contra el poder político que domina a Ixtepec. Así, en su papel como esposas tienen voz y se manifiestan constantemente, pero su intención de oponerse no se mantiene exclusivamente en la esfera privada del matrimonio. En la novela las mujeres tienen una participación fundamental en el más notable intento de rebelión por parte de los habitantes contra los militares. Doña Carmen B. de Arrieta fue la anfitriona de la fiesta que buscaba distraer al general para permitir el escape del padre Beltrán y el sacristán don Roque, perseguidos por los militares tras el comienzo de la Guerra Cristera. Así mismo, otras señoras de Ixtepec coordinan los detalles del escape y la invitación al general Rosas y a sus militares. Las mujeres no permanecen como espectadoras de la rebelión; por el contrario, se involucran en ella a la par de sus esposos y hasta quizá un poco más.

A este propósito, debemos señalar otro tipo de microrresistencia en el que los personajes femeninos participan activamente y casi de forma exclusiva: el silencio. En la primera parte de la novela, el silencio se presenta como resultado de la sujeción femenina.¹⁵ Sin embargo, en la segunda parte, el silencio se presenta desde otra perspectiva posible: como una forma de resistencia. Esto se hace evidente cuando las señoras y señoritas de Ixtepec se abstienen de dar información acerca del

¹⁵ Así lo abordamos en el apartado titulado “sujeciones particulares: el caso de las queridas, cuscas, señoras y señoritas” a través de Conchita, la hija de Elvira y Justino Montúfar.

paradero de don Roque y el padre Beltrán.¹⁶ En el cateo ordenado por Corona a las casas de la calle del Correo, Elvira Montúfar y Conchita, su hija, aunque con un profundo temor, deciden no comentar nada acerca de lo escuchado o visto la noche anterior. De igual manera, Matilde Meléndez no entrega ninguna información, adoptando una actitud desafiante con la que incluso acusa a los militares del supuesto asesinato:

—Oí que unos soldados estaban matando a un pobre hombre y salí a socorrerlo, pero no lo encontré.

—Señora, ¡cuidado! ¿Dijo usted unos soldados?

—Sí señor.

—Señora, ¿no sabe usted que es un delito lanzar acusaciones infundadas?

—Sí, señor, lo sé, pero éste no es el caso. Eran unos soldados.

—Primero hay que encontrar el cuerpo y luego acusar al criminal —dijo Corona, rencoroso.

—Aquí no encontrará ni lo uno ni lo otro —replicó doña Matilde (p. 189).

Con todo esto, el cateo concluye en casa de Dorotea, una mujer de avanzada edad que se corresponde con el estereotipo de aquella que no se casó ni formó una familia y, por consiguiente, como dice la expresión coloquial, “se quedó para vestir santos”: “Una vez sola en el mundo, se dedicó a tejer puntillas para el altar, bordar ropones para el Niño Jesús y encargar alhajas para la Virgen” (Garro, 2019, p. 21). Dorotea, aprovechándose de su aparente incapacidad, burla el poder dominante en un acto cargado de irreverencia: una vez los militares acceden a su casa, la mujer con el mayor de los servilismos se pone a su disposición y les ofrece agua, inclusive le ofrece un ramo de flores al coronel Justo Corona: “—¿Quieren un vasito de agua? ¿O un ramito de flores? A nadie se le niega un trago de agua o una flor” (Garro, 2019, p.191). Finalmente, cuando los militares se marchan, Dorotea sigue al coronel por la calle del Correo y, frente a todos sus vecinos, le recuerda llevar el ramo de flores

¹⁶ El sacristán don Roque y el padre Beltrán son perseguidos por los militares después del cierre de la iglesia por mandato de la Ley Calles. Una noche, en un hecho al margen de ley, los militares creen asesinar al sacristán en la calle del Correo, pero cuando regresan por el cuerpo minutos más tarde se encuentran con que este ya no está allí. Este hecho desencadena el argumento central de la segunda parte de la novela.

que ha olvidado en su casa. Lo anterior, en primera instancia, consigue engañar al lector, que también se deja llevar por la imagen dulce y vulnerable que proyecta la viejecita. Sin embargo, esta escena toma otro matiz cuando descubrimos que Dorotea ocultaba en un escondite subterráneo de su casa al malherido don Roque. Es decir, aun conociendo su situación, se atrevió a “florear” públicamente al coronel, desarticulando su poder como uno estereotípicamente masculino, fuerte e imponente. Si bien en esta ocasión las acciones del personaje femenino son motivadas por la profunda devoción por el culto católico, herido tras el cierre de la iglesia del pueblo a manos de los militares y por orden de la Ley Calles, el suceso configura un acto de microrresistencia donde Dorotea, una mujer vulnerable, en pro de sus ideales, consigue burlar un grupo de militares que representan el poder al que se encuentra subyugada:

—¡Sus flores, general! Y Dorotea sin alientos por la carrera le tendió el ramillete de rosas y jazmines que había olvidado sobre su silla de tule.

El militar enrojeció y cogió las flores.

—Muchas gracias, señorita.

Y se alejó sin atreverse a arrojar el ramo. Se sentía observado por la anciana que, en la mitad de la calle, inmóvil, sonriente, lo veía alejarse. En Ixtepec se comentó con regocijo: “Dorotea floreó a Corona como a un Niño Dios” (Garro, 2019, p. 193).

Por otro lado, el silencio como herramienta de microrresistencia también se presenta en el caso de Julia Andrade frente a su verdugo, el general Rosas: Julia nunca se opone al derecho sexual que Rosas posee sobre ella, pero permanece distante al amor que le manifiesta el general; a través de una actitud que permite el acceso a su cuerpo, pero que se mantiene evasiva respecto a su pasado y a sus sentimientos, se resiste a pertenecer por completo a él. Esta actitud frustra a Rosas y se convierte en su punto débil:

Echado boca arriba espiaba a Julia, tendida junto a él e impávida. ¿Y si alguna vez ella le hiciera un reproche? Pensó que se sentiría aliviado. Le acongojaba verla siempre tan perezosa, tan indiferente. Era igual que él llegara o que no llegara en muchos días: el rostro, la voz de Julia no cambiaban (Garro, 2019, p. 50).

De esta manera, sentencias como “Me gusta que me besen cuando llueve” (Garro, 2019, p. 116), dichas por Julia al general, son palabras de resistencia por lo que deciden callar, es decir, por las cosas que Julia elige no pronunciar y que Rosas desea desesperadamente escuchar. Por ello, tras la sentencia de la mujer, el general, en medio de la frustración, piensa: “No dijo me gusta que me beses... Julia no se da nunca” (Garro, 2019, p. 116). Efectivamente, el silencio de Julia se constata como una manera de “no darse nunca” cuando Felipe Hurtado, un antiguo amante de la querida, llega al pueblo y Rosas no consigue obtener de ella ninguna información sobre él, ni siquiera logra que confirme que conoce a Felipe Hurtado. Los golpes y la violencia del general son vencidos por el silencio de Julia. Finalmente, esta logra huir con el fuereño, consolidando así el acto de microrresistencia más evidente de la primera parte. Aunque huye acompañada de un amante y en una escena mágica propia de la narrativa de Garro,¹⁷ lo cierto es que su partida confronta y ridiculiza el poder del general Rosas porque rompe con el contrato implícito donde su estado de dominación sobre Julia reafirmaba el control masculino sobre Ixtepec. Por esta razón, tras su huida, Ixtepec como narrador señala: “Y mirábamos al general, pensando que Hurtado tenía más poder que él” (Garro, 2019, 162). Ahora bien, mientras Julia encuentra en el silencio una forma de microrresistencia, sus compañeras buscan manifestar una forma de contrapoder en el plano sexual. Allí, la convergencia entre queridas y cuscas

¹⁷ La huida de Julia sugiere dos interpretaciones posibles. Por un lado, puede creerse que Julia y su amante logran huir mientras el tiempo en Ixtepec queda estático para los demás personajes, en un estilo narrativo propio del realismo mágico. Sin embargo, también podría interpretarse que Julia y Felipe Hurtado son asesinados por Rosas y que lo anterior no es más que una invención para evadir lo que realmente aconteció. Ambas teorías pueden sostenerse a través de entredichos presentes en la narración de la segunda parte. Nuestra teoría entiende el tiempo en Ixtepec como una construcción conceptual; por consiguiente, creemos que ambos sucesos son posibles en dos líneas narrativas que construye la novela: una mítica y otra realista. En este caso, seguiremos la línea mítica, donde la huida de Julia puede definirse a través del siguiente pensamiento de Rosas: “Así le habían arrebatado a Julia, engañándolo con gritos que nadie profería y enseñándole imágenes reflejada en otros mundos [...] Desde que llegó a Ixtepec, Julia se le extravió en esos pasadizos sin tiempo. Allí la perdió y allí la seguiría buscando, aunque Ixtepec nunca le diera la palabra que correspondiera con el hecho. Él lo sabía: le escamoteaban los días, le cambiaban el orden de las fechas, las semanas pasaban sin que le enseñaran un domingo [...] Un orden extraño se había apoderado de ese pueblo maldito” (Garro, 2019, pp. 193-194).

es evidente; ambas existen en Ixtepec para reafirmar públicamente el derecho sexual masculino y, en consecuencia, comparten el “poder sexual” como estrategia de microrresistencia. Este es un concepto problemático porque, como afirma Chimamanda Ngozi Adichie (2015), el poder sexual no constituye un poder en sí mismo sino una vía de acceso al poder de otras personas. Aun así, comprendiendo que Ixtepec se encuentra en un estado de dominación y que ello complica sobremanera la condición ya difícil de las mujeres, las decisiones tomadas en el plano sexual sí constituyen una acción de microrresistencia que responde a las pocas posibilidades de los sujetos femeninos.¹⁸ Atendiendo a esto, la negación de las mujeres a sostener encuentros con los militares es más que una negación carnal. Si revisamos el caso de la huelga sexual realizada por las cuscas, encontraremos en ella una manifestación de poder que trasciende al plano de lo político: se niegan a prestar sus servicios a los militares en rechazo al asesinato de los campesinos indígenas. También, hacia el final de la novela, se niegan nuevamente a las demandas sexuales de los militares tras conocer que han asesinado a su compañera la Luchi. Del mismo modo, las gemelas Rosa y Rafaela, queridas del teniente coronel Cruz, le exigen liberar al padre Beltrán:

—¿Qué queremos?... Que dejes libre al padre Beltrán.

—¿Que lo deje libre? —gritó Cruz, asustado.

—Sí, que le protejas la fuga. Entonces todo será como antes.

—No me pidan eso, mis niñas —suplicó Cruz.

—Pues entonces, vete a tu cama —ordenó Rafaela (Garro, 2019, p. 267).

En el caso de Isabel, como querida del general Rosas, también existe una manifestación articulada a través del plano sexual. Aunque no podemos afirmar que accedió de forma consciente a convertirse en la querida del general Rosas como una estrategia para confrontarlo, su

¹⁸ Atendiendo a la inclinación que Elena Garro manifiesta en su teatro por los temas de la literatura clásica, el poder sexual constantemente referido en la novela a través de las cuscas y las queridas podría relacionarse con tragedias como *Lisístrata* de Aristófanes. Sin embargo, los elementos simbólicos de la tradición literaria occidental tomados por Elena Garro son numerosos y valdría la pena hacer una revisión independiente de ellos.

presencia en la situación y lugar antes ocupado por Julia logra afectar a Rosas al entrometerse en el recuerdo de su amada. Así, Isabel no consigue vencer al poder que domina Ixtepec, pero destruye el espíritu del general a través de la memoria, concepto fundamental para la novela y cuya importancia subyace aun en su título:

Isabel había entrado al corazón del enigma. Estaba allí para vencer a los extranjeros, tan vulnerables como cualquiera de nosotros, o bien para decidir nuestra derrota. Su nombre borró al recuerdo de Julia y su figura escondida detrás de las persianas se convirtió en el único enigma de Ixtepec. El grupo de los militares y sus queridas, antes intacto, se deshizo. Los soldados aburridos hablaban con desprecio de sus jefes y de sus mujeres (Garro, 2019, p. 262).

Para Rosas, “La presencia de Isabel volvía intolerable la ausencia de Julia. Su sombra ligera se esfumaba, expulsada por la voz y el cuerpo de su nueva querida” (Garro, 2019, p. 263). Sin embargo, Isabel no solo afectó el preciado recuerdo de la primera querida de Ixtepec; también hizo más insoportable el peso de la culpa sobre los hombros del general tras asesinar a sus hermanos. En principio, la condición de Isabel como querida sí consigue que Rosas busque liberar a su hermano Nicolás, pero este se niega y prefiere ser fusilado. La semejanza física de los hermanos, sumada al fuerte vínculo que los unía, hacen que la situación sea insoportable para el general. Es así como Rosas asume una posición de derrota personal que deriva en su partida de Ixtepec:

Rosas miró unos instantes al joven tirado entre la tierra y luego le dio la espalda [...] Se sintió muy desgraciado y pensó con rencor en Nicolás que *con los ojos vidriosos de la muerte miraba su derrota*. [...] Su carrera de general mexicano acababa de ahogarse en la sangre de un jovencito de veinte años. ¿En qué creía Nicolás? En algo que él había entrevisto esa mañana. Su vida entera se precipitó sobre las tumbas silenciosas de Ixtepec; una sucesión de gritos y descargas lo dejó paralizado; Isabel y Julia se rompieron en el estrépito de los fusilamientos, sus noches de la sierra y sus días de guarnición saltaron hechos pedazos (Garro, 2019, p. 302, se agregaron las cursivas).

Pese a la derrota de Rosas, el pueblo de Ixtepec necesita un culpable, y la víctima, quizás necesaria, es Isabel Moncada. Su petrificación es

principalmente un castigo; no obstante, también termina siendo una alegoría de la resistencia de Ixtepec. El cuerpo ahora desconocido de Isabel es una piedra que soporta la memoria del pueblo y desde la cual él mismo se narra; recordemos el inicio de la novela: “Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente” (p. 15). Nada más resistente al tiempo y a su violencia que, irónicamente, una piedra.

En suma, las acciones de cuscas y queridas inscritas en el plano sexual podrían ser consideradas como microrresistencia, pues les permiten manifestar una oposición a los deseos de sus verdugos. Sin embargo, la novela también confirma que este poder sexual adjudicado a las mujeres no configura realmente un poder efectivo, mucho menos en estados de dominación, pues ni la huelga sexual de las cuscas ni la negación de las queridas logra cambiar el rumbo de Ixtepec.

Conclusiones

En *Los recuerdos del porvenir* se conjugan la sujeción sexual y el contexto de violencia que da como resultado un estado de dominación de los personajes femeninos. En este sentido, las teorías de Pateman y Segato son pertinentes para leer la novela en clave de género, pues a partir de estas puede entenderse la relación sujeto femenino/sujeto masculino como equivalente a la relación dominado/dominante y, en consecuencia, entender la sujeción femenina como una herramienta para legitimar el estatus masculino y el poder de los verdugos de Ixtepec. Aunque esta subyugación se ejerce sobre todas las mujeres, presenta matices diferenciados según las sometidas sean señoritas o señoras hacendadas, queridas o cuscas. Los últimos dos grupos se encuentran en un estado de doble sujeción, pues a su condición femenina se suma la vulnerabilidad correspondiente a ser foráneas, en el caso de las primeras, y a ejercer la prostitución, en el caso de las segundas.

Pese a lo anterior, son los personajes femeninos quienes configuran mayormente las acciones de microrresistencia en la novela. Si bien no consiguen superar el dominio militar, las mujeres participan activamente de las acciones que cuestionan y atacan al poder dominante. Doña Carmen y su fiesta; las cuscas y su huelga; las queridas y sus huidas y peticiones; y, finalmente, Isabel y su petrificación. Toda acción que se sobreponga al rol femenino establecido y que busque desequili-

brar el ejercicio del poder debe pensarse como la configuración de una resistencia, incluso cuando estas acciones se enmarquen en estrategias cuestionables como la del poder sexual. A propósito de ello, la teoría del poder de Foucault resulta sumamente pertinente para entender cómo emerge el poder y cómo acciones pequeñas también se enmarcan en las dinámicas del mismo. En este sentido, violencia, sujeción y resistencia se articulan en la novela a través de las relaciones de poder que se construyen entre personajes femeninos y militares.

Por último, la inclusión que hace Garro de elementos recurrentes en la tradición histórica y literaria es particularmente significativa; la mujer como fuente de todo mal, la petrificación, la huelga sexual, etcétera, son elementos que configuran en la novela un cuestionamiento de las interpretaciones que se han hecho del rol femenino, y al mismo tiempo sirven para retratar la sujeción de las mujeres que la escritora conoció, vivió y cuestionó en la sociedad mexicana del siglo xx.

Referencias

- Ávila, F. y Salmerón, P. (2017). *Breve historia de la Revolución Mexicana*. México: Ediciones Culturales Paidós.
- Benavides Franco, T. (2019). El cuerpo como espacio de resistencia: Foucault, las heterotopías y el cuerpo experiencial. *Co-Herencia*, 16(30), 247-272.
- Chen, J. (2003). La maldición de la piedra: víctima expiatoria y crisis social en *Los recuerdos del porvenir*. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 29 (2), 91-102.
- Donoso, J. (1984). *Historia personal del 'boom'*. Buenos Aires: Sudamericana/Planeta.
- Foucault, M. (1979). Poder-Cuerpo. En *Microfísica del poder*. Buenos Aires: Ediciones de La Piqueta.
- Foucault, M. (1999). Sexo, poder y política de la identidad. En *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*. Barcelona: Paidós.
- Garro, E. (2019) *Los recuerdos del porvenir*. Madrid: Alfaguara.
- Lopátegui, P. (2005). *El asesinato de Elena Garro*. Buenos Aires: Editorial Porrúa.
- Luque, R. (2021). El lenguaje de la Guerra Cristera en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro. *Oltreoceano - Rivista Sulle Migrazioni* (14), pp. 173-185.
- Ngozi Adichie, C. (2015). *Todos deberíamos ser feministas*. Barcelona: Penguin Random House.
- Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.
- Poniatowska, E. (2018). *Las siete cabritas*. México: Ediciones Era.
- Rodríguez, J. (2018). *La conspiración del 68. Los intelectuales y el poder: así se fraguó la matanza*. Madrid: Debate.
- Segato, R. (2018). *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Lo ancestral andino sentipensante. Invernadero de experimentación narrativa¹

Raúl Hernando Osorio Vargas²

Andes lo que andes
Ándate por los Andes Caminante...
Amaury Pérez Vidal

Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Antonio Machado

Saber pensar é saber caminhar
no fundo dos Abismos.
Ou melhor, e acompanhar as ondas de flutuações
que provêm
dos abismos insondáveis.
Walter Trinca

¹ Este capítulo es resultado del proyecto “Fundamentos teóricos y epistemológicos de la comprensión como método”, Acta 2018-23528. CODI-778, realizado con el respaldo del Centro de Investigaciones de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia; además, contó con el apoyo del programa Estrategia de Sostenibilidad otorgado al Grupo de investigación Estudios Literarios —GEL— 2020-2021 por la Vicerrectoría de Investigación de la misma Universidad.

² Magíster (1999) y Doctor (2003) en Ciencias de la Comunicación, área de Concentración Epistemología del Periodismo, Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo. Con 40 años de experiencia profesional ha trabajado en diversos medios de comunicación como reportero, redactor, columnista, editor y director. Profesor Titular de la Universidad de Antioquia y Coordinador de la Maestría en Periodismo. Miembro del Grupo Estudios Literarios —GEL—. Correo electrónico: raul.osoriov@gmail.com

Introducción

En América Latina, *lo ancestral andino sentipensante como narrativa periodística de recreación experimental protagonista*, a través de conceptos y abordajes contrahegemónicos, asume su papel para centrar parte de los nuevos intereses de investigación en la convergencia no solo mediática, sino también de orden metodológico. Nociones o visiones de mundo con las cuales se propone trabajar en el *Laboratorio Crítico de Relatos ignorados, con protagonistas en vivencia y de su propia historia*. Esta es una metodología cualitativa que repiensa el uso y significado de los conceptos como principio metodológico en el periodismo literario. La fuerza de los conceptos transdisciplinarios y viajeros (Bal, 2002), no como términos unívocos y firmemente establecidos sino como espacios dinámicos llenos de elasticidad, con un potencial polisémico que les permite funcionar como métodos de análisis de las narrativas, dotando de sentido el caos del mundo y los sucesos de incertidumbre que acontecen en él, ya que la narrativa periodística es una fuerza cultural que tiene sus profundidades en el milenar arte de la *oratura*.³ Vinculando teoría y mundo empírico, las conexiones revelan las claves de análisis que los autores estudiados nos ofrecen, para comprender *lo ancestral andino sentipensante como narrativa experimental protagonista en el periodismo literario*.

Pocos “personajes” sufrieron tantas modificaciones en los últimos años como los ancestrales andinos sentipensantes. Su presencia traspasó las puertas de los foros internacionales. Difícilmente se encontrará un tema o un problema sobre el cual no se solicite la palabra o no se pronuncie un andino. Como protagonistas centrales han ocupado espacio en la arena pública, marcando posición y desempeñando papeles que extrapolan la clásica imagen de indio exótico, al servicio de una historiografía blanca y la manipulación de su imagen en el cuadro de las identidades.

³ Relato de la oralidad ancestral. Para los Huitotos (Amazonia de Colombia y Perú), corazón, pecho, memoria y pensamiento son la misma cosa. Esa narrativa oral construida durante siglos es la oratura o relato de la oralidad en toda Aby Yala, que dialoga con el milenar arte de la oratura angolana y mozambiqueña.

Solo un ejemplo: después del Golpe contra el gobierno de Evo Morales en Bolivia (2019), dos de sus exministros vencen en las elecciones: el presidente electo Luis Arce y su vicepresidente David Choquehuanca, que conforman la dupla que representa a los sectores de la clase media y a los indígenas. He aquí extractos de su discurso sentipensante como narrativa protagonista del Estado Plurinacional de Bolivia, al asumir sus funciones el 8 de noviembre de 2020:

Con el permiso de nuestros dioses, de nuestros hermanos mayores y de nuestra Pachamama, y nuestros ancestros, de nuestros achachilas, con el permiso de nuestro Patujú, de nuestro arco iris, de nuestra sagrada hoja de coca. Con el permiso de nuestros pueblos, con el permiso de todos los presentes y no presentes en este hemisferio. Hoy quiero compartir nuestro pensamiento en unos minutos. Es obligación de comunicarnos, obligación de dialogar, es un principio del vivir bien. Los pueblos de las culturas milenarias, de la cultura de la vida, mantenemos nuestros orígenes desde el amanecer de los tiempos remotos. Los hijos hemos heredado una cultura milenaria que comprende que todo está interrelacionado, que nada está dividido y que nada está fuera. Por eso nos dicen que todos vayamos juntos, que nadie se quede atrás, que todos tengan todo y que a nadie le falte nada. Y el bienestar de todos es bienestar de uno mismo, que ayudar es motivo de crecer y ser feliz, que renunciar en beneficio del otro nos hace sentir fortalecidos, que unirnos y reconocernos en el todo es el camino del ayer, hoy mañana y siempre de donde nunca nos hemos alejado. El ayni, la minka, la tumpa, nuestra colka y otros códigos de las culturas milenarias son la esencia de nuestra vida, de nuestro ayllu. Ayllu no solo es una organización de sociedad de seres humanos, ayllu es un sistema de organización de vida de todos los seres, de todo lo que existe, de todo lo que fluye en equilibrio en nuestro planeta o madre tierra. Durante siglos los cánones civilizatorios del Abyayala fueron desestructurados y muchos de ellos exterminados, el pensamiento originario fue sistemáticamente sometido al pensamiento colonial. Mas no lograron apagarlos, estamos vivos, somos de Tiwanacu, somos fuertes, somos como la piedra, somos Cholke, somos sinchi, somos Rummy, somos Jenecherú, fuego que nunca se apagaba, somos de Samaipa, somos jaguar, somos Katari, somos comanches, somos mayas, somos guaraníes, somos mapuches, mojeños, somos aymaras, somos quechuas, somos jokis, y somos todos los pueblos de la cultura de la vida que despertamos larama igual, rebelde con sabiduría (Choquehuanca, 2020).

Asumiendo que el proceso *ancestral andino sentipensante* es un innegable procedimiento de cambio, se deben alimentar las fuerzas motrices de esa transformación específica en su aspecto humano y, también, fundamentarlas en términos de “narrativa protagonista” para el periodismo literario. Lo prehistórico se junta con lo actual donde las diferentes temporalidades cohabitan en la simultaneidad espacial de realidades y fuerzas sociales diversas, para formar capas profundas de palimpsestos que permitan la profundidad de abstracción de los conceptos de abigarrado, ch’ixi, oratura, pachakuti, contingencia, sentipensante y narrativa periodística.

Toda narrativa es conformada en *espacios y tiempos*, que también deben ser revistos, porque en esa visión ancestral

Um ano é um dia. Um dia é uma hora. Uma hora é um segundo. Um ano é um dia na vida da humanidade ou pode ser um mês, também um segundo. O tempo histórico é longo demais. Os problemas que traz à tona faz acreditar que nossa medida de tempo é muito predatória, é antívida quando é cronometrada em uma linha de progresso de séculos (Osorio, 1999, p. 38).⁴

La realidad simultáneamente multiforme es fluida, y como en la metáfora de la *espiral del conocimiento* vuelve sobre sí misma, pero con diversas miradas. Esas dimensiones de la realidad —conocimiento que nos transporta a los universos de la ontología, proponiendo otras dimensiones en las que los tiempos son espacios en abierto— donde las artes y las experiencias de los saberes de lo cotidiano permiten múltiples protagonismos y perspectivas.

Desde el conocimiento de *Abya Yala* (Nuestra América), de la oratura a la crónica, al reportaje y al testimonio que componen la narrativa del mundo y sus variados saberes, las necesidades de recordar, de revivir, expresan la *duración* de la existencia que envuelve las experiencias humanas. Es el inicio del viaje para cruzar los caminos (métodos), avanzar y retroceder

⁴ Un año es un día. Un día es una hora. Una hora es un segundo. Un año es un día en la vida de la humanidad o puede ser un mes, también un segundo. El tiempo histórico es demasiado largo. Los problemas que trae a la luz nos hacen creer que nuestra medida de tiempo es muy depredadora, es antívida cuando es cronometrada en una línea de progreso de siglos [traducción del autor].

en las narrativas contemporáneas de la llamada RV —realidad virtual:

A la manera de los antiguos mayas, que tenían dos maneras de medir el tiempo, la *cuenta corta* y la *cuenta larga*, los historiadores franceses han introducido la distinción entre la *duración larga* y la corta en los procesos históricos. La primera designa a los grandes ritmos que, a través de modificaciones al principio imperceptibles, alteran las viejas estructuras, crean otras y así llevan a cabo las lentas pero irreversibles transformaciones sociales. [...] Desde el punto de vista de la duración corta, las figuras no se repiten: la historia es creación incesante, novedad, el reino de lo único y singular. Desde la *duración larga* se perciben repeticiones, rupturas, recomienzos: ritmos. Las dos visiones son verdaderas. La mayoría de los cambios que hemos experimentado, pertenecen, claro está, a la *duración corta* pero los más significativos están en relación directa o indirecta con la *duración larga* (Paz, 1986, pp. 7-8).

Somos seres contruidos. Nuestra espacialidad, sociabilidad, subjetividad y comprensión de la realidad deben permitir expandir el conocimiento, y es por medio de los diversos tiempos que se puede asumir una temporalidad originaria, recuperada para el pasado, el presente y el futuro, de tiempos cortos, medios y largos, de narrativas estéticas con protagonistas en transformación, en proceso, en tránsito, dado que

En nuestro territorio conviven no sólo distintas razas y lenguas, sino varios niveles históricos [...] Varias épocas se enfrentan, se ignoran o se entrededoran sobre una misma tierra o separadas apenas por unos kilómetros [...] Las épocas viejas nunca desaparecen completamente y todas las heridas, aun las más antiguas, manan sangre todavía. A veces, como las pirámides precortesianas que ocultan casi siempre otras, en una sola ciudad o en una sola alma se mezclan y superponen nociones y sensibilidades enemigas o distantes (Paz, 1981, p. 2).

Buscando a partir de lo minúsculo y los entre-lugares el fluir de un pensamiento más sentipensante y de diálogos francos y profundos, inspirado en los conceptos de mirar —que en aymara significa *hacer nacer*—, reinventamos las lenguas y rehacemos el *Manifiesto Antropófago* (1924) en sus diversas y amplias dimensiones filosóficas. Como lo hace el concepto de *transculturación* propuesto por Fernando Ortiz (1940) y desarrollado por Ángel Rama en *Transculturación Narrativa en América*

Latina (1982): en las metáforas, en los rasgos de estas narrativas-ensayos, encontramos los modos de mirar el mundo del Humano Ser, *intermezzi* a lo Homi Bhabha que nos llama a vivir entre fronteras y abrir las narrativas a plurales posibilidades y perspectivas desde lugares ajenos a los cánones de la “ciencia” tradicional. Como afirman Chevalier y Gheerbrant (1990, pp. 280-283), “Se o Ocidente fez do coração a sede dos sentimentos, todas as civilizações tradicionais localizam nele, ao contrário, a inteligência e a intuição: talvez o centro da personalidade se tenha deslocado da intelectualidade para a afetividade”.⁵

Una ciencia social de la contemporaneidad debe transitar por las diversas bifurcaciones que nos instigan las crisis humanas:

Uma definição simples de *narrativa* é aquela que compreende uma das respostas humanas diante do caos. Dotado da capacidade de produzir sentidos, ao narrar o mundo, o *sapiens* organiza o caos em um cosmos. O que se diz da realidade constitui uma outra realidade, a simbólica. Sem essa produção cultural, a narrativa, o humano ser não se expressa, não se afirma perante a desorganização e as inviabilidades da vida. Mais do que talento de alguns, poder narrar é uma necessidade vital (Medina, 1999, p. 24).⁶

Metodología-caminos de intuiciones colectivas con olfatos, sornas, ironías, parodias. Creatividad burlona que también se expresa en los idiomas andinos, donde hay mucha inteligencia en la transcreación:⁷

⁵ Si Occidente hizo del corazón la sede de sentimientos, todas las civilizaciones tradicionales localizan en él, por el contrario, la inteligencia y la intuición: tal vez el centro de la personalidad se haya dislocado de la intelectualidad para la afectividad [traducción del autor].

⁶ Una definición simple de *narrativa* es aquella que comprende una de las respuestas humanas al caos. Dotado de la capacidad de producir sentidos, al narrar el mundo, el *sapiens* organiza el caos en un cosmos. Lo que se dice de la realidad constituye una otra realidad, la simbólica. Sin esta producción cultural, la narrativa, el humano ser no se expresa, no se afirma ante la desorganización y las inviabilidades de la vida. Más que el talento de algunos, poder narrar es una necesidad vital [traducción del autor].

⁷ *Sobre a tradução como criação e crítica* (1962) es el ensayo inaugural sobre la teoría de la transcreación de Haroldo de Campos. *Sobre a razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira* (1980) es otro ensayo seminal.

Los caminos narrativos (métodos) nos conducen por hechos y acontecimientos para no perdernos en las nieblas del olvido. Entre la ficción y la historia, entre el ahora y el mañana, entre tiempos cortos, medios y largos, en espacios amplios y abiertos, se fundan las narrativas que permiten profundizar en el conocimiento humano [...]. El hecho como acontecimiento es aquello que sucede en un devenir o transformación incesante y permanente, es decir, todos los tiempos en un tiempo simultáneo, que se hacen presentes en las narrativas como métodos de conocimiento (Osorio, 2020, pp. 100 y 109).

En ese *ancestral andino sentipensante como narrativa experimental periodística* se vislumbra una perspectiva de apertura para la alteridad, comprendida no solo como un otro sujeto, sino también como otras formas de investigar y de narrar el mundo, que aprovechan lo narrativo como método de trabajo en las *contingencias* como parte central de los hechos/acontecimientos humanos. Método teórico y acción política. La relación narratividad y sensatez nos permite reflexionar esa articulación:

Hablar después de escuchar, porque escuchar es también un modo de mirar, y un dispositivo para crear la comprensión como empatía, capaz de volverse elemento de intersubjetividad. La epistemología deviene así una ética. Las entrevistas un modo del *happening*. La escritura una fuerza contra el fetichismo de los conceptos. Y la clave para estas “artesanas intelectuales” es el manejo sobre la energía emotiva de la memoria: su polivalencia más allá del lamento y la épica, y su capacidad de respeto por las versiones más allá del memorialismo de museo (Rivera, 2018, p. 8).

1. *Pachakuti*

Como se sabe, el concepto andino de *pachakuti* en qhichwa y aymara significa la revuelta o conmoción del universo. *Pacha*=tiempo-espacio; *kuti*=vuelta, turno, revolución. Como muchos conceptos andinos, *pachakuti* puede tener dos sentidos divergentes y complementarios (pero también antagónicos en algunas circunstancias): de catástrofe o de renovación. *Pachakuti*, para la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, es un momento de incubación de un despertar. Es una incubación con retrocesos, lenta y dolorosa... Los dos elementos, a la vez, son una posibilidad de catástrofe y renovación, no están separados del momen-

to mismo. El instante está preñado con esa *contingencia*, tensionando el tiempo histórico y destruyendo la linealidad. Hay una crisis de las palabras donde todo se desmorona, porque lo que creemos comprender por movimiento social está haciendo aguas, pero hay luces en la trama productiva de la imaginación sobre un mundo *ch'ixi* como mundo otro ya presente. En la episteme indígena, como parte de un pensamiento propio y creativo, es fundante la idea del *despertar*. El concepto de Pachakutik es eso: un momento de inflexión, de cambio, pero que no es un proceso veloz, sino un proceso de acumulación profunda, que es lo que estamos viviendo en *este momento*, pero desde *tiempos ancestrales*, y así pasado y presente se tornan uno en la construcción del futuro.

Todos los tiempos al mismo tiempo, como la física cuántica lo ha demostrado. De esa visión de mundo que proviene del *Humano-Ser-Ancestral*, Silvia Rivera ilumina cómo esos diferentes órdenes emergen fecundamente en sus contradicciones y *abigarramientos*, concepto que expresa las heterogeneidades constitutivas de las sociedades andinas. El concepto-metáfora *abigarrado* es una expresión de la *oratura* minera de la región de Oruro en Bolivia, y comprende el contexto andino como una formación conformada por temporalidades diversas y yuxtapuestas. Pero es preciso abrir los sentidos humanos para bucear en la sensibilidad de transformar nuestras relaciones afectivas en posibilidades analíticas del mundo *abigarrado* del pensamiento ancestral, que es el punto de partida de la *epistemología ch'ixi*, un esfuerzo de superación de los binarismos hegemónicos, desmenuzando la heterogeneidad que constituye a las sociedades (Rivera, 2018, p. 17).

2. Ch'ixi

El *ch'ixi* surge en el horizonte cognitivo de Silvia Rivera para nombrar “aquella rara mixtura que somos”. El escultor aymara Víctor Zapana lo dijo en una oportunidad: ‘*ch'ixinakax utxiwa*’, es decir, existen, enfáticamente, las entidades *ch'ixi*, que son poderosas porque son indeterminadas, porque no son blancas ni negras, son las dos cosas al mismo tiempo. La serpiente viene de encima y al mismo tiempo de abajo; es masculina y femenina; no pertenece al cielo o a la tierra, pero habita ambos espacios, como lluvia o como un río subterráneo, como un rayo o como una vena de la mina. Rivera considera que en las premisas de

una brújula ética y de la igualdad de inteligencias y poderes cognitivos —ciertamente expresables en una diversidad de lenguas y epistemes— podrá tejerse tal vez una epistemología planetaria Ch'ixi que nos habilitará en nuestras tareas comunes como especie humana, pero al mismo tiempo nos va a enraizar todavía más en nuestras comunidades y territorios locales. Ese es el tema central de su libro: *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis* (Rivera, 2018).

Rivera (2018, p. 79) recuerda que en Aymara ch'ixi significa el color gris que es manchado por muchos puntos, un color que a la distancia puede parecer homogéneo, pero que al aproximarnos podemos percibir que en su constitución existen millares de puntos negros y blancos. Desde esa metáfora-concepto propone concebir el mestizaje como fusión a la distancia, pero si miramos más de cerca podremos percibir los puntos (blancos e indígenas) que constituyen conflictivamente esta identidad. Así, ch'ixi se erige en un discurso identitario entre un *ser ch'ixi* y un *hacer ch'ixi* que puede *atravesar fronteras* y encarna polos opuestos de manera reverberante en el *mundo ch'ixi*. Y que dialoga profundamente con el *sentipensar* la narrativa periodística a ritmo de mixturas, donde se transforma el Yo contemporáneo en un tejido del pasado y presente:

No nos sorprenda que allí, en ese mundo rústico, elemental o anfibio (el del hombre-caimán y el hombre-hicotea) que ha atraído a los antropólogos, se haya configurado también el complejo literario de Macondo, hoy de reconocimiento universal. Científicos e intelectuales del Norte y del Sur convergieron así creadoramente con novelistas y poetas para abrir surcos nuevos de comprensión del cosmos y retar versiones facilistas y parciales del conocimiento que provienen de la rutina académica o universitaria. Los Macondos, junto con los bosques brujos de los yaquis, las selvas de los Mundurucú y los ríos-anaconda de los tupis son símbolos de la problemática tercermundista y de la esperanza euroamericana: reúnen lo que queremos preservar y lo que ansiamos renovar. Retan lo que cada uno cree que piensa de sí mismo y de su entorno. En fin, lo macondiano universal combate, con sentimiento y corazón, el monopo-

⁸ Este texto es una versión revisada de la conferencia con que el autor reinició sus actividades en la universidad, después de 20 años de ausencia, tiempo en el cual procuró y ensayó formas alternas de obtención y acumulación de conocimientos, hoy sintetizadas por la escuela de Investigación-Acción-Participativa.

lio arrogante de la interpretación de la realidad que ha querido hacer la ciencia cartesiana, especialmente en las universidades (Fals, 2009, pp. 372-373).⁸

3. *Sentipensar*

El concepto de *Sentipensar* y la investigación *sentipensante* fue encontrado por el sociólogo Orlando Fals Borda conversando con pescadores de San Martín de Loba, municipio de Colombia, en el departamento de Bolívar y situado a 445 kilómetros de la capital departamental, Cartagena de Indias. Allí un campesino le habló de las prácticas ancestrales de “pensar con el corazón y sentir con la cabeza”. Íntimamente relacionado con este concepto del *sentipensante* está la idea que deriva de la cultura anfibia, del Humano Hicotea, que surge de los pescadores del río San Jorge, y que no incluye apenas el *sentipensante*, sino que implica otra cosa, y es resistir ante los contratiempos de la vida, sabiendo superar las dificultades, pues respeta los tiempos y la espera. Idea utópica que puede ser pensada en los procesos de resiliencia social. La *hicotea* tiene sus tiempos:⁹ en el verano ella duerme, y en el tiempo húmedo vuelve a la vida con interés y energía igual o mayor que la estación lluviosa anterior; los sujetos, protagonistas de la investigación y que son llamados *humanos-hicotea*, dicen que sufren pero también disfrutan, y al hacer el balance, a pesar de la pobreza, la alegría va ganando, y así la *cultura anfibia* es la síntesis de la forma de vida dominante en las culturas de las riberas y del *ser sentipensante* que asimila con una filosofía de vida sencilla, las *contingencias* del trabajo y las vivencias de los seres que sienten y piensan con sus sentidos ligados a la naturaleza del río y sus sabanas, y de sus sociedades comunitarias ancestrales (Fals, 2009).

El concepto-metáfora del *ser-sentipensante-hicotea* se expresa en la *cultura anfibia* con su caparazón para resistir los abusos y el yugo explotador del capitalismo. La figura del humano-hicotea es la forma de representar una vivencia popular de resistencia, con profundas raíces históricas en la reproducción de la conducta colectiva contemporánea. El caparazón, aún hoy, en el sentir de los campesinos del litoral, es el símbolo de la persistencia y la rebeldía, porque no son suficientes las amplias

⁹ La Hicotea o jicotea es una tortuga de orejas naranjas, una especie de la familia de los emídidos (Emydidae). Vive en las zonas cenagosas del norte de Colombia del nordeste de Venezuela. De igual manera, en el sur de México, específicamente en Tabasco.

actitudes de adaptación; sin embargo, necesitan de un blindaje para resolver la dura presencia de ese capitalismo salvaje (Fals, 1984, p. 123). En el mundo de las riberas, Fals exalta el *ethos* de la cultura anfibia como el eje de la sociedad del litoral. De su descripción, entendimiento y análisis se desprenden las claves para comprender esa compleja sociedad y crear los principios para el cambio (Fals, 1979).

4. Consideraciones finales

La cultura anfibia contiene elementos ideológicos y articula expresiones psicosociales, actitudes y narrativas que dicen respecto a ríos, desfiladeros, costas, playas, pantanos y florestas tropicales. Ella incluye instituciones afectadas por la estructura ecológica y base económica de los trópicos, como asentamiento lineal marcado por las corrientes de agua, las formas y medios de explotación de los recursos naturales y algunos patrones especiales de posesión de la tierra. La cultura anfibia no es solo resultado, consecuencia o efecto de la infraestructura económica; también posee una dinámica propia que, por su parte, actúa en la infraestructura (Fals, 1979).

Esa cultura anfibia y transcultural es una propuesta latinoamericana que corresponde a lo que el escritor mexicano Carlos Fuentes llamó cultura indo-afro-iberoamericana, que camina por las tradiciones ancestrales y todos los elementos que realmente constituyen nuestra personalidad histórica. Pero ¿cómo practicar y construir una narrativa periodística que sea de cualidad estética y humana, a partir de nuestro abordaje anfibio-transcultural? Como ya dije, las capas profundas de palimpsestos permiten la sabiduría de abstracción de los conceptos propuestos —diálogo, abigarrado, ch'ixi, oratura, pachakuti, contingencia, sentipensante— y el camino de la narrativa protagonista y transformadora.

En América india y africana, los ecosistemas de pensamiento anfibio ancestral protagonista componen el arte narrativo transcultural y transformador. La oratura como filosofía para superar la perspectiva literaria y grafocéntrica hegemónica es el arte de crear y recrear narrativas de dimensiones ch'ixi, ampliando la consciencia y el horizonte de la comprensión humana y recolocando la contribución de *todos los tiempos al mismo tiempo*, en diversos espacios donde la investigación-acción participativa, propuesta por Fals Borda, se basa en

la historia de las comunidades protagonistas a partir de sus propias voces narrativas. Es la sabiduría ancestral indígena germinando en diversas formas transculturales, transmediáticas. Al narrar la oratura, transforma el humano-sentipensante que ve con sus ojos ancestrales. Y la naturaleza que la mirada del sujeto ve está entrelazada en su percepción:

A palavra visionário nos vem imediatamente quando pretendemos designar tanto aquele que conhece o futuro quanto aquele que sonha sonhos impossíveis, tanto aquele que vê mais e melhor do que nós quanto aquele que nada vê. Mas não perguntamos de onde nasce nossa crença de que o tempo por vir seria dado ao olhar e a um olhar mais perspicaz do que o comum (aliás, não costumamos indagar de onde vem essa palavra: perspicaz). E nos parece muito natural que também os tempos idos possam ser vistos: diante da dor e da catástrofe, não aconselhamos alguém ou nós mesmos a “não olhar para trás”? Não cremos apenas que o tempo, futuro ou passado, destinase à visão. Essa crença reafirma nossa convicção de que é possível ver o invisível, que o visível está povoado de invisíveis a ver e que, vidente, é aquele que enxerga no visível sinais invisíveis aos nossos olhos profanos (Chauí, 1988, p. 32).¹⁰

“El peor ciego es aquel que no quiere ver” dice la sabiduría popular. “Si puedes mirar, ve. Si puedes ver, repara”, dice José Saramago en la novela *Ensayo sobre la ceguera*. Sin embargo, ¿podemos ver las palabras de la narrativa periodística y anfibia que danza entre estos diversos mundos?

Dicha narrativa posibilita la quinta dimensión del espacio que es el cotidiano, y los caminos ch’ixi la cotejan como una posibilidad teó-

¹⁰ La palabra visionario nos llega de inmediato cuando pretendemos designar tanto al que conoce el futuro como al que sueña sueños imposibles, tanto al que ve más y mejor que nosotros como al que no ve nada. Pero no preguntamos de dónde nace nuestra creencia de que el tiempo por venir sería dado al mirar y a una mirada más perspicaz que la habitual (por cierto, no solemos indagar de dónde viene esa palabra: perspicaz). Y nos parece muy natural que los tiempos pasados también se puedan ver: ante el dolor y la catástrofe, ¿no aconsejamos a nadie o a nosotros mismos a no “mirar para atrás”? No solo creemos que el tiempo, futuro o pasado, se destina a la visión. Esa creencia reafirma nuestra convicción de que es posible ver lo invisible, que lo visible está poblado de invisibles a ver y que, vidente, es aquel que ve en lo visible señales invisibles a nuestros ojos profanos [traducción del autor].

rico-metodológica que instiga para el campo de los diálogos. De ese modo, pone en evidencia su centralidad y la labor productiva del orden cósmico indígena. Pero ¿de qué modo las narrativas periodísticas protagonistas pueden contribuir para la construcción de nuevas relaciones de los sujetos con los espacios? Pienso en las narrativas ch'ixi como rizomas que navegan los tiempos. Como dice Silvia Rivera, el ch'ixi se erige en un discurso identitario entre un ser ch'ixi y un hacer ch'ixi que puede atravesar fronteras y encarna polos opuestos de manera reverberante en el mundo ch'ixi (Rivera, 2018).

Son aguas recicladas, despolucionadas, que navegamos, pero abigarradas y llenas de contingencias. Aguas que bañan todo, y claro, también la lengua donde las palabras son pensamientos que resuenan en nuestra mente, en todo nuestro ser-sentipensante. Y por más que seamos acallados por los “dueños del discurso”, nuestros silencios pulsan como pensamientos, fluyen como el agua de nuestra oratura que surge y resurge, en la vida cotidiana y en los variados ambientes humanos. A pesar de las nuevas tecnologías, la llamada era electrónica vuelve a lo oral y auditivo, cuestionándonos sobre la vitalidad de nuestros sentidos. *Esa oralidad secundaria*, como la llamó el estudioso Walter Ong, nos confronta con un *nuevo sensorium* de agua reciclada que, en un flujo continuo, se torna mutante, nuestra realidad concreta. Son las *gotas d'agua* que, una después de la otra, al caer en la roca, vencen con su perseverancia... y siguen su camino. Es el flujo del diálogo donde también es posible reiterar para ser oído por los oídos que no quieren oír:

De toda a produção simbólica da sociedade em que opera, bem como das sociedades contemporâneas que o cercam, o aprendiz de mediador encontra na oratura —relato da oralidade popular— e na literatura —registro de seus poetas— a melhor via de sensibilização e pesquisa. Sua emoção e sua racionalidade expostas a estes grandes âmbitos de produção simbólica lhe oferecem caminhos de comunhão, ou interação social criadora. A cultura popular, tomada na expressão de oratura, está à flor da pele na sociedade e o jornalista tem o privilégio de a ela estar exposto, se levar a sério sua condição de repórter. O relato cultural vivo permanece disponível, apesar de o povo ter uma visão bastante crítica do jornalista que não ouve. Por outro lado, o registro literário é um acervo da intertextualidade cultural e, se procurado pelo jor-

nalista, tem muito a lhe contar para que compreenda um pouco melhor sua gente. Os cientistas de todas as áreas confirmam a fertilidade da Arte como fonte de compreensão e conhecimento do mundo (Medina, 1991, p. 198).¹¹

Oratura elocuente, sencilla, personal, que abraza ideas, pues es el puente entre lo viejo y lo nuevo. Además de vínculo fuente de conocimiento y filosofía del escuchar para vivir en el tiempo de la narración del otro, del diferente, del semejante, del distante, del prójimo, del oponente, del amigo. Filosofía que es música para nuestro pensamiento y evocación de una libertad que solo puede ser alcanzada a través de la ética periodística y de la práctica rigurosa en la búsqueda del otro. El *Humano Ser* es construido en el trascurso del proceso. Nuestras vidas son tránsito histórico en que hay decisiones a cada momento, pero la oratura de los instantes es frágil, perecible, una gran contradicción humana, pues la realidad es un remolino de complejidades. Cuando hablamos, pensamos, cuando escribimos repensamos, revaluamos nuestros pensamientos. Con todo, para oír es preciso quedarse en silencio, para oír con atención y comprender en profundidad. Conversando en las profundidades de lo íntimo.

Finalmente, podemos afirmar que la humanidad se siente más feliz con la oratura, ese pensamiento que nos ayuda a comprender y construir *lo humano-ser-ancestral y el mundo ch'ixi*.

Referencias

Bal, M. (2002). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.

¹¹ De toda la producción simbólica de la sociedad en que opera, bien como de las sociedades contemporáneas que lo cercan, el aprendiz de mediador encuentra en la oratura —relato de la oralidad popular— y en la literatura —registro de sus poetas— la mejor vía de sensibilización e investigación. Su emoción y su racionalidad expuestas a estos grandes ámbitos de producción simbólica le ofrecen caminos de comunión, o interacción social creadora. La cultura popular, tomada en expresión de oratura, está a flor de piel en la sociedad y el periodista tiene el privilegio de estar expuesto a ella, si lleva en serio su condición de reportero. El relato cultural vivo permanece disponible, a pesar del pueblo tener una visión bastante crítica del periodista que no oye. Por otro lado, el registro literario es un acervo de la intertextualidad cultural y, si es buscado por el periodista, tiene mucho para contarle y para que comprenda un poco mejor su gente. Los científicos de todas las áreas confirman la fertilidad del Arte como fuente de comprensión y conocimiento del mundo [traducción del autor].

- Chauí, M. (1988). Janela da alma, espelho do mundo. In: Aduino Novaes [et al.]. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Chevalier, J. e Gheerbrant, A. (1990). *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Choquehuanca, D. (2020). *Discurso vicepresidente do Estado Plurinacional da Bolívia ao assumir suas funções o 8 de novembro de 2020*. Recuperado de <https://www.pressenza.com/es/2020/11/discurso-del-vicepresidente-boliviano-david-choquehuanca/>
- Fals Borda. O. (1979). *Historia doble de la Costa, tomo I: Mompo y Loba*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Banco de la República/El Áncora Editores.
- Fals Borda. O. (1984). *Historia doble de la Costa, tomo III: Resistencia en el San Jorge*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Banco de la República/El Áncora Editores.
- Fals Borda. O. (2009). El tercer mundo y la reorientación de las ciencias contemporáneas. En: *Una sociología sentipensante para América Latina. Antología*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores y Clacso.
- Medina, C. (1991). Jornalismo e a Epistemologia da Complexidade. In: Cremilda Medina (Org.) *Novo Pacto da Ciência. A Crise dos Paradigmas. I Seminário Transdisciplinar*. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo.
- Medina, C. (1999). Narrativas da contemporaneidade, caos e diálogo social. In: Cremilda Medina e Milton Greco (organizadores). *Caminhos do Saber Plural; dez anos de trajetória*. São Paulo: ECA/USP.
- Ortiz, F. (1978) [1940]. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Osorio Vargas, R. (1999). Reportagem-ensaio de vozes múltiplas ou as narrativas do Ser-Pural. In: *Caminhos do Saber Plural; dez anos de trajetória/organizadores Cremilda Medina, Milton Greco*. São Paulo: ECA/USP
- Osorio Vargas, R. (2020). Reportaje, novela y crónica: metodologías de la narrativa. En: *Literatura, diálogos y redes trasatlánticas: migraciones en las literaturas y culturas hispanoamericanas*. Berlín: Peter Lang.
- Paz, O. (1981). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1986). *Tiempo Nublado*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

Literaturas transmediales y expandidas: opinión pública y redes intelectuales¹

Carlos Obando Arroyave²

Edison Neira Palacio³

Dios se descuidó con la confusión de Babel. Ahora todos hablan la misma técnica.

Elias Canetti, *El suplicio de las moscas* (1994, p. 9)

¹ Este capítulo de investigación se deriva del proyecto de “Propuesta de regionalización de Filología Hispánica, subregión Occidente, modalidad virtual”, convocatoria 804-2018 I+D+I de Minciencias-Institución Universitaria Digital de Antioquia. Grupo de investigación Estudios Literarios —GEL— (línea de investigación Humanidades y literaturas digitales), Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia, y contó con el apoyo del programa de Estrategia de Sostenibilidad 2020-2021 del grupo de investigación Estudios Literarios —GEL—, otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia, Medellín - Colombia.

² Profesor e investigador de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Miembro del Grupo de Investigación Estudios Literarios —GEL— (línea de investigación Humanidades y literaturas digitales) de la Facultad de Comunicaciones y Filología, Universidad de Antioquia. Correo electrónico: obando-luis@javeriana.edu.co, carlos.obando@udea.edu.co

³ Profesor Titular y coordinador del Grupo de Investigación Estudios Literarios —GEL— de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia, donde dirige la línea de investigación Humanidades y literaturas digitales. En este capítulo se recogen, además, resultados parciales de la Investigación Posdoctoral (2015-2017) “Estudio comparativo entre modelos de acreditación de Colombia y Alemania, basado en el modelo de Bolonia”. Correo electrónico: edison.neira@udea.edu.co

El problema histórico-conceptual

Es evidente que desde la década de los noventa del siglo veinte vivimos un cambio de paradigma en la creación, la producción y el consumo de los denominados productos culturales, y que ese cambio viene reforzado por la aparición de Internet y, de forma particular, por la llegada de la denominada Web 2.0, que ha potenciado el consumo y la diversificación de una hipotética estética online del público. El universo del *streaming*, el consumo en pantallas nómadas y la conectividad ubicua dibujan un nuevo panorama para la lectura y la escritura. El campo literario de las narrativas hispánicas ha experimentado positivamente estas transformaciones que las han llevado a expresarse en nuevos formatos y ante nuevos públicos hiperconectados.

Cuando hablamos de este rico y a su vez contradictorio ecosistema digital, podemos estar hablando de un nuevo concepto, de una tendencia o de una simple moda. ¿Quizás hablamos de una innovadora industria cultural cargada de muchas herramientas y metodologías, así como de conceptos y palabrejas que no hacen otra cosa que definir las nuevas estrategias de creación y producción de muy diversos contenidos y narrativas en las nuevas pantallas a escala global? Y cómo no, también estamos hablando de las nuevas formas de distribución y consumo, a través de pequeñas pantallas móviles, de contenidos culturales.

Los públicos o audiencias están cambiando su manera de interactuar y consumir historias y relatos. Acudimos a una nueva y vertiginosa metamorfosis de la opinión pública, ahora conectada a dispositivos, aplicaciones y redes sociales, y a nuevas estrategias estéticas e ideológicas de la cultura de masas cuya arquitectura se sostiene sobre estructuras clásicas del espíritu: los prejuicios, el narcisismo, la democratización de la cultura y mayores alcances de la crítica.

Cuando los públicos se enamoran de una película, libro, videojuego o serie, o incluso cuando los repudian, hablan de ello, lo comparten con amigos, lo publican en sus redes sociales y *googlean* o tuitean todo lo referente a la historia o los personajes de la historia. No es nuevo; como seres humanos anhelamos que nos cuenten cosas, desde los cuentos que nos recitaban antes de dormir, hasta las superproducciones de

Hollywood o las historias con las que crecimos en nuestras televisiones. Así que hoy más que nunca las historias están de actualidad, pero buscan un nuevo ropaje, y se dejan contar de formas diferentes según el medio que utilicemos. El concepto “transmedia”, por ejemplo, nace articulado a esta evolución propiciada por la convergencia digital, y es este nuevo paradigma narrativo, en esa convergencia entre soportes, lenguajes y plataformas, lo que analizaremos en este texto.

El relato transmediático y expandido en el marco de una hiperoralidad e hipervisualidad, cada vez más interactiva, edificante y alienante al mismo tiempo, se construye desde el nuevo modelo tecnológico y cultural de la *hipertextualidad*, la *convergencia* y la *interactividad*, tres conceptos claves para entender la hipervisualidad en la que estamos instalados. Y ese cambio profundo de las narraciones y de los relatos no solo se expande a través de varios artefactos, lenguajes y plataformas, sino que además propicia unas nuevas sensibilidades en el usuario-consumidor, que ahora llamamos prosumidor.

En resumen, intentaremos trazar un mapa de la escritura (y la lectura) “posdigital”, como suelen llamarla algunos autores. Nuevas formas de escritura que rompen las estructuras aristotélicas de planteamiento, desarrollo y desenlace con la que hemos convivido por siglos; nuevas aplicaciones como los llamados códigos QR que entablan conversaciones entre la escritura en papel y la pantalla, expanden contenidos y reactivan formas de lectura híbridas entre la cultura impresa y la digital tan propias de una cultura digitalizada. Nuevos paradigmas para entender esta tiranía del fraccionamiento o del fragmento y múltiples ventanas que dibujan escrituras rizomáticas, bifurcadas y con profundas mutaciones en esta ecología de los medios en constante evolución.

Del *storytelling* lineal al *storytelling* convergente en la escritura del texto contemporáneo

La aparición de tecnologías digitales para el diseño y la creación de contenidos ha permitido que los usuarios anónimos, y a veces pequeñas empresas editoriales, se conviertan en editores y fabricantes a pequeña escala de textos, libros e incluso literatura, en oposición al modelo tradicional de las grandes y costosas cadenas de producción y publicación que teníamos, y que aún tenemos, en la industria editorial.

Con la llegada de Internet y las herramientas digitales, las prácticas performativas se multiplican exponencialmente, y aparecen tendencias creativas vinculadas al texto literario que desmontan y rearmen las piezas emblemáticas de la literatura para diseñar nuevas piezas narrativas provenientes de la experimentación y la manipulación digital, lejos de las imposiciones corporativas y comerciales de las industrias editoriales. Podríamos preguntarnos si lo que está en proceso en la sociedad digital es una reorganización profunda de la manera de producir y crear literatura. ¿Literatura o simple industria del entretenimiento? En todo caso, una mutación cultural que tiene que ver indudablemente con la facilidad tecnológica que tenemos a mano y que perfila nuevos creadores-escritores amparados en las nuevas plataformas a las que hoy es fácil acceder para escribir, manipular, reinventar y distribuir nuevos textos provenientes del canon producido por escritores profesionales o de la creación *fandom* proveniente de una experiencia de escritura colectiva donde prima la insensatez, el divertimento y el concepto *prosumer*, aquellos que consumen y producen; se apropian de un mundo narrativo y lo extienden creando nuevos personajes y aventuras. O disfrutan creando textos breves como falsos avances, parodias o recapitulaciones para ser leídos en pocos minutos. El fan en su quehacer está facultado por las facilidades tecno-culturales que ofrecen los nuevos medios y por la fuerza activa y creativa que le permite la esfera tecnológica.

Los fans de *Harry Potter*, *Crepúsculo*, *Romeo y Julieta* y hasta *Don Quijote de la Mancha* hablan entre sí, crean y recrean el universo que la industria editorial les entrega, debaten y cuestionan, activan su poder emancipatorio para proponer otras tramas, nuevos personajes, diversos finales de la historia. La web está llena de wikis, de webs híbridas creadas por productores, pero en la mayoría de los casos por *fandoms* donde conviven diversos subgéneros como *drabbles*, *crossover*, *slash* o *femslash* inspirados en la literatura, los cómics, las películas o los videojuegos. El *storytelling* creado por fans se apropia de personajes de ficción o reales y se inventan nuevas historias. Utilizan plataformas como fanfiction.net,⁴ creada en 1998 por el programador Xing Li y dedicada exclusiva-

⁴ La plataforma para *fandom* se presenta como una experiencia que da rienda suelta a la imaginación. En ella podemos encontrar todo tipo de contenidos hipermediales, pero para

mente a la producción de contenidos por parte de los usuarios, o portales como Wattpad o Titanpad, donde ejércitos de fans en diversas lenguas y nacionalidades escriben y comparten historias conectando sus emociones y sentimientos a través de palabras.

Es el caso de fenómenos editoriales como la saga *best-seller* de novelas juveniles *After*, de la autora norteamericana Anna Renee Todd, que comenzó su escritura en Wattpad,⁵ la plataforma de lectura que agrupa a 90 millones de lectores y escritores en todo el mundo. Sus inicios como una simple fan le permitieron una escritura colectiva y hecha a partir de interacciones y aportaciones con los lectores, lo que le permitía saber en tiempo real los gustos y demandas de estos, así como nuevos derroteros, finales alternativos y argumentos cruzados. Después vino el salto al papel, con un considerable número de seguidores y cinco volúmenes, incluida una precuela, publicados hasta la fecha. La historia de *After* está inspirada en el popular grupo adolescente que lidera el joven músico Harry Styles, líder de la banda One Direction, y viene acompañada de una propuesta transmedia con contenidos expandidos en otras plataformas como app para móviles, *playlist* de los personajes y la adaptación de un largometraje en el que la misma autora fue coguionista. En definitiva, la creatividad del nuevo producto de consumo cultural se expone tanto en su fase inicial de creación y producción como en su posterior recepción y consumo.

Odio el Rosa es también un modelo que combina la lectura en formato tradicional con la lectura a través de medios digitales y se propone como una aventura interactiva, inmersiva y transmedia donde dos historias paralelas protagonizadas por un chico, Dani, y una chica, Sara, con destinos que se cruzan construyen su universo ficcional. Ambas historias se complementan entre sí e irán evolucionando con cada entrega de la saga, ampliándose a través de los contenidos transmedia y la exploración de historias paralelas a las historias de Sara y Dani (la segunda entrega es la historia de Lynda y la historia de Dark, y la tercera y

efectos de este texto mencionamos solo los que tiene que ver con la producción de libros: <https://www.fanfiction.net/book/> Ficción, y no ficción, *crossover*, escrituras colaborativas, finales alternos, resignificaciones, modificación de estructuras narrativas y nuevos personajes de las más de 1200 obras que aparecen reseñadas e intervenidas por los fans (14/09/2021).

⁵ <https://www.wattpad.com/>

última entrega es la historia de Julia y la historia de Alan)⁶ que pueden leerse de forma independiente, sin que sea necesario leer las otras subtramas para entender la historia. Tampoco es imprescindible combinar la lectura de los libros impresos con la lectura digital; más bien es un cúmulo de experiencias lectoras que van del libro a la pantalla y de esta a las redes sociales. Amplían su universo ficcional las cartas de rol, las apps de realidad aumentada, los cómics y manga de sus historias, la galería e ilustraciones de los personajes y las piezas para redes sociales.

El panorama descrito en los párrafos anteriores se puede resumir si pensamos que hoy para cualquier persona es fácil el acceso a un ordenador, una tablet, o incluso un móvil en el que pueda escribir, compartir y reescribir. Internet y los numerosos recursos en línea existentes están dibujando un panorama impredecible para el texto. La red está llena de sugerencias sobre aplicaciones descargables de las tiendas digitales para una escritura colaborativa. Google docs quizás inició el camino, pero otras, como Scrivener, Evernote, Jotterpad o Write or die, permiten la organización y estructura del contenido, la toma de notas al margen para no olvidar ideas, personajes o secuencias surgidas en el proceso de escritura, diseño de flujos de trabajo desde cualquier dispositivo, capacidad para exportar el texto a diferentes formatos listos para su autopublicación, e incluso herramientas para el diseño de sus propias portadas, maquetación de las páginas y programación de ilustraciones o gráficas vectoriales.

Mejor aún, la escritura expandida diluye la línea que separa tradicionalmente al escritor del lector, al contribuir al desarrollo y la elaboración de nuevas lecturas acríicas y de relecturas que superan la figura del receptor pasivo. Sin embargo, valga decirlo, el nuevo fan emancipado por efecto de las nuevas tecnologías y el acceso masivo a Internet responde también a una dinámica impulsada por teóricos como Henry Jenkins, quienes plantean un modelo absolutamente innovador del lector-consumidor, ahora convertido en “producers” (producers + users) en las narrativas transmedia, es decir, productores a la vez que usuarios, un papel protagónico que modifica las ya viejas relaciones entre industria ordenada y consumidor pasivo, entre cultura de masas y cultura amateur (Obando, 2017, p. 33).

⁶ <http://www.odioelrosa.com/> de los españoles Ana Alonso, Javier Pelegrí, Miguel Navia, Esther Lecina y Felipe Samper.

Uno de los fenómenos más importantes que emergen de esta nueva ecología de los medios son las narraciones transmedia. El libro no es ajeno a ello: por el contrario, en muchos casos el libro es el relato matriz, como en *Harry Potter* o *El Señor de los Anillos*. Los *historytelling* transmedia son historias contadas a través de múltiples plataformas y diversos lenguajes, a diferencia de los relatos monomediáticos del libro, el cine o el teatro. Otro elemento clave en los relatos transmedia es que los lectores también colaboran o participan en la construcción del mundo narrativo: al modelo de producción canon se suma el modelo *fandom* contribuyendo aún más a la expansión del relato original.

Y el hipertexto se erige como la nueva escritura digital en la que, según Boiarsky (1997), se impone una enorme carga sobre los sistemas cognitivos de los usuarios, pues se requiere que el usuario realice varias tareas al mismo tiempo. En primer lugar, el usuario debe leer y comprender el texto y los gráficos que enfrenta en la página actual. En segundo lugar, el usuario debe retener lo fundamental de las páginas anteriores a la página actual; él o ella debe ser capaz de entender el flujo de la lógica, las ideas y el texto desde las páginas anteriores hacia la página actual. En tercer lugar, el usuario debe decidir a dónde ir desde la página actual. ¿Debería continuar con la página siguiente? ¿Debería navegar hacia un tema relacionado? Todas estas tareas deben ser realizadas simultáneamente (pp. 120-121).⁷

Un ejemplo pionero en la construcción de un mundo literario transmedia en habla hispana es *Plot 28*.⁸ La novela navegable propone una nueva lectura escalable, modular y expansiva a través de un software específicamente diseñado para ello. Sus temas y personajes están en parte conectados con el conjunto de cuentos creados en el escenario de *Bitácora a la deriva*,⁹ donde a través de agujeros de gusano se abren a los lectores postigos ficcionales en múltiples direcciones.

⁷ Traducción tomada de Gobato, 2014, p. 251.

⁸ <http://plot28.com/> es un universo de ficción transmedia en el que se puede navegar por sus tramas, sus personajes y sus misterios a través de múltiples recursos narrativos: novelas, documentales, pruebas, blogs de personajes, webs, cómics, música. Todos cuentan parte de una historia inacabada en la que seguramente el lector también tendrá mucho que decir.

⁹ *Bitácora a la deriva* es una colección de textos inclasificables y heterogéneos del periodista desaparecido Jaime Miñana. Una forma caleidoscópica, fragmentada y abierta de abordar el tema principal de Plot 28, el Poder.

Estos relatos cortos proponen así mismo un tipo de lectura a la deriva, liberada de tramas y conexiones aristotélicas. Cualquier lector encuentra otras opciones presentes en plataformas hipermedia (app y web). En la historia hay múltiples puertas de acceso a ese universo sinóptico, abierto a la apasionante aventura de la fábula y a la acción también conectadas. Ficción Total, el formato, no es una feria de novedades tecnológicas, sino una apuesta por una manera de contar el mundo teniendo muy presentes los avances en todos los campos de la fabulación contemporánea. La narración se hace expansiva, inmersiva, modulable, transmedia, inacabada y cobra sentido en el marco de un espacio tecnológicamente amplificado y fundamentado en la dialéctica entre trama y azar. En definitiva, nuevas fórmulas narrativas para la inmersión fabulística de los nuevos interactores conscientes y activamente participativos (Hernández, 2017, p. 41).

Pero además de la crisis de la herencia aristotélica, queda flotando en estas nuevas narrativas la dramática puesta en escena de los retos de la modernidad cultural, que preguntaban por el logro de la igualdad, la libertad y la fraternidad. Retos que hoy más que nunca exigen procesos de armonización en redes intelectuales, como las que soportan el complejo y contradictorio tratado de Bolonia, solo por poner un ejemplo internacional. Ante todo, se trata de deudas con el pasado cuya base es moral y tiene repercusiones éticas y educativas, que en el marco de estas reflexiones cotejamos a la luz de la formación estética e ideológica del gusto y de la opinión pública, y con ellas de la hiperdemocratización y universalización de la obra de arte.

Esta globalización del arte, de manera reflexiva e irreflexiva, viene liberando pasados y presentes oprimidos, unos progresivos y otros regresivos, dándoles nombre a pasados y presentes innominados. En otras palabras, dicha globalización, universalista y localista al mismo tiempo, corre el riesgo de caer en la *tabula rasa* que impone la lógica del consumo, reflexivo e irreflexivo, donde se conjugan la recepción estética basada en el menor esfuerzo, provista de mantos ilusionistas, pero también la recepción estética cosmopolita, cuyas fuentes son exploradas por vanguardias del pensamiento que mediante la narración expansiva, inmersiva, modulable, transmedia e inacabada, se han apropiado del concepto clasista, racista y sexista de élite para multiplicarlo y situarlo en un proceso de crisis y crítica sincrónicas, donde luchan y se nutren lo tradicional y lo heterodoxo, la modernización y la modernidad.

El origen del concepto de Lo Moderno proviene del latín “Modo” que se refiere a lo reciente, a los progresos recientes de una época. La crisis de la herencia aristotélica a la que aludimos tiene que ver con la correspondencia histórica entre el progreso y lo moderno, que no son lo mismo, esto es, entre la modernización y la modernidad. Esta correspondencia exige entender la modernidad como un punto de partida que a su vez se presenta como resultado. Mediante esta premisa que ya no es mera intuición, Hegel, en su *Fenomenología del espíritu* (1807), había descubierto el sentido de la crisis a la que aludimos elevando la época al concepto de *modernidad* de la siguiente manera:

El comienzo del nuevo espíritu es el producto de una dilatada transformación de variadas manifestaciones de la cultura, es el precio de un camino muy sinuoso e igualmente de muchos esfuerzos y empeños. El nuevo espíritu es el todo que emerge desde la sucesión como desde su expansión para retornar sobre sí mismo convertido en el *simple concepto* de este todo. La realidad de este simple todo, sin embargo, consiste en que esas formaciones que se han convertido en momentos, nuevamente se desarrollan, pero en su nuevo elemento, dándole un nuevo sentido a su forma (1999, p. 15. Traducción de Edison Neira, en adelante EN).¹⁰

El formato es la forma y toda forma es contenido, como lo dictamina Theodor Adorno en su clásico tratado *Notas sobre literatura*, específicamente en “El ensayo como forma”:

La tendencia positivista general que inflexiblemente toma todo objeto posible como objeto de investigación para contraponerlo al sujeto se queda en este, y en todos los otros estadios, en la mera separación de forma y contenido: en general, difícilmente se puede hablar de una estética no estética

¹⁰ „Der Anfang des neuen Geistes ist das Produkt einer weitläufigen Umwälzung von mannigfaltigen Bildungsformen, der Preis eines vielfach verschlungenen Weges und ebenso vielfacher Anstrengung und Bemühung. Er ist das aus der Sukzession wie aus seiner Ausdehnung in sich zurückgegangene Ganze, der gewordne *einfache Begriff* desselben. Die Wirklichkeit dieses einfachen Ganzen aber besteht darin, daß jene zu Momenten gewordne Gestaltungen sich wieder von neuem, aber in ihrem neuen Elemente, in dem gewordenen Sinne entwickeln und Gestaltung geben” (1999, 15).

desprovista de toda similitud con el objeto, a riesgo de caer en la trivialidad y resbalarse antes del objeto mismo. Con base en la práctica positivista, el contenido, una vez fijado de acuerdo con el modelo de la fórmula protocolaria, debería ser indiferente a su representación y esta debería ser convencional, es decir, no presionada por el objeto; y toda emotividad de la expresión en la forma de representar pone en peligro para el instinto del purismo científico una objetividad que saltaría a la vista tras la sustracción del sujeto; y con ello la solidez de un objeto resultaría tanto mejor cuanto menos se confiara en la forma, aunque la forma misma tiene su norma precisamente de ofrecer el objeto puro y sin adición. Con su alergia a las formas como meros accidentes, el espíritu cientifista se asemeja al espíritu obstinadamente dogmático.

La palabra irresponsable y descuidada se engaña a sí misma al descargar la responsabilidad en el asunto, y así la reflexión sobre lo espiritual se convierte en el privilegio de los carentes de espíritu (1998, pp. 11-12. Trad. EN).¹¹

Por eso, cuando anotamos que históricamente se han abierto múltiples puertas de acceso al universo sinóptico de las narrativas, a manera de una transmedia expandida como puente entre la fábula y la acción, lo que estamos indicando es que el formato, es decir, la nueva forma, no es mera razón instrumental ni está separada del espíritu o del contenido, sino que se trata de un nuevo esfuerzo del espíritu por elevarse sobre sí mismo para narrar el mundo y la vida acudiendo a los avances de la razón práctica en todos los campos de la fabulación contemporánea. Es un momento más de aquel surgimiento del espíritu de la modernidad, respecto al cual cobra validez la afirmación de Hegel según la cual

Lo bello, lo sagrado, lo eterno, la religión y el amor son el cebo que se ofrece para morder en el anzuelo; la actitud y el progresivo despliegue de la rique-

¹¹ „Die positivistische Gesamttenenz, die jeden möglichen Gegenstand als einen von Forschung starr dem Subjekt entgegensetzt, bleibt wie in allen anderen Momenten so auch in diesem bei der bloßen Trennung von Form und Inhalt stehen: wie denn überhaupt von Ästhetischem unästhetisch, bar aller Ähnlichkeit mit der Sache kaum sich reden ließe, ohne daß man der Protokollsatzen fixiert, soll nach positivistischem Brauch gegen seine Darstellung indifferent, diese konventionell, nicht von der Sache gefordert sein, und jede Regung des Ausdrucks in der Darstellung gefährdet für den Instinkt des wissenschaftlichen Puris-

za de la sustancia no deben buscarse en el concepto, sino en el éxtasis, no en la fría necesidad progresiva de la cosa, sino en la llama del entusiasmo (1999, p. 13. Trad. EN).¹²

La llama del entusiasmo no es el espíritu irreflexivo. Es la pasión mediada, ya por la educación estética del sujeto, ya por el desaprendizaje en medio de procesos cuya meta es la formación. La educación en el campo literario y visual que traza puentes entre la forma y el contenido, entre la imagen y la narración, no es una coyuntura aislada; su gestación está precedida por la tensión entre largos procesos de cambio y de no cambio, de expresiones progresiva y regresivas, de la secularización de lo tradicional y el anquilosamiento de las tradiciones que se resisten a enriquecerse. Todos ellos hacen parte de un devenir marcado por muy variados y contradictorios momentos de urbanización, racionalización de la vida cotidiana, democratización y secularización, procesos que han tenido lugar en los campos socioculturales de lo científico-técnico, lo económico, lo político, lo religioso y lo artístico.

Hoy, cuando la forma de la narración se proyecta de manera expandida, inmersiva, interactiva y modulable, y cuando esa forma se expresa como transmedia e inacabada, su acción de sentido acude a espacios tecnológicamente amplificadas e influenciados por la trama, los algoritmos y el azar. Aquí es donde el creador y el consumidor pasan a estadios de cocreación a través de la experiencia estética. Hegel acuña la versión moderna del concepto de Experiencia como aquella necesidad subjetiva de coaccionar al ojo para confrontar la imagen ciega de lo ultraterreno frente al laberinto terrenal de la sociedad, y con ello ha-

mus eine Objektivität, die nach Abzug des Subjekts herausspränge, und damit die Gedingenheit der Sache, die um so besser sich bewähre, je weniger sie sich auf die Unterstützung durch die Form verläßt, obwohl doch diese ihre Norm selber genau daran hat, die Sache rein und ohne Zutat zu geben. In der Allergie gegen die Formen als bloße Akzidenzien nähert sich der szientifische Geist dem stur dogmatischen. Das unverantwortlich geschluderte Wort wähnt, die Verantwortlichkeit in der Sache zu belegen, und die Reflexion über Geistiges wird zum Privileg des Geistlosen“ (1998, 11-12).

¹² „Das Schöne, Heilige, Ewige, die Religion und Liebe sind der Köder, der gefodert wird, um die Lust zum Anbeißen zu erwecken, nicht der Begriff, sondern die Ekstase, nicht die kalt fortschreitende Notwendigkeit der Sache, sondern die gärende Begeisterung soll die Haltung und fortleitende Ausbreitung des Reichtums der Substanz sein“ (1999, 13).

lar hacia abajo la idea del más allá y exigirle al individuo mirar hacia la tierra para que racionalizara lo mundano, es decir, tornar la mirada para prestar atención al presente. Este concepto en su sentido histórico se refiere a la subjetividad que, con la Reforma, comienza a liberarse de lo ultraterreno y a desmiraculizar la imagen de la vida. No obstante, Hegel advierte también la necesidad de arrancar nuevamente al sujeto de lo terrenal, del mundo del positivismo, de la nueva religión de las cosas y “abrir el otro ojo” para arrancar al espíritu de la inmediatez que disuelve y estiliza esa noción inicial y emancipadora de la experiencia.

Hoy más que nunca, las narrativas expandidas y la concepción transmedial de nuestra relación con la imagen y con la literatura nos llevan a experimentar la inmediatez con mayor vértigo y celeridad, sin pausa, sin tregua, como gestación de una industria cultural cuyos productos se nutren cada vez más de aquel devenir en sustitutos de la religión, ya reflexiva, ya irreflexivamente, ya mediante el juicio, ya mediante el prejuicio, ya mediante ambos. Al paso de este vértigo se forman el gusto y el conocimiento. Ellos no se resumen solamente en las impresiones que tenemos a lo largo de una lectura, sino que ellos son el texto o el hipertexto mismo.

Los postulados de la Ilustración como experiencia de los sujetos en el tiempo y en el espacio han cobrado un sentido ciertamente universal, pero no han logrado el propósito de reconciliación frente a la experiencia; es lo que histórica y equívocamente se ha llamado apocalípticamente *el fin de la fe burguesa*. La libertad, la igualdad y la fraternidad son metas y luchas experimentales a las que no escapan etnias, clases, nacionalidades ni ideologías, sino que se renuevan y se desvanecen en medio de conmociones en las que lo sólido siempre se desvanece en el aire, en medio de la tensión entre modernidad y modernización.

Es usual creer que el desvanecimiento de algunas experiencias literarias implica su caducidad y su falta de fuerza para perdurar. Pero no es así. Hablar de la crisis de un postulado filosófico no significa la desaparición de este, como concepto o como praxis de muchos. Todo depende del sujeto y de la experiencia que va marcando una época. Todo depende de la capacidad de la sociedad para citar el pasado al orden del día, como proponía Walter Benjamin. La incapacidad para citar el pasado al orden del día, para citar una obra literaria al presente, se justifica culpando la obra o a su autor de falta de fuerza para ser canónica o clásica. Ese fenómeno es el de la estrategia de buscar un chivo

expiatorio que compense la incapacidad del conocimiento. El universo de las nuevas narrativas expandidas ha puesto en crisis esa forma de entender qué es lo perdurable, qué es lo clásico o qué es digno de ser citado al orden del día. Esa crisis deriva en una acción democratizadora de creación y cocreación que ha multiplicado y trascendido la noción de reproducción (o reproductibilidad) de la obra de arte que vanguardistamente anunció Walter Benjamin en torno a la democratización del arte.

Es reduccionista hacer *tabula rasa* al pretender justificar que el agotamiento de los valores hedonistas equivale al agotamiento de las ideas; la fecundidad de nuevas formas de la razón instrumental que sirven al universo transmedial y convergente de la imagen y de las narrativas no significa el cierre de la modernidad ni el paso automático a una fase superior a esta época. Esas nuevas formas de la razón instrumental son, por el contrario, un avance en los postulados de democratización de la obra de arte, tanto para los artistas como para el gran público. Este fenómeno disruptivo que hoy también asociamos a la cocreación lo advirtió entre 1934 y 1935 de manera agudamente sintética Walter Benjamin en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*) mediante el siguiente balance:

En este punto, finalizando el siglo pasado, se produjo una transformación. Con la creciente expansión de la prensa, que ponía a disposición del lector nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales, una parte cada vez mayor de aquellos lectores, ocasionalmente, pasaron a ser escritores. Con ello los diarios comenzaron a abrirles su “buzón”; hoy ocurre que no hay un europeo en edad laboral que no haya encontrado alguna vez la posibilidad de publicar una experiencia laboral, una queja, un reportaje o algo parecido. La diferencia entre autor y público está, en este sentido, a punto de perder su carácter sistemático. Ella se vuelve algo funcional y, de caso en caso, discurre de distinta forma. El lector está siempre dispuesto a pasar a ser un escritor [...] Todo esto se deja transferir sin más al cine, donde cambios que han tardado siglos en escribirse han tenido lugar en el transcurso de una década. Pues en la praxis cinematográfica —especialmente en la rusa— este cambio ya se ha realizado en algunos lugares. Algunos actores de las películas rusas no son propiamente actores en nuestro sentido, sino personas que se retratan a sí mismas, principalmente en su proceso de trabajo. En Europa Occidental, la explotación capitalista del cine prohíbe consi-

derar la legítima aspiración del hombre contemporáneo de ser reproducido. En estas circunstancias, la industria cinematográfica tiene todo el interés de provocar la participación de las masas mediante representaciones ilusorias y especulaciones ambivalentes (2020, pp. 608-609, Trad. EN).¹³

Esta afirmación optimista acerca de cómo los medios contribuyen a la pérdida del carácter sistemático de la relación escritor-lector, acercando a este último, cada vez más, a la condición de escritor, es un prolegómeno a las actuales concepciones de la creación. Se trata de aquello que Benjamin, apoyándose en Baudelaire, presenta como la pérdida del aura de la obra de arte. El aura del arte sigue aun viéndose como un signo de distinción en el mundo hispánico, arrastrando la herencia cortesana hasta hoy. Pero esa pérdida del aura, ligada al llamado fin del arte, no es más que la democratización del acceso al arte como escenario de creación y consumo. Hoy se ha radicalizado más aún este fenómeno que Benjamin racionaliza a comienzos del siglo veinte haciendo referencia al mundo finisecular. La transmedia y en general los nuevos medios de comunicación convergente (tecnologías, lenguajes, plataformas) hacen parte de un momento en el que aparece una nueva disrupción de la relación escritor-lector o artista-público.

¹³ „Darin trat gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ein Wandel ein. Mit der wachsenden Ausdehnung der Presse, die immer neue politische, religiöse, wissenschaftliche, berufliche, lokale Organe der Leserschaft zur Verfügung stellte, gerieten immer größere Teile der Leserschaft —unächst fallweise— unter die Schreibenden. Es begann damit, daß die Tagespresse ihnen ihren »Briefkasten« eröffnete, und es liegt heute so, daß es kaum einen im Arbeitsprozeß stehenden Europäer gibt, der nicht grundsätzlich irgendwo Gelegenheit zur Publikation einer Arbeitserfahrung, einer Beschwerde, einer Reportage oder dergleichen finden könnte. Damit ist die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum im Begriff, ihren grundsätzlichen Charakter zu verlieren. Sie wird eine funktionelle, von Fall zu Fall so oder anders verlaufende. Der Lesende ist jederzeit bereit, ein Schreibender zu werden [...] Alles das läßt sich ohne weiteres auf den Film übertragen, wo Verschiebungen, die im Schrifttum Jahrhunderte in Anspruch genommen haben, sich im Laufe eines Jahrzehnts vollzogen. Denn in der Praxis des Films —vor allem der russischen— ist diese Verschiebung stellenweise bereits verwirklicht worden. Ein Teil der im russischen Film begegnenden Darsteller sind nicht Darsteller in unserem Sinn, sondern Leute, die sich —und zwar in erster Linie in ihrem Arbeitsprozeß darstellen. In Westeuropa verbietet die kapitalistische Ausbeutung des Films dem legitimen Anspruch, den der heutige Mensch auf sein Reproduziertwerden hat, die Berücksichtigung. Unter diesen Umständen hat die Filmindustrie alles Interesse, die Anteilnahme der Massen durch illusionäre Vorstellungen und durch zweideutige Spekulationen zu stacheln.“ (2020, 608-609).

El epígrafe con el que Benjamin introduce el ensayo en cuestión es el siguiente fragmento de “La conquête de l’ubiquité” (1928) de *Pièces sur l’art* de Paul Valéry:

Nos Beaux-Arts ont été institués, et leurs types comme leur usage fixés, dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d’action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons. Mais l’étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu’ils atteignent, les idées et les habitudes qu’ils introduisent nous assurent de changements prochains et très profonds dans l’antique industrie du Beau. Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l’espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu’ils étaient depuis toujours. Il faut s’attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l’invention elle-même, aillent peut-être jusqu’à modifier merveilleusement la notion même de l’art (1960, p. 1283).¹⁴

Conquistar la ubicuidad implica entonces para Valéry que los medios contribuyen a la superación del concepto de las artes bellas y trascienden a las artes no-bellas. Para Valéry, esa trascendencia está marcada por el incremento, que hoy es exponencialmente incomparable con su época, de la flexibilidad y la precisión de los medios y de la forma en que ellos introducen nuevas ideas y costumbres que transforman la industria de lo bello que hoy más ampliamente llamamos industria cultural, una entre otras denominaciones posibles. Valéry advierte que las artes como bien inmaterial poseen componentes materiales

¹⁴ Se instituyeron nuestras Bellas Artes y se fijaron sus tipos y sus usos en una época bien distinta a la nuestra, por parte de hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que hoy tenemos nosotros. Pero el asombroso crecimiento de nuestros medios, la flexibilidad y precisión que ellos alcanzan, así como las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran cambios cercanos y muy profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que ya no puede seguir siendo considerada ni tratada como en el pasado, que no puede sustraerse a las empresas del conocimiento y del poder modernos. Luego de veinte años ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son lo mismo de siempre. Es de esperar que estas grandes innovaciones transformen toda la técnica de las artes y afecten la propia invención, y lleguen quizás a cambiar maravillosamente la idea misma del arte (Trad. EN).

que no pueden ser concebidos tratando de revivir el pasado porque sencillamente no pueden sustraerse a la acometida del conocimiento, mediante innovaciones que “transforment toute la technique des arts” modificando “la notion même de l’art”.

Esas modificaciones pueden ser reflexivas e irreflexivas, y no necesariamente benefician el bienestar general o favorecen el juicio en la formación estética del público transmedial, pues no dejan de estar marcadas por la crisis cultural generada por el Hedonismo (el consumo y el placer formal como valores) y muy a menudo recurren a estrategias propias de la Contrailustración, tales como un restablecimiento ambiguo de la religiosidad o, como viene siendo usual, de formas aparentemente originarias de orden étnico-épico que son todo lo contrario de una presentación del arte basada en una liberalización de la religión, de la historia. Se trata de una crisis de la moral con consecuencias éticas que se extienden al mundo político e ideológico, sobre todo respecto al reto de construir el bienestar general y la formación de la crítica. Con esto hay que reiterar que la vertiginosa experiencia que va construyendo una cultura transmedia está mediada por capas propias de lo que podríamos llamar alegóricamente un eterno retorno de las ideas.

El antecedente que nos inspira formular este concepto de eterno retorno no es nada nuevo. Ya Ernst Bloch nos plantea desde 1918 en su *Geist der Utopie (Espíritu de la utopía)* que en todo presente se manifiestan formas de vida de múltiples épocas anteriores, a la manera de lo que él denominó una simultaneidad de lo no simultáneo. Se trata de la misma premisa de Walter Benjamin, quien en 1940 en *Über den Begriff der Geschichte (Sobre el concepto de historia)* plantea una noción mesiánica del ahora, donde ve que existen hilos conductores de la historia, como citas secretas entre momentos históricos, que exigen la necesidad de rescatar (reflexivamente) el pasado y citarlo al orden del día, al ahora, para liberarlo. La transmedia en este siglo XXI se enfrenta a estos retos y a sus convergencias.

Las convergencias entre el papel y la pantalla: nuevas interfaces y visualidades de la escritura en la literatura y el texto en general

La convergencia es hoy una nueva gramática, la escritura se ramifica y allí donde solo había un lenguaje (texto lingüístico) ahora hay varios,

enlazados por hipertextos multimediales e interactivos que navegan por diferentes pantallas y dispositivos. Todos los lenguajes son datos, números o algoritmos, y estos cruzan todos los soportes. El acceso a Internet y el aumento de computadoras y dispositivos móviles están dejando en evidencia la necesidad de una alfabetización digital para entender los procesos de conexión y digitalismo que estamos viviendo. ¿Cómo leer los nuevos formatos aparecidos en este medio? ¿Cómo entender, diferenciar y reconocer o trabajar contenidos cuando soporte, medio y formato empiezan a solaparse y parecen ser una sola cosa?

Así es, hoy día las fronteras entre géneros, formatos y formas de expresión se van difuminando entre las formas de producción y de consumo, y entre los cambios tecnológicos y las adaptaciones que vamos haciendo a los modelos culturales y sociales de consumo.

Hoy hablamos de hipertexto, hipermedia o hipernovela, y creemos entenderlo, pero asediados por una tecnología imparable y globalizada; consumimos sin preguntarnos o sin el mínimo asomo crítico de un modelo basado en el *Big Data* y el algoritmo que nos gobierna y controla con vocación plenamente mercantilista. Convertir todo en datos oscurece el panorama de la creación literaria, degrada el lenguaje y mata la alquimia donde vibran los sentidos y reverdece el placer de la escritura.

Es más, las creaciones del siglo XXI, también sus narraciones, como dice Javier Hernández, son ya necesariamente tecnológicas. Y es que la tecnología digital es un medio, pero también opera como vasos por donde discurre la savia creativa de la contemporaneidad; moldea, de hecho, unas prácticas artísticas y narrativas que, a su vez, marcan las pautas de los dispositivos tecnológicos. De la misma manera que el ciudadano de hoy escoge distintos *software* según sus necesidades, así el creador se sirve del abanico de posibilidades que la tecnología pone a su alcance para elaborar su obra y transmitirla a un destinatario que también está inmerso en la digitalización (Hernández, 2017, p. 37).

A la galaxia Gutenberg la avasalla el ingente material de información electrónica que circula por los canales de la información digital: la galaxia Internet. No tenemos herramientas suficientes para discernir y diferenciar lo que nos es saludable de la basura que encontramos cómodamente a su lado. ¿Cómo recuperamos la libertad del pensamiento, si es que alguna vez la tuvimos? Quizás sea oponer resistencia ante tanta información empaquetada, etiquetada y lista para ser movida por esa

telaraña virtual donde información y comunicación son lo mismo, opinión y hechos se confunden y libertad y literatura naufragan entre tanto cementerio de palabras vacías de contenido, o literalmente muertas.

Es curioso, como dice Damian Tabarovsky: no pasa un día sin que leamos un artículo en algún periódico o revista sobre la posible desaparición de los editores, de los libreros, incluso de los autores. ¡Nadie se pregunta por la desaparición de los lectores! Ocurre que quizás ya desaparecieron y no nos dimos cuenta (2013, p. 108).

Hibridación entre escritura e imagen: nuevas tendencias en las lecturas y escrituras de las nuevas audiencias hiperconectadas

Partamos ahora de una rápida arqueología del libro. El libro es una tecnología que ha sobrevivido más de 500 años; pocos artefactos materiales se han vestido de un halo totémico como el libro, pocos como este han sido objetos admirados, cuidados y conservados (aunque es cierto que también en diversos momentos se les ha quemado). El libro es una gran tecnología porque es compacta, portátil, fácil de usar y sobre todo autónoma. Por eso precisamente lleva con nosotros cinco siglos y aún pervive: los libros son máquinas maravillosas que, como dijo Borges, son la extensión del pensamiento y la memoria. Para efectos evolutivos, primero tuvimos la etapa caligráfica de la escritura a la que se superpone la etapa tipográfica; con la escritura tipográfica o de imprenta se expande también la lectura. En este sentido, la imprenta no es en sí misma una tecnología de la palabra, sino un artefacto técnico que amplía las posibilidades de una tecnología preexistente y que da lugar a una transformación dentro de la cultura escrita (Gobato, 2014, p. 213). Con ello se podría sugerir entonces que las posteriores tecnologías o artefactos tecnológicos que emergen luego de la imprenta, como los eReaders o la misma web, no han hecho otra cosa que contribuir a dicha expansión (de la escritura y la lectura) que se dio en el paso de lo caligráfico a lo tipográfico hacia mediados del siglo xv.

Ivan Illich nos cuenta cómo la invención del libro como un objeto portátil y manuable fue todo un proceso que tardó largos periodos:

La disminución del tamaño de la letra, el menor peso de la página y las nuevas abreviaturas [...] eran aún insuficientes para hacer portátil el libro. Tuvo

que encontrarse una nueva manera de coser hojas pequeñas de papel, de tal modo que se abrieran por completo en la mano del lector. También se tenía que construir una nueva cubierta flexible para un libro que, por primera vez, se elaboraba para ser sostenido y no para colocarse sobre un soporte. La creación del libro de bolsillo, el Beutelbüch, es un símbolo de esta transformación del libro de un objeto estático a un objeto móvil. [...] Hacia el año 1240 el libro ya se parecía mucho más en lo esencial al objeto que nosotros conocemos (2002, pp. 150-151).

Pero un libro ya no es, únicamente, el conjunto de hojas de papel u otro material semejante que, encuadernadas, forman un volumen. El libro es un contenido dinámico, abierto, expansivo y en constante mutación que despliega hipertextos y se extiende por múltiples pantallas; pantallas interactivas donde se integran lo verbal, lo icónico, lo audiovisual o lo interactivo, generando diversos sistemas de significación. La tecnología digital de la palabra nos ofrece múltiples contenidos a los lectores: fotos, cartografías, videos, sonidos y enlaces a otros territorios enlazados del ecosistema digital. El libro transmedia se construye con las contribuciones de los lectores, se engorda con sus notas, y transformado en e-book nos propone una lectura multimodal, es decir, nos incluye letras, imágenes, enlaces, comentarios y vídeos aportados por los lectores.

En este nuevo ecosistema, el libro en general estará dotado de muchos enlaces e hipertextos que facilitarán el estudio o la comprensión de manera más expandida y en profundidad. Por ejemplo, la novela podrá seguir siendo novela, solo que en una edición de *Cien años de soledad* podrás ver un mapa de Macondo con un geolocalizador y las rutas de los territorios por donde transcurre la historia del Nobel García Márquez: la Ciénaga Grande de Santa Marta, la Sierra Nevada de Santa Marta y, por supuesto, Aracataca. Una línea de tiempo interactiva y multimedial entre mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX nos mostrará el escenario y el contexto en el que transcurre la historia. Versiones de las siete generaciones que retrata el autor serán un mapa genealógico de las familias Buendía e Iguarán, voces de los personajes contados en formato sonoro, y hasta una wiki con el aporte de los lectores a la trama, que nos revelan sus puntos de vista, nuevas y atrevidas propuestas de expansión de personajes, finales alternos, precuelas, secuelas y hasta mundos paralelos nunca imaginados por el novelista.

Las diversas mediaciones técnicas de la comunicación se superponen y se remiten recíprocamente. Cada nueva tecnología disponible redescubre las anteriores: “al ampliar y prolongar la palabra escrita, la tipografía puso al descubierto y divulgó ampliamente la estructura de la escritura. Hoy en día, con el cine y la aceleración eléctrica del movimiento de la información, la estructura formal de la palabra impresa” (Gobato, 2014, p. 203). Lo anterior implica que “Un medio nuevo no es jamás un añadido a un medio viejo. Ni tampoco deja en paz al viejo. Jamás deja de oprimir a los medios más viejos, hasta que encuentra nuevas formas y posiciones para ellos” (McLuhan, 1976, p. 218). Y era el propio McLuhan quien proféticamente nos prevenía del advenimiento de una “aldea global” como consecuencia de unos medios superdotados de lenguajes universales. ¿Es eso lo que tenemos hoy?: textos audiovisuales (video, sonidos e imágenes) que se conectan con textos lingüísticos, grafías, cartografías, *gifs*, memes, etcétera, todos ellos en el sistema discursivo de la web: flujo total heterogéneo, en un ritmo frenético de consumir más en menos tiempo.

¿Hay que aprender nuevamente a escribir? Hoy en día se escribe interactivamente con marcas, hiperenlaces y con unidades autónomas de contenido no heredadas de la vieja regla clásica que distingue entre planteamiento, desarrollo y conclusión. Podrá el viejo modelo saltar en pedazos para dar paso a una escritura reticular, descentrada y multimodal. Las nuevas escrituras privilegiarán lo caótico, lo discontinuo, lo disperso y lo desunificado. Reflejarán la fragmentación y las nuevas segmentaciones de las audiencias de lectores. Ya no la linealidad del relato, sino una red multidireccional de guiños, de citas, de un metalenguaje cifrado que tiene por desenlace la lectura expandida. Véanlo ahora en las tendencias del audiovisual con la llegada de plataformas como Netflix: serialidad, discontinuidad, estructuras reticulares, relatos fragmentados, laberínticos, bifurcados y de consumo personalizado.

Como Netflix en el audiovisual o Spotify en la producción sonora, el lector podrá entrar en una web de compra online, descargar solo algunos capítulos o todos de una gran obra literaria y leerlos en forma discontinua en pantalla o imprimirlos en papel, filtrar contenidos de un autor o temática a través de sistemas de sindicación RSS, encargar el libro en impresión bajo demanda, pagarlo y recogerlo en su propio barrio, donde habrá máquinas expendedoras, como ya ocurre con las entradas a conciertos y eventos en algunos países europeos.

¿Y si cambia la escritura cómo cambiará la lectura? El libro secuencial, ese es el concepto de lectura que sigue arraigado. Pero leer está cambiando. Leer es más complejo hoy en día, porque leemos más imágenes, más documentos multimodales, porque generamos nuevas subjetividades en la interacción entre sujeto y dispositivo tecnológico.

“En los textos —escribe Daniel Cassany, profesor e investigador español y autor de *En línea. Leer y escribir en la red* (2012)— habrá fotos, vídeos, letras y grafías y tendremos que relacionar todo para darle significado. Leer en el sentido de acceder a la información es mucho más fácil, pero si entendemos leer por comprender es más difícil, porque hemos pasado de leer lo que escribía la gente de nuestro alrededor con palabras que entendíamos a leer lo que escribe gente de todo el mundo” (p. 30).

Leer es una actividad cada vez más tecnológica. Leemos en pantallas. Asistimos a la era de la pantallaesfera: del *Homo sapiens* hemos pasado al *Homo videns* y de este al *Homo pantallus* que se despliega por toda la urdimbre, por toda la trama de interfaces, pantallas y pulgares; pantalla táctil, pantalla miniaturizada, pantalla gráfica, pantalla nómada: el nuevo siglo, dirán Lipovetsky y Serroy en *La Pantalla Global* (2009), es el siglo de la pantalla omnipresente y multiforme, planetaria y multimediática.

Lo que se avecina ahora es una lectura fragmentada, la tiranía del fragmento, como se dijo antes. En resumen, no el fin de la lectura, sino más bien la aparición de una nueva forma de lectura; una hiperlectura. De ahí que surjan nuevas acepciones caracterizadas por el movimiento sincrónico de lecturas compartidas en la red, en los muros virtuales o en los 280 caracteres de una red social.

Leemos imágenes, textos, grafías, signos, vídeos, mapas, podcast. La experiencia de la lectura en la sociedad red se ha expandido, y el texto ya no es el solo texto lingüístico, en el sentido de Saussure; el texto es traza, es huella que viene y remite a otro texto, por tanto el texto construye, más que una lingüística o semiología, una gramatología, en el sentido que ya lo planteaba el filósofo Jacques Derrida:

Esta vinculación, esta interconexión, es el texto, que se produce sólo por medio de la transformación de otro texto. Nada, ni en los elementos ni en el sistema, está nunca sólo presente o sólo ausente. Hay únicamente, siempre, diferencias y huellas de huellas (1972, s.p.).

En efecto, hoy nos invaden los textos, se acumulan textos sin emisor conocido, o por lo menos sin ningún interés por quién verdaderamente “habla”. A través de la pantalla se nos presentan prácticas no exclusivamente literarias, sino teatrales, cinematográficas, poéticas, musicales. El texto es performativo, expandido y transmedia, y alcanza niveles inimaginables en la era de la imprenta; la era digital le da un nuevo valor, y es acertado pensar que hoy asistimos a una reconceptualización del texto.

Leemos también en redes sociales, insiste Cassany: “la lectura de redes sociales es totalmente nueva, antes era oral. La gente socializaba cara a cara, por teléfono, por carta, en cambio ahora se pasa horas conectada a Facebook o Twitter”. Incluso “buscar en Google, utilizar un traductor para entender algo en inglés o francés, consultar un dato que desconocemos en la Wikipedia, todo es leer” (2012).

Nuestras relaciones con el mundo y con los demás pasan cada vez más por la multitud de interfaces que convergen en dispositivos que se comunican y se conectan entre sí. Las pantallas expresan muchas veces nuestros logros, deseos y frustraciones. Son los tiempos del mundo pantalla, de la red de redes, nada escapa, como dicen nuevamente Lipotvesky y Sarroy (2009), a la pantallocracia. Con las pantallas la lectura estrena una nueva capa de sociabilidad de hipervisualidad; al leer podemos anotar y exportar nuestras notas, subrayar, añadir marcadores, compartir fragmentos en las redes sociales. Estamos en la época de la hiperlectura, en la que el libro de papel no es más que uno entre otros soportes.

Libros digitales, libros de papel y digitales, libros de lectura bajo *streaming*, libros en papel *on demand*. Libros que devienen películas. *Harry Potter y la piedra filosofal* y *El señor de los anillos* son la materialización de la lectura en exceso, de estímulos sensoriales. Universo multipantalla, narrativas transmedia, estéticas expandidas, lecturas transversales, no lineales. Abundancia, superabundancia, la hiperlectura siempre pone delante mucho más, no se conforma con la línea, con el párrafo, con la página austera, explora y explota lo relacional; en resumen, quiere diluir la frontera entre la *tecné* y la *episteme* y acude al universo de “Pulgarcita”, según Michel Serres (2012), la nueva heroína de las tecnologías: las interfaces son los sentidos y nuestra piel. La piel es el escenario más importante de las sensaciones, la piel es una interfaz.

Referencias

- Adorno, T. (1998). Der Essay als Form. En: *Gesammelte Schriften*, Band II: Noten zur Literatur. Darmstadt: WBG.
- Benjamin, W. (2020) Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. En: *Benjamin Gesamtausgabe —Sämtliche Werke—*. Schweden: Wisehouse. Edition l'Aleph. Recuperado de: https://de.scribd.com/read/476714327/Walter-Benjamin-Gesamtausgabe-Samtliche-Werke-Neue-uberarbeitete-Auflage#__searchmenu_29498.
- Bloch, E. (1918). *Geist der Utopie*. München-Leipzig: Duncker & Humboldt.
- Boiarsky, G. (1997). The Psychology of New Media: Technologies Lessons from the Past. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 3. Recuperado de: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/135485659700300308>
- Canetti, E. (1994). *El suplicio de las moscas*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- Cassany, D. (2012). *En línea: Leer y escribir en la red*. España: Anagrama.
- Derrida, J. (1972). *Posiciones*. España: Pretextos.
- Gobato, F. (2014). *La escritura secundaria: oralidad, grafía y digitalización en la interacción contemporánea*, 1ª ed. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Hegel, G. W. F. (1999). *Phänomenologie des Geistes. En Hauptwerke ins sechs Bänden*. Band 2. Darmstadt: WBG.
- Hernández Ruiz, J. (2017). Ficción total: guía de navegación de un formato para generar universos transmediáticos. En Mirian Tavares e Sandra Boto e Grácio (coords.) *Digital Culture- A State of the Art*. Coimbra: Editor Travessa da Vila União.
- Illich, I. (2002). *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al "Didascalicon" de Hugo de San Víctor*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lipovetsky, G., Serroy J. (2009). *La pantalla global, cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- McLuhan, M. (1976). *La galaxia Gutenberg*. Madrid: Aguilar.
- Obando Arroyave, C. (2017). *Perversiones digitales; Ciberactivismo, Producción Transmedia y Cultura hacker*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Serres, M. (2012). *Pulgarcita*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tabarovsky, D (2013). Edición y Sedición. En García Canclini, Néstor; Villoro, Juan. *La creatividad redistribuida*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Valéry, Paul. (1960). La conquête de l'ubiquité, en: *Œuvres, tome II, Pièces sur l'art* (pp. 1283-1287). Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade Recuperado de: <https://fr.scribd.com/document/7758978/paul-valery-la-conquete-de-l-ubiquite>.

Impreso en agosto de 2022



