



HUMANISMOS

Andrés Vergara-Aguirre
Edison Neira Palacio
Editores académicos

Migraciones culturales transatlánticas

 UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA
Facultad de Comunicaciones y Filología

FOCO
FONDO EDITORIAL





**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

Facultad de Comunicaciones y Filología

F O C O
F O N D O E D I T O R I A L



Andrés Vergara-Aguirre
Edison Neira Palacio
Editores académicos

Migraciones culturales transatlánticas



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA
Facultad de Comunicaciones y Filología

F O C O
FONDO EDITORIAL



LC: PQ6042.A6
CDD: 860.998
ed. 23

Migraciones culturales transatlánticas / editores académicos: Andrés Vergara-Aguirre y Edison Neira Palacio; autores: Andrés Vergara-Aguirre [y 11 más]. -- Primera edición. -- Medellín: FOCO. Fondo Editorial, 2025.

266 páginas (Digital)

ISBN: 978-628-7850-07-1 (impreso)

ISBN: 978-628-7850-08-8 (electrónico)

1. Literatura hispanoamericana -- Historia y crítica. 2. Literatura comparada. I. Vergara Aguirre, Andrés, editor de la publicación, autor. II. Neira Palacio, Edison, editor de la publicación, autor. III. Acevedo Gaviria, Claudia Patricia, autora. IV. Homann, Florian, autor. V. Camacho Delgado, José Manuel, autor. VI. Agudelo Rendón, Pedro, autor. VII. Atehortúa Baena, Erika Lisset, autora. VIII. Osorio Soto, María Eugenia, autora. IX. Carvajal-Córdoba, Edwin A., autor. X. Gallego Duque, Félix Antonio, autor. XI. Universidad de Antioquia. Facultad de Comunicaciones y Filología. Grupo de Estudios Literarios.

Catalogación en publicación de la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

COLECCIÓN HUMANISMOS

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

© Andrés Vergara-Aguirre y Edison Neira Palacio, editores académicos
© Andrés Vergara-Aguirre, Edison Neira Palacio, Andrés Vergara Aguirre, Edison Neira Palacio, Claudia Patricia Acevedo Gaviria, Florian Homann, José Manuel Camacho Delgado, Pedro Agudelo Rendón, Erika Lisset Atehortúa Baena, María Eugenia Osorio Soto, Edwin A. Carvajal-Córdoba, Félix Antonio Gallego Duque, autores y autoras

ISBN: 978-628-7850-07-1

ISBN: 978-628-7850-08-8

Dirección editorial

Diana Paola Guzmán Méndez
César Alzate Vargas

Asistente editorial

Daniel Alejandro Cardona Henao

Comité editorial

Juliana Restrepo Santamaría
Diana Ramírez Hoyos
Paula Andrea Marín Colorado

Corrector de estilo

Andrés Vergara-Aguirre

Diseño

Luisa Santa

Diagramación

Yon Leider Restrepo

Primera edición

Noviembre de 2025

Fotografía portada

Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland am Fuß des Vulkans Chimborazo. 1806. Óleo sobre lienzo / Öl auf Leinwand. Autor: Friedrich Georg Weitsch
Fotografía de Jörg P. Anders.
Cortesía de bpk, Berlin/Stiftung Preussische Schlösserund Gärten/ Hermann Buresch.

Impresión y terminación

Rocco Gráficas
500 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.

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.

Este libro es resultado del proyecto de investigación "Migraciones culturales transatlánticas" y contó con el apoyo de la Estrategia para la Sostenibilidad y Consolidación de los Grupos de Investigación 2023 Universidad de Antioquia -UdeA, otorgada al grupo de investigación Estudios Literarios -GEL- por parte del Comité para el Desarrollo de la Investigación -CODI- de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia - UdeA, Medellín - Colombia.

FOCO
FONDO EDITORIAL

Fondo Editorial Facultad de Comunicaciones y Filología, Universidad de Antioquia
Teléfono: (+57) 604 219 5926
Correo electrónico: foco@udea.edu.co
Calle 67 # 53-108, oficina 12-122, Medellín, Colombia

CONTENIDO

- 6** **Migraciones culturales transatlánticas**
Andrés Vergara-Aguirre, Edison Neira Palacio
- 14** **MIGRACIONES TRANSATLÁNTICAS**
- 15** **Humboldt y la *Inteligencia* americana**
Edison Neira Palacio
- 45** **María Enciso en la fría noche del exilio. Aportes de una republicana en la prensa colombiana**
Andrés Vergara-Aguirre
- 70** **Migrantes y desplazados: la imagen de España y Latinoamérica en *Transterrados* de Consuelo Triviño**
Claudia Patricia Acevedo Gaviria
- 92** **La migración de los cuentos garciamarquianos al cante flamenco andaluz: transgresiones transatlánticas e intermediales**
Florian Homann
- 119** **Alabanza y diatriba de una época dorada. El *boom* y su bumerán en *Palabra de América***
José Manuel Camacho Delgado

158 **LITERATURA COMPARADA**

159 **LOS BORDES. Literatura comparada, teoría literaria y cultura**

Pedro Agudelo Rendón

181 **Del simulacro a la obra de arte: otra mirada sobre el asesinato en "Emma Zunz", de Jorge Luis Borges, y "La pesada valija de Benavides", de Samanta Schweblin**

Erika Lisset Atehortúa Baena

200 **OTRAS MIGRACIONES**

201 ***Poema cómico* (1789) de fray Felipe de Jesús: ¿un intento de reconquista espiritual del Darién?**

María Eugenia Osorio Soto

232 **Estudio de la *recensio* en la novela *Grandeza* (1910) del escritor colombiano Tomás Carrasquilla**

Edwin A. Carvajal-Córdoba

Félix Antonio Gallego Duque

Migraciones culturales transatlánticas¹

ANDRÉS VERGARA-Aguirre²

EDISON NEIRA Palacio³

CON MIGRACIONES *culturales transatlánticas* avanzamos otro peldaño en la serie del Grupo de Estudios Literarios de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia, Colombia, que iniciamos en 2014 y que comprende un proyecto editorial e investigativo en el que participamos los investigadores del grupo. En síntesis, desde el comienzo nuestro principal objetivo con estas obras ha sido proponer aproximaciones metodológicas, interdisciplinarias y transdisciplinarias en nuestras lecturas de las manifestaciones literarias y culturales de Hispanoamérica, con la aspiración de que estas páginas constituyan un aporte significativo para el intercambio académico, cultural e institucional desde la Universidad de Antioquia y con otros ámbitos del entorno local, nacional e internacional.

.....

- 1 Este libro es resultado del proyecto de investigación "Migraciones culturales transatlánticas" y contó con el apoyo de la Estrategia para la Sostenibilidad y Consolidación de los Grupos de Investigación 2023, otorgada al Grupo de investigación Estudios Literarios —GEL—, por parte del Comité para el Desarrollo de la Investigación —CODI— de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia – UdeA, Medellín – Colombia.
- 2 Profesor Ocasional de la Universidad de Antioquia. Miembro del Grupo Estudios Literarios —GEL—, Departamento de Lingüística y Literatura, Facultad de Comunicaciones y Filología, Universidad de Antioquia (UdeA), Medellín, Colombia. Correo electrónico: andres.vergaraa@udea.edu.co
- 3 Profesor Titular de la Universidad de Antioquia. Coordinador del Grupo Estudios Literarios —GEL—, Líder del B.A. Pregrado en ELE Virtual, Coordinador de la Maestría en Alemán como Lengua Extranjera, Facultad de Comunicaciones y Filología, Universidad de Antioquia (UdeA), Medellín, Colombia. Correo electrónico: edison.neira@udea.edu.co



En el presente volumen, derivado del proyecto de investigación “Migraciones culturales transatlánticas”, nos hemos centrado en las migraciones culturales, principalmente entre Europa y América; la mayoría de los intercambios o migraciones reseñados aquí ocurren con España, pero también se asoman expresiones provenientes de otras latitudes europeas, y también hay acercamientos a otros intercambios en territorio americano.

El libro está organizado en tres partes: “Migraciones transatlánticas”, “Literatura comparada” y “Otras migraciones”. En “Migraciones transatlánticas” están los capítulos de los que surge el título de este volumen. Iniciamos con “Humboldt y la *Inteligencia* americana”, donde Edison Neira Palacio nos muestra el fuerte impacto que significó para el naturalista prusiano el encuentro con América, donde no solo se confesaría deslumbrado por la exuberancia del paisaje sino también por la generosidad y calidez de la gente, que según consigna en su diario lo trata con una hospitalidad asombrosa. Neira Palacio aborda las novedosas imágenes literarias del paisaje americano creadas por Humboldt en unos relatos de viaje en los que confluyen el Romanticismo y el clasicismo alemán. El capítulo está centrado en el encuentro de Humboldt con la intelectualidad latinoamericana, referida aquí como *Inteligencia*, a propósito del vocablo *Intelligentsia* en lengua alemana. El capítulo evidencia que la narrativa de Humboldt, además de su alto valor estético, hace un aporte significativo en cuanto significa la apertura a una alteridad que representa tanto una contribución a la modernidad en España y en Latinoamérica como una provocación a los intelectuales españoles y alemanes de la época, al ampliar el horizonte de expectativas europeo occidental respecto al significado universal del ámbito latinoamericano y del Caribe hispánico.

En estrecha relación con el fenómeno de la migración cultural transatlántica, el capítulo “María enciso en la fría noche del exilio. Aportes de una republicana en la prensa colombiana”, de Andrés Vergara Aguirre, brinda nuevos aportes sobre el exilio y la migración forzada hacia Hispanoamérica como resultado de la Guerra Civil española. Particularmente, esta innovación se concentra en ilustrar cómo la prensa y las revistas colombianas van a documentar la obra y vida de María



Enciso. El descubrimiento de esta escritora española a través de estas fuentes amplía la imagen de la literatura testimonial respecto al exilio y al desplazamiento forzado como dramas europeos, que en este caso ilustran cómo la huida del franquismo y del nazismo desembocan en su obra *Europa fugitiva. Treinta estampas de la guerra* (1941), un viaje transatlántico que refleja la calamidad de su itinerario de fuga. En esta relación entre periodismo y literatura, este capítulo ofrece el redescubrimiento de estos testimonios de la escritora, con los cuales se documenta una contribución narrativa y transcultural al periodismo colombiano en la que la nostalgia de la migrante ibérica va a constituirse en topos literario y periodístico.

“Migrantes y desplazados: la imagen de España y Latinoamérica en *Transterrados* de Consuelo Triviño” es la invitación que nos hace Claudia Acevedo Gaviria para que visitemos la obra de una escritora colombiana que logra plantarse con mucha propiedad en esta novela sobre migrantes en España, pues ella misma ha sido una migrante en Madrid, donde ha vivido la mayor parte de su vida; en el relato confluyen gentes de muchas latitudes, como ocurre en la Madrid de la realidad, pero en este caso los colombianos y los latinoamericanos ganan un rol protagónico. Al examinar las representaciones de personajes en condición de migrantes y desplazados en *Transterrados*, Acevedo indaga también por las tensiones y repercusiones de orden cultural, político y social que sufren los personajes en el vórtice del encuentro entre Europa y Latinoamérica, donde incluso los lenguajes y los acentos se vuelven decisivos en la percepción del nuevo entorno, y donde el desarraigo termina por ganar un lugar protagónico.

Con “La migración de los cuentos garciamarquianos al cante flamenco andaluz: transgresiones transatlánticas e intermediales”, Florian Homann analiza las letras del disco *Cuando Lebrijano canta, se moja el agua* de Juan Peña, El Lebrijano, obra en que el cantaor flamenco interpreta las adaptaciones de ocho cuentos, la mayoría de la colección *Doce cuentos peregrinos*, y de la novela *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez, adaptados a la música flamenca por el poeta Casto Márquez Ronchel. Homann indaga por las consecuencias de las migraciones de los textos literarios entre distintas culturas, en el ámbito geográfico



y musical, en la búsqueda de explicar el modo como, en la transformación del texto de prosa a poesía, resulta afectada la semántica de las palabras y la recepción de las obras. Estas adaptaciones constituyen un interesante ejemplo de la migración entre expresiones artísticas, al tiempo que se convierte también en un ejercicio de migración cultural, en cuanto las versiones en música flamenca de los relatos de García Márquez también representan el encuentro, o más bien el reencuentro entre dos mundos.

Como un ejemplo de recepción transatlántica de la literatura hispanoamericana, el capítulo “Alabanza y diatriba de una época dorada. El *boom* y su bumerán en *Palabra de América*”, de José Manuel Camacho Delgado, presenta nuevas valoraciones de la recepción estética del *boom* en la península ibérica, a la luz de la compilación del libro *Palabra de América* (2003), resultante de un encuentro transatlántico de la inteligencia hispanohablante en Andalucía. Se resalta aquí el rol orientador de Cabrera Infante en torno al problema de la tradición narrativa que alberga el *boom* y su impacto sociocultural. Asimismo se plantean nuevamente cuestionamientos que apuntan a la crítica de la noción eurocentrista del buen salvaje, como la superación del macondismo, abriendo la puerta a constelaciones de una producción literaria cosmopolita, inherente al mundo de las migraciones culturales del pensamiento en una época de globalización virtual que le da una nueva cara a la cultura de masas.

La segunda parte, “Literatura comparada”, se abre con el capítulo “Los bordes. Literatura comparada, teoría literaria y cultura”, donde Pedro Agudelo Rendón, a propósito del auge que ha tomado la literatura comparada en años recientes, plantea la revaloración de este campo en el contexto de los estudios literarios desde dos vertientes: la relación entre literatura y arte, y la perspectiva sociocultural que se pregunta por la relación entre la literatura, el escritor, la sociedad y la cultura. Uno de los planteamientos que se destacan en esta propuesta de Agudelo Rendón es que la inter y las transdisciplinariedad de la literatura comparada exigen una flexibilidad de pensamiento y una apertura a la literatura que nos protejan del riesgo de caer en “la exclusión y el elitismo, en las jerarquías y en la marginación”, y nos deja unas preguntas que implican una honda



reflexión en torno al modo como asumimos este campo de investigación: “¿Qué lugar ocupan, entonces, los estudios culturales en el actual panorama de la literatura? y, más aún, ¿de qué manera se puede comprender hoy lo que llamamos literatura [...] si todo se diluye en el discurso de la cultura, en la industria cultural, en la estética como una práctica vital y en las formas de comportamiento empujados por los cambios geopolíticos del momento?”.

En este fluido diálogo de presencias transculturales, el capítulo “Del simulacro a la obra de arte: otra mirada sobre el asesinato en «Emma Zunz», de Jorge Luis Borges, y «La pesada valija de Benavides», de Samanta Schweblin”, de Erika Atehortúa Baena, contribuye a establecer relaciones entre corrientes transatlánticas que recrean la apropiación y superación de expresiones literarias europeas en Hispanoamérica como la ficción y la hiperrealidad a la luz de los relatos “Emma Zunz” de Borges y “La pesada valija de Benavides”, de Samanta Schweblin, en los cuales la narrativa latinaamericana eleva la recepción de escuelas literarias europeas a expresiones más elaboradas de la puesta en escena del crimen como un discurso de las bellas artes que hace de un acto deplorable una obra de arte.

La tercera parte, “Otras migraciones”, abre con el capítulo “Poema cómico (1789) de Fray Felipe de Jesús: ¿un intento de reconquista espiritual del Darién?”, donde María Eugenia Osorio Soto plantea que este poema representa una prolongación de las crónicas de Indias, debido a que justifica la conversión religiosa del “buen salvaje” caribeño del campo cultural y geográfico del Darién. Este contacto intercultural, transatlántico, muestra el drama de poblaciones aborígenes en resistencia frente a una ola migratoria europea decidida a imponer el catolicismo como cultura dominante. La obra incita a comprender fenómenos que, desde Bartolomé de Las Casas, ya anunciaban los excesos de los Encomenderos y de los representantes de la sociedad cortesana, pero reafirmando la vigencia de esta última.

En este amplio repertorio de métodos y estilos de aproximación a las obras literarias también tienen un lugar destacado las ediciones críticas. En “Estudio de la *recensio* en la novela *Grandeza* (1910) del escritor colombiano

Tomás Carrasquilla”, el capítulo de cierre, Edwin Carvajal Córdoba y Félix Antonio Gallego Duque presentan un estudio de la recepción de esta obra, es decir la trayectoria y jerarquización de su transmisión textual, así como su periplo editorial durante sus 114 años de recepción; de este modo, los autores contribuyen con la fijación definitiva de la novela por primera vez en edición crítica, y al mismo tiempo resaltan la manera como “esos diálogos de Carrasquilla con intelectuales y movimientos o corrientes literarias europeas de finales del siglo XIX, como el costumbrismo y el realismo, contribuyeron a la definición de su estilo literario y a una apuesta estética específica en su universo ficcional”. Entre los aportes destacados de este capítulo están, según expresan los autores, el descubrimiento de testimonios de la novela que no habían sido considerados antes en otros estudios, como una primera versión en prensa, publicada por entregas en el periódico *La Organización*, de Medellín, en 1910.

Este conjunto de reflexiones exige heterogeneidad de enfoques y de perspectivas estilísticas. Las redes subyacen a procesos de recepción transatlánticos y latinoamericanos desde la expresión de las ideas y de las artes que tienen lugar en lo que Pedro Henríquez Ureña denominó “el florecimiento del mundo colonial” y el surgimiento de “una sociedad nueva”, pasando por la recepción de las luces en la época del viaje de Alexander von Humboldt en la Zona Tórrida hasta la representación de las ideas en el nacimiento de la Región en la literatura nacional a través de Tomás Carrasquilla. La recepción estética se convierte en un tejido que pone en diálogo a las Españas del exilio y de los migrantes con la Iberoamérica universalista de Jorge Luis Borges que construye la hiperrealidad mediante la invisible luz del expresionismo y del modernismo que acuñaron su concepción de las artes bellas y de las no-bellas artes.

Migraciones culturales transatlánticas pone en juego a la ciudad como escenario de las ideas, es decir, en diálogo con la concepción urbana de Latinoamérica, mediante la cual José Luis Romero combate la aún arraigada imagen del buen salvaje, a ambos lados del Atlántico. El exilio, la migración, la literatura religiosa, la imagen de la región, la literatura de viajes tienen como escenario por excelencia los centros urbanos y, en

ellos, la interacción de las ideas que permiten tejer las redes intelectuales al paso de una simultaneidad de épocas no simultáneas.

Este es, respetado lector, respetada lectora, el amplio recorrido que proponemos para visitar variados autores y obras, a través de unos capítulos que evidencian la diversidad estilística y metodológica que caracteriza a nuestro Grupo de Estudios Literarios de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia; un grupo de investigadores en el que tenemos la libertad de expresión y el rigor académico como dos de los principales valores a la hora de asumir los estudios literarios y culturales. Esperamos que en estas páginas encuentren temas, abordajes y reflexiones de interés, y sobre todo inspiración para seguir avanzando en este caudaloso universo de estudio que son las relaciones académicas, literarias y culturales transatlánticas.

Los editores



Migraciones transatlánticas



EDISON NEIRA Palacio

Profesor Titular de Literatura Latinoamericana, Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia. Dr. phil. de la Universidad de Bielefeld (Alemania), PostDoc Universidad Pedagógica de Heidelberg (Alemania). Coordinador del Grupo Estudios Literarios —GEL—, Líder del B.A. Pregrado en ELE Virtual, Coordinador de la Maestría en Alemán como Lengua Extranjera. Correos electrónicos: edison.neira@udea.edu.co y neirapalacio@gmail.com

Este capítulo es resultado del proyecto de investigación *Migraciones culturales transatlánticas* y contó con el apoyo de la *Estrategia para la Sostenibilidad y Consolidación de los Grupos de Investigación 2023*, otorgada al Grupo de investigación Estudios Literarios —GEL— por parte del Comité para el Desarrollo de la Investigación —CODI— de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia – UdeA, Medellín – Colombia.

Humboldt y la Inteligencia americana

RESUMEN: EL capítulo “Humboldt y la *Inteligencia* americana” analiza la creación de nuevas imágenes literarias del mundo Iberoamericano a través de relatos de viaje que ponen en escena la tradición del Romanticismo y del clasicismo alemán de cara a la intelectualidad latinoamericana, concebida aquí como *Inteligencia*, desde la perspectiva de Alfonso Reyes. Se trata de una puesta en escena de alto valor literario, que construye una imagen científica y holística del paisaje y de la cultura, dando protagonismo a la *Inteligencia* latinoamericana. Provista de un alto valor estético, la narrativa de Alexander von Humboldt abre camino a una alteridad secular que representa, de un lado, una contribución a la modernidad en Latinoamérica y España y, del otro, una provocación a la *Inteligencia* tanto alemana como española, para ampliar el horizonte de expectativas europeo occidental respecto al significado universal de Latinoamérica y el Caribe hispánico.

Palabras clave: Humboldt, *Inteligencia* americana, Romanticismo, clasicismo, modernidad, literatura de viajes, literatura alemana, estudios transatlánticos.

ABSTRACT: THE chapter “Humboldt and the American Intelligence” analyzes the creation of new literary images of the Ibero-American world through travel chronicles that stage the tradition of German Romanticism and Classicism in the face of the Latin American *intelligence*, conceived here as *Inteligencia*, from the perspective of Alfonso Reyes. It is a staging of high literary value, that builds a scientific and holistic image of the landscape and culture, giving prominence to the Latin American Intelligence. Provided with a high aesthetic value, Alexander von Humboldt’s narrative opens the way to a secular otherness that represents, on the one hand, a contribution to Modernity in Latin America and Spain and, on the other hand, a provocation to both the German and Spanish Intelligence, to broaden the horizon of Western European expectations regarding the universal significance of Latin America and the Hispanic Caribbean.

Keywords: Humboldt, American Intelligence, Romanticism, Classicism, Modernity, Travel Literature, German Literature, Transatlantic Studies.



Europa era vieja; aquí había una vida nueva, un nuevo mundo para la libertad, para la iniciativa y la canción (Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, p. 9).

ALEXANDER VON Humboldt (1769-1859) fue un narrador de la intemperie. Su obra nos conecta con mundos agrestes y apacibles, con ideas universales y, para nuestro caso, con la Inteligencia americana. Llega al Sur del Nuevo Mundo en 1799 cuando el colonialismo ibérico crepita. Sobre esa agonía nos ilustra el develador libro de viajes *Noticias secretas* de los científicos Jorge Juan y Santacilia (1713-1773) y el sevillano Antonio de Ulloa y de la Torre-Guiral (1716-1795). Publicados póstumamente en Londres, en 1826, este copioso informe escrito a partir de 1735 nos brinda una amplia experiencia antropológica sobre la profunda crisis del mundo colonial. Se trata de la misma crisis que pone en escena Tomás Carrasquilla (1858-1940) en *La marquesa de Yolombó* (1928). Es muy probable que pocos años después de su retorno a Europa, Humboldt conociera de primera mano las *Noticias*, tras haber conocido a alguna “marquesa” minera en su viaje. Quizás algún ejemplar de las *Noticias* haya llegado a la saqueada Biblioteca del Tercer Piso en el recóndito templo de Tomás Carrasquilla. Los viajeros, científicos y espías de las *Noticias secretas* nos dicen:

Todas estas cosas que el Perú produce, y otras muchas que habrá particulares en aquellos dilatados reynos y payses, cuyas noticias se ignoran por falta de aplicacion, serian riquezas bastantes para otra nacion que supiese darles la estimacion que merecen, pero en poder de la nuestra no solo dexamos de hacer comercio de ellas, y sacar de las otras naciones que no las gozan las utilidades de su valor, sino que aun no sabemos aprovecharnos de ellas para nuestro propio uso, y esta es la causa esencial de que entre nosotros no luzcan las riquezas que producen nuestras Indias, porque nos sugetamos al beneficio del oro y de la plata, y dexamos abandonado todo género de simples para vernos despues en la precision de desposeernos

del oro y de la plata por los mismos simples que poco antes despreciamos (T.II, pp. 601-602).

Esa sujeción al beneficio del oro que condujo al abandono se prolongaría y se haría más crónica en las zonas mineras que harían parte del repertorio narrativo de Humboldt y del repertorio cultural de aquella época que Tomás Carrasquilla nos ofrece en *La marquesa de Yolombó*, donde ese abandono se describe así:

Con decir que Yolombó era, en ese entonces, fracción insignificante de un municipio de quinto orden, están dichos su inopia y acabamiento por aquel tiempo.

Tamaña desolación tenía detalles dolorosos al par que pintorescos; un viejo trémulo cavando unos matojos; negritos tuntunientos, tendidos a la vera, que, en su mudez, imploraban la limosna, con la miseria de sus harapos y la tristeza de sus ojos agrandados; gallinas flacuchentas persiguiendo saltones y gusarapos; perros tirados al sol, rascándose la sarna, más por espantar el hambre que por la pica; caras rugosas, asomadas en ventanillos, en atisba del viandante, pues ha de saberse que aquello era camino real, ni más ni menos, aunque no siempre fuera transitable. Gente moza no se veía ni para muestra: unos se alquilaban en alguna finca, otros en alguna mina; éstos, monte adentro, buscaban con su escopeta con qué llenar la olla de su prole; aquéllos, metidos en riachuelos o a su orilla, zarandeaban la circular batea, medio colmada de agua, de arena y de cascajo (1984, pp. 5-6).

Esta novela da cuenta de los primeros signos que anuncian la caída de la Colonia. Carrasquilla reconstruye una imagen del mundo marcada por el desprecio por la cultura y, dentro de ella, el desprecio por los “géneros simples”, por la producción de bienes, un fenómeno que se agudizó y que fue observado prolíficamente por Humboldt en medio de un ambiente narrativo que ya contaba una memoria de aquella crisis de larga duración.

De ella nos da cuenta la nota editorial de 1826 que complementa el final del segundo tomo de las *Noticias*. Casi un siglo después del viaje que les da origen, la percepción de la crisis en el Reino Unido es más aguda aún, pues para esa época Humboldt había ilustrado aún más a la opinión pública europea acerca de la inteligencia americana, agregándole muchísimos más detalles que documentaban la agonía de la Colonia y el potencial espiritual y natural del Sur del Nuevo Mundo. La Nota del editor de las *Noticias*, David Barry, ilustra, como lo vemos en *La marquesa de Yolombó*, la caída del mundo hidalgo de Indias, afirmando:

Llega al fin la crisis que necesariamente habia de sobrevenir á unos proyectos tan ilusorios, y cesa la mania de especular [...] Así es que las provincias de la América Española, no obstante la fama de tantos minerales ricos han sido en todos tiempos tributarias de los países Europeos y aun de la China, pagando por cada artículo que recibían cuatro veces mas de su valor real, y quedando así pobres mientras enriquecían á las demás. Sus minas eran torrentes de agua, que descendiendo rápidamente salían de su territorio y dejaban estériles sus campos, mientras que otros fructificaban con ella los suyos, y en sus producciones hallaban las verdaderas riquezas (1826, p. 605).

Del Nuevo Continente, Humboldt pudo vivenciar la fase inicial de consolidación de la Independencia de los Estados Unidos de América, pero un poco antes conoció la forma en que ésta ya se insinuaba en los territorios que conformarían a Latinoamérica, a través de su *Inteligencia* ilustrada y a través de sus investigaciones de la Geografía Humana, donde halló profundas iniquidades y fracturas sociales que representan esos “torrentes de agua”, esto es, esas riquezas que “salían de su territorio y dejaban estériles sus campos”, lo cual, en conjunto, era un signo del descontento criollo y de su potencial transformador.

Humboldt llega a una tierra donde las Ideas venían floreciendo en el mundo urbano, ya hidalgo, ya criollo. En todo caso, no llega al mundo exótico de un “buen salvaje”, sino al de una nueva sociedad,



esencialmente europeizada, que durante siglos había bebido, transformado su espíritu, del desangre hispánico, indígena y africano. Humboldt llega a una sociedad que ya había pasado por fases multiculturales, una sociedad que hereda minuciosamente prácticas irreflexivas de aculturación, pero, en esencia, era el laboratorio vivo de una transculturación que convertía en herencia continua, no en hurto, los impulsos propios y ajenos. Esos impulsos, que serán hilos conductores en la literatura de viajes de Alexander von Humboldt, fueron contextualizados en 1945 por el maestro dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) en sus *Corrientes literarias en la América Hispánica* (publicadas inicialmente como *Literary Currents In Hispanic America* por Harvard University Press en 1945), bajo la siguiente premisa:

En una época de duda y esperanza, cuando la independencia política aún no se había logrado por completo, los pueblos de la América hispánica se declararon intelectualmente mayores de edad, volvieron los ojos a su propia vida y se lanzaron en busca de su propia expresión (1949, p. 9).¹

Esa expresión propia, contemporánea a Humboldt, era una nueva imagen del mundo, ya no era una simple prolongación de la isla ibérica, era una Inteligencia que basaba la construcción de sus ideas en la vida urbana, especialmente en las ciudades capitales y en las ciudades puerto. La Inteligencia americana coetánea al viaje del clásico prusiano lucha por la mayoría de edad. Henríquez Ureña elige como uno de los ejemplos fundacionales de esa nueva personalidad al intelectual venezolano Andrés Bello (1781-1865), cuya obra deja ver “un nuevo mundo para la libertad, para la iniciativa y la canción”:

Tales eran la intención y el significado de la gran oda, la primera de las *Silvas americanas*, que Andrés Bello publicó en 1823. Bello no era un improvisador, un advenedizo del Romanticismo; era un sabio, un gran

.....
1

La primera versión y edición en español de 1949 del FCE, titulada *Las corrientes literarias en la América hispánica*, fue traducida por Joaquín Díez-Canedo.

gramático, traductor de Horacio y de Plauto, explorador adelantado en las selvas todavía vírgenes de la literatura medieval. Su programa de independencia nació de una meditación cuidadosa y un trabajo asiduo (Henríquez Ureña, 1949, p. 10).

Al momento del arribo de Humboldt en el Nuevo Continente, el aún joven poeta Andrés Bello había escrito su Oda al Anauco (1800), la cual sería apenas un signo de una extensa producción científica y artística que, similar y contemporánea a la de Humboldt, constituiría un copioso legado de innovaciones, muchas de ellas fundacionales y paradigmáticas, en los campos de la filosofía, la crítica literaria, la lingüística, la etnografía, la geografía, la historia y el derecho. Bello era, entonces, un facto de la inteligencia americana con la que Humboldt entraría en contacto. En este caso no se trata de un contacto personal, sino del contacto con el ambiente de la época, a partir de julio de 1799, cuando Humboldt llega a Cumaná. Por su lado, el contacto real de Bello con Humboldt comienza durante su estadía en el Reino Unido, tal y como lo documenta Calvin P. Jones en *The Spanish-American Works of Alexander von Humboldt as Viewed by Leading British Periodicals, 1800-1830* (1973), quien afirma:

There were almost a dozen reviews of Humboldt's works in the periodicals during 1816-1822. One reviewer hoped that the independence of Spanish-America would open up the region to further exploration by more naturalists like Humboldt in order to increase the world's knowledge about the interior of that little known area which had been kept isolated for so long by the Spaniards. Another believed that the social traits and customs would be so changed by the revolutions in Spanish-America that Humboldt's work would soon be completely outdated and therefore not worthwhile (p. 445).

Jones agrega que esta tendencia se mantendría muy vigente en la crítica y el periodismo británico hasta 1827. Los seis años en los que se publica esa docena de reseñas impulsaron a un diálogo transatlántico con las futuras

nuevas Repúblicas, marcado por múltiples exploraciones científicas de un mundo que los españoles habían mantenido aislado de la modernidad y de la modernización durante tanto tiempo. La esperanza en un Sur americano independiente traía nuevas esperanzas e ilusiones en el mundo de la Reforma anglicana a través del mundo de la Reforma germánica, pero en ambos casos se abrían los ojos de dos de las más importantes economías de la ya avanzada Revolución Industrial. Precisamente en 1830, las publicaciones periódicas británicas atendían más aún a los detalles sobre el platino que Humboldt georreferenciaba en un mapa que venía preparando sobre el hoy Departamento del Chocó. Jones plantea cuatro conclusiones sobre este caso de recepción transatlántica:

First, the periodicals were significant reflectors of public opinion during this era with regard to Spanish-America as well as moulders of such opinion. Secondly, they showed changes in British policy there and were related to them. Thirdly, the periodicals reflected that British economic interests in Spanish-America were paramount factors in influencing British policy from 1800 through 1830. Finally, it is clearly evident that the reviews of Humboldt's writings in the periodicals were among the foremost influences which helped to interest the British in Spanish-America and did their part to lead toward the speculation which developed as a result.

The great variety of British attitudes which the periodicals expressed concerning Spanish-America demonstrated that they were significant in mirroring the image of Spanish-America then held by influential Britons. The persons who purchased and read them could afford a more expensive form of reading matter. As members of the upper and middle classes, these people tended to be the most important groups in British society and to have great influence in the formation of public policy at that time (Jones, 1973, pp. 447-448).

Hecho miembro de la Royal Society of London desde 1816, Alexander von Humboldt fue construyendo y moldeando con su obra una nueva opinión

pública sedienta y receptiva sobre la imagen de Hispanoamérica. Su obra impregnó a los grupos más influyentes de la vida económica, científica y política británica, dentro de cuyos beneficiarios estuvo Andrés Bello, quien residió en Londres entre 1810 y 1829, es decir, casi todo el periodo de recepción de Humboldt que examina Jones. Esta recepción motivó la formación de diversas redes de orden económico y político en ambos lados del Atlántico. Andrés Bello, en suelo británico, conoce, a la par que los ingleses, las publicaciones de Humboldt sobre Hispanoamérica. En la relación textual que establece Juan Durán Luzio sobre estos dos intelectuales, y especialmente sobre la recepción de Humboldt por Bello, afirma que no es sorprendente que la primera publicación del intelectual venezolano en Londres fuera

[...] precisamente, una traducción que de páginas de Humboldt y Bonpland hizo para que fueran incluidas en un número de *El Censor Americano*, la revista que allí recién había fundado su amigo Antonio José de Irisarri, encargado entonces de la Legación de Chile cerca de la corona británica. Confirmando esa preferencia publicará luego en la *Biblioteca Americana* y en *El Repertorio Americano* extractos y reseñas que vienen a corroborar su interés y aprecio por la obra del naturalista berlinés. Así, en el primer número de su *Biblioteca Americana* aparece, bajo la discreta firma de A. B., un artículo sobre “Palmas Americanas”, cuya segunda parte, se advierte ahí, proviene de “los ilustres viajeros Humboldt y Bonpland”, autores del estudio *Plantes équinoxiales* (Durán Luzio, 1999, p. 107).

Ambas contribuciones, las de Bello sobre Humboldt y las de Humboldt sobre el Nuevo Continente, tuvieron su origen en una época en la que las sociedades occidentales, y especialmente Latinoamérica, buscaban la mayoría de edad. Las reseñas de Bello se tornarían en poemas emblemáticos de la geografía hispanoamericana publicados en Londres: sus dos silvas *Alocución a la poesía* (1823) y *Silva a la agricultura de la zona tórrida* (1826), publicadas en la *Biblioteca Americana* y en *El Repertorio Americano*, respectivamente, reflejan una inspiración Romántica, moderna, sin arcadias

melancólicas, que elevan la literatura de viajes de Humboldt al plano poético con patriotismo continental, americanista.

Anota Durán Luzio dos datos editoriales importantes: de un lado, que en el mercado del libro londinense de la época, Bello seguramente tuvo acceso a la edición inglesa de la obra de Humboldt y Aimé Bonpland *Personal Narrative of Travels to the Equinoctial Regions of the New Continent during the Years 1799-1804*, traducida por Helen Maria Williams y publicada en Londres entre 1818 y 1819. Del otro, agrega que en el tercer tomo de *El Repertorio Americano* (abril de 1827), Bello alude a los cinco tomos de la versión española de París, de 1826, del *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente, hecho en 1799 hasta 1804 por A. de Humboldt y A. Bonpland* (París, s. e., 1826), señalando que era un imperativo para el mundo de lengua española la edición de esta obra (1999, p. 109).

Durán Luzio aporta una contribución esencial para entender cómo la recepción de Humboldt por parte de Bello condujo a que el venezolano transformara el relato de viaje del alemán en poesía y, al mismo tiempo, se apropiara de una imagen del mundo, traduciéndola culturalmente y convirtiéndola en herencia y patrimonio. Se trata del siguiente aparte de la *Alocución a la poesía*:

¡Oh quién contigo, amable Poesía,
del Cauca a las orillas me llevara,
y el blando aliento respirar me diera
de la siempre lozana primavera
que allí su reino estableció y su corte!
¡Oh si ya de cuidados enojosos
exento, por las márgenes amenas
del Aragua moviese
el tardo incierto paso;
o reclinado acaso
bajo una fresca palma en la llanura,
viese arder en la bóveda azulada
tus cuatro lumbres bellas,

oh Cruz del Sur, que las nocturnas horas
mides al caminante
por la espaciosa soledad errante;
o del cucuy las luminosas huellas
viese cortar el aire tenebroso,
y del lejano tambo a mis oídos
viniera el son del yaraví amoroso!
(1883. vol. III. p. 43)

Este aparte, ilustra detalladamente Durán Luzio, guarda similitudes “visuales y conceptuales” (1999, p. 113) con una traducción del Viaje de Humboldt y Bonpland que factiblemente realizó Bello para *El Censor Americano* en septiembre de 1820 (cuarto número) y que tituló “De los viajes de Humboldt y Bonpland”. Esta asociación dista mucho del mundo neoarcádico, pastoril y conservador que se le ha atribuido a Bello. Es una recepción y adaptación del Romanticismo alemán en la cultura Iberoamericana. Su poesía fue una propuesta de revolución Romántica en una cultura que todavía cargaba con el peso de una imagen hidalga del mundo y con la intolerancia heredada de la Contrarreforma hispánica.

Dada su apertura mental y cosmopolitismo, para el intelectual de Tegel no fue una traba, antropológica y culturalmente, conocer o intercambiar conocimientos con personajes de su talla, criollos, en suelos de las Indias o criollos en suelos europeos. Humboldt ya no hacía parte de esa tendencia que, desde la *Carta del descubrimiento de Colón* de 1493, había popularizado en Europa la imagen exótica del Nuevo Mundo, especialmente la del “noble salvaje”, una imagen reduccionista que fijaría prejuicios casi imborrables que aún perviven a ambos lados del Atlántico. Al respecto, Henríquez Ureña recuerda que

Mucho se ha elogiado a Colón por sus descripciones de la naturaleza en los trópicos. Todo un maestro en ese mismo arte, Alexander von Humboldt, encuentra en ellas “belleza y simplicidad de expresión”, y un “hondo sentimiento de la naturaleza”. Menéndez y Pelayo les atribuye la “espontánea

elocuencia de un alma inculta a quien grandes cosas dictan grandes palabras” (1949, p. 14).

La “simplicidad de expresión” y el “sentimiento” de la naturaleza, son dos eufemismos que aluden a un ejercicio menor de la escritura y a un sentimentalismo que están muy alejados de la ciencia. Respecto a la ciencia en el siglo XVIII y comienzos del XIX, en lo que hoy es la América Hispánica, Henríquez Ureña observa corrientes compuestas por “los devotos de la ciencia” en torno a las cuales acude a Humboldt para presentar el siguiente testimonio:

Humboldt dijo en 1802, que «ninguna ciudad del Nuevo Mundo, sin exceptuar las de los Estados Unidos, poseía establecimientos científicos tan grandes y sólidos como los de la capital mexicana». En conjunto, la cultura científica en las ciudades más importantes de la América hispánica aventajaba a la de las ciudades de habla inglesa hasta que empezó nuestro movimiento de independencia. Y Humboldt nos dice que en el terreno de la ciencia los mexicanos se consideraban más adelantados que los españoles (Nota 36 al capítulo III, PHU, p. 230).

Las alusiones a la percepción de la cultura por parte de Humboldt permiten verificar que este contribuiría de manera paradigmática a que la opinión pública europea y norteamericana comenzaran a superar la imagen exotista y arrogante que se había fabricado durante siglos. Las alusiones a Humboldt por parte de Henríquez Ureña contribuyen de esta manera a hacer visible el alto grado de alteridad y de cosmopolitismo que alberga el espíritu del científico y escritor alemán al entrar en contacto con la inteligencia americana. Esa inteligencia se había forjado en diversos momentos. El historiador social argentino José Luis Romero (1909-1977) elevó este fenómeno en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976) al concepto de las “ideas” como resultado del mundo urbano en una perspectiva de larga duración que para la época del viaje de Humboldt ya había dado lugar a las ciudades criollas, urbes que

Constreñidas dentro del ámbito metropolitano pero asomadas al mundo mercantilista [...] comenzaron a volcarse, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, hacia ese escenario en el que se desenvolvía una economía más libre, prosperaba una sociedad cada vez más abierta y más aburguesada y cobraban vigor nuevas ideas sociales y políticas (1976, p. 120).

El criollismo surge al compás de lo que Henríquez Ureña denominó “El florecimiento del mundo colonial”, período fecundo de ese desarrollo urbano en el que surgen, según el maestro dominicano, “los hombres más destacados de nuestro siglo de las luces [...] hombres de ciencia y eruditos de corte auténticamente modernos” (1949, p. 90) que “Muy rara vez llegaron a una generalización teórica comprensiva” (p. 90) como Francisco José de Caldas (1771-1811), según Henríquez Ureña, quien agrega que el colombiano “escribió una prosa” que no fue “indigna de Buffon y de Humboldt” (p. 91). Y por ello, amplía el contexto sobre esa intelectualidad de Las Luces cada vez más consolidada con la que tiene que entenderse Humboldt, señalando que

Durante el siglo XVIII la producción artística de las colonias excedió a la de España y Portugal; la simple enumeración de las obras resulta asombrosa y, aun cuando la calidad es, por lo general, más baja que antes, no faltan los hombres excepcionalmente dotados: el más grande es, sin duda, el Aleijadinho, Antonio Francisco Lisboa (1730-1814), del Brasil, escultor y arquitecto. En los años que precedieron a las guerras de independencia, José Luis Rodríguez Alconedo, de México, captó un destello de la elegancia de Goya, y Francisco Javier Matiz (1774-1851), de Bogotá, era “el mejor pintor de flores del mundo”, en opinión de Humboldt (Henríquez Ureña, 1949, p. 94).

Henríquez Ureña dejaba planteado con esta valoración un universo en el que se abrían las condiciones que ya daban lugar a la constitución de una intelectualidad latinoamericana en plena resistencia, obligada a un ejercicio casi clandestino de la crítica, interrumpida en sus esfuerzos por

las guerras derivadas de las luchas de Independencia, pero, dictamina el maestro caribeño, “gracias a ellos pudo airearse la atmósfera intelectual, gracias a ellos, la filosofía y la ciencia modernas acabaron por reemplazar, siquiera parcialmente, al escolasticismo” (p. 91).

Después de aquel “florecimiento”, esa inteligencia tendría su momento fundacional en el período de 1800 a 1830 que Henríquez Ureña clasifica como la “Independencia intelectual” y vuelve a valorar la influencia de Humboldt en ella y la influencia de ella en Humboldt, a través de las vanguardias de pensamiento, uno de cuyos casos ejemplares es Andrés Bello (1781-1865), a quien exalta en materia de erudición, anotando:

Había estudiado los clásicos, filosofía y leyes; a esto añadió el estudio de las ciencias naturales, que acrecentaría a través de su amistad con Humboldt. En Londres (1810-1829) conoció a James Mill y a Lord Holland, entre otros hombres distinguidos, y frecuentó el Museo Británico. De Inglaterra fue llamado a Chile (1829), donde actuó como consejero legal del gobierno en asuntos exteriores y en parte reorganizó la educación pública, especialmente la Universidad, de la que fue presidente en 1843. Fue el principal autor del Código Civil chileno (1855), el primero original en este hemisferio, y escribió uno de los primeros tratados sobre derecho internacional en que junto a la teoría se estudiaba buen número de tratados y casos reales (1832) (1949, p. 106).

Más allá de tan discutida “amistad” personal, la “amistad” de Bello con Humboldt es la amistad que traza el ambiente de una época que les es común a ambos intelectuales, como lo define en su Nota a la mención de Humboldt:

La expedición de Alexander von Humboldt a Cuba, América del Sur y México (1799-1804) y su obra monumental, escrita con la colaboración de su compañero de viaje Aimé Bonpland, *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, 30 vols. (París, 1807-1834), tuvo el valor de una nueva

revelación del Nuevo Mundo que influyó en los jefes del movimiento de independencia tanto como en los hombres de letras (1949, p. 235).

Uno de los signos de esa “nueva revelación del Nuevo Mundo” fue la gigantesca obra de Bello, quien, por poner un ejemplo, en su *Filosofía del entendimiento*, publicada póstumamente en 1881, divulga en el mundo de lengua española muy diversas fuentes de la filosofía inglesa moderna, por no mencionar las innovaciones que introdujo a la naciente Filología Hispánica. Sobre esa producción fecunda de Bello en Londres, agrega el dominicano, se destaca su edición y estudio del Poema de Mio Cid, en la cual Bello presenta trasfondos literarios como la epopeya francesa, los primitivos poemas españoles de la crónica histórica y los cantares de gesta. La estadía en Londres va a representar una fase decisiva en su larga etapa de crítico literario, la cual va a constituir un aporte esencial “[...] al desarrollo y la formalización de la crítica literaria hispanoamericana porque, entre otras cosas, fijó un modelo estético basado en relaciones y diferencias entre el clasicismo y el romanticismo” (Ramírez Márquez, 2005, pp. 12-13). En ese amplio y compacto perfil de Bello, el dominicano concluye rescatando una de sus amplias y muy estudiadas contribuciones e innovaciones a la lengua española, la Gramática:

Por último, en su *Gramática de la lengua española* (1847) y en sus *Principios de ortología y métrica* (1835) fijó el estudio de la lengua y de su poesía sobre una base de hechos que una ciega adhesión a los modelos latinos impedía ver, en los últimos tiempos, aun cuando los gramáticos y prosódicos del siglo xv, Nebrija y Encina, habían tomado originalmente el buen camino. La *Gramática* de Bello, sigue siendo, cumplidos los cien años, la más completa descripción sincrónica de nuestra lengua y una de las mejores de cualquier idioma moderno (Henríquez Ureña, 1949, p. 107).

Aunque Bello y Humboldt tienen a Caracas y a Londres como escenarios comunes de su vida intelectual, su temprana formación difiere en materia de las coyunturas y de las tradiciones que les fueron coetáneas a cada uno:

Humboldt nace el mismo año (1769) en que nace Napoleón I. Crece en una época de temor a las invasiones napoleónicas y, más hondamente, bajo la influencia de una sociedad protestante, cuya alta racionalización de la vida cotidiana correspondía a la normalización de la ciencia, que en el mundo de la Reforma incluye a las Ciencias del Espíritu en las universidades y a la legitimación cultural de la ciencia en la sociedad. Mientras tanto, a Francisco José de Caldas (1768-1816) y a Bello, entre otros fundadores de la intelectualidad latinoamericana, les corresponde una formación temprana donde tiene lugar una recepción parcial y clandestina de la Ilustración, como es el caso de Caldas, y a ambos les es común un ambiente cultural de raigambre contrarreformista donde las universidades y la ciencia apenas habían empezado a crearse, siendo ambos fundadores, en épocas muy cercanas. Las preocupaciones del intelectual prusiano tenían grandes afinidades con Caldas y con Bello, pero su tempo de formación estaría marcado por un compás y unos vaivenes que, en 1936, Alfonso Reyes (1889-1959), en sus *Notas sobre la inteligencia americana*, concibe así:

Nuestro drama tiene un escenario, un coro y un personaje. Por escenario no quiero ahora entender un espacio, sino más bien un tiempo, un tiempo en el sentido casi musical de la palabra: un compás, un ritmo. Llegada tarde al banquete de la civilización europea, América vive saltando etapas, apresurando el paso y corriendo de una forma en otra, sin haber dado tiempo a que madure del todo la forma precedente. A veces, el salto es osado y la nueva forma tiene el aire de un alimento retirado del fuego antes de alcanzar su plena cocción. La tradición ha pesado menos, y esto explica la audacia. Pero falta todavía saber si el ritmo europeo —que procuramos alcanzar a grandes zancadas, no pudiendo emparejarlo a su paso medio—, es el único “tempo” histórico posible; y nadie ha demostrado todavía que una cierta aceleración del proceso sea contra natura (1997, pp. 82-83).

El tempo intelectual de Caldas, es decir, su escenario en este drama, se traduce en empresas fundacionales que impulsaban la mayoría de edad: fue el fundador del *Semanario del Nuevo Reino de Granada* en 1808, en

el cual dedicó siete números a la publicación de su investigación “Estado de la Geografía del Virreinato de Santa fe de Bogotá, con relación a la economía y el comercio”, escrito en el año inmediatamente anterior, 1807. El *Semanario* era parte de una empresa intelectual que desvelaba un tempo en Caldas que ya se había acompasado con el de Humboldt. Su percepción holística de la Geografía establece las bases de la independencia intelectual y de la modernidad latinoamericana cuando afirma en 1808 en el primer número del *Semanario*:

Los conocimientos geográficos son el termómetro con que se miden la ilustración, el comercio, la agricultura y la prosperidad de un pueblo. Su estupidez y su barbarie siempre son proporcionadas a su ignorancia en este punto. La geografía es la base fundamental de toda especulación política; ella da la extensión del país sobre que se quiere obrar, enseña las relaciones que tiene con los demás pueblos de la tierra, la bondad de sus costas, los ríos navegables, las montañas que lo atraviesan, los valles que éstas forman, las distancias recíprocas de las poblaciones, los caminos establecidos, los que se pueden establecer, el clima, la temperatura, la elevación sobre el mar de todos los puntos, el genio y las costumbres de sus habitantes, las producciones espontáneas y las que pueden domiciliarse con el arte. Este es el gran objeto de la geografía económica, tan antigua como nuestras necesidades (Caldas, 1979, p. 320).

A pesar de que el país, hasta hoy, no ha comprendido su mensaje sobre la importancia de normalizar los estudios geográficos de manera generalizada en las universidades, como un signo de la lucha por la mayoría de edad, Caldas dio apertura a la modernidad en Colombia con sus estudios geográficos y con su labor editorial, pero ese joven impulso modernizante y universalista se ve truncado dramáticamente con su fusilamiento en 1816 por parte de los colonialistas españoles. Esa barbarie trunca, además, el impulso modernizante del universalista gaditano José Celestino Mutis (1732-1808), quien había reconocido la grandeza y el potencial de Caldas al haberlo incorporado al equipo científico de la Expedición Botánica y

al haberlo nombrado director del Observatorio Astronómico de Bogotá. Al haber escrito sobre los prohibidos “temas de Indias”, Caldas cavaba su tumba, más aún cuando cuestionaba la forma en que se estructuraba la sociedad colonial al señalar en el citado estudio:

Yo ruego a los encargados de la educación pública mediten y pesen si es más ventajoso al Estado y a la religión gastar muchas semanas en sostener sistemas aéreos, y ese montón de materias fútiles o meramente curiosas, que dedicar este tiempo a conocer nuestro globo y el país que habitamos. ¿Qué nos importan los habitantes de la luna? ¿No nos estaría mejor conocer los moradores de las fértiles orillas del Magdalena? (1979, p. 341).

Estas son dos caras del drama y del tempo, la de Mutis y la de Caldas, para decirlo con Alfonso Reyes, de la Inteligencia Americana. El tempo de Caldas dejaba ver la sed de una deuda histórica con el conocimiento heredada de un aislamiento sistemático y escolástico que critica en las líneas anteriormente citadas. Tempo y retos muy diferentes tenía Humboldt, aunque no estuvo lejos de otro tipo de asedio, el napoleónico. Como era normal en su clase social y en su época, la formación temprana de Humboldt fue personalizada; luego, en plena Revolución francesa, inicia sus estudios en las universidades de Frankfurt, Berlín y Göttingen en las que no es una excepción la formación inter y transdisciplinar, donde la botánica y el español tendrán un lugar destacado. No obstante, hay que destacar que entre 1790-1791 estudió en la Academia comercial de Hamburgo Kameralistik (cameralística), Geografía, Literatura, y diarios de viaje. Exótica en el mundo de lengua española y no muy relacionada con el perfil intelectual de Humboldt, la Cameralística puede inscribirse dentro de lo que hoy denominamos Desarrollo Sostenible o Sustentable. Nacida a partir de la imperiosa necesidad de reconstrucción y ante la escasez de larga duración que trajo como consecuencia una de las tantas posguerras europeas, esto es, la que sucede a la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), la Cameralística se constituye como una Cátedra de la economía estatal, normalizada, en la época del Estado Absolutista y en abierto

parentesco con el mercantilismo. Fue una profesión “contable” necesaria, pues para sobrevivir se requiere conocer el entorno al detalle, valorarlo y, así, planear racionalmente el uso de los recursos humanos y naturales. En principio, se usaba para la administración de un “señorío”, como lo define Trattner en 1762. La cátedra que estudió Humboldt se orientaba a las *best practices* administrativas de la “sociedad cortesana”: ingresos máximos, promoción de la agricultura, seguridad de las comunidades y de sus territorios, pero todo bajo una concepción holística del paisaje, como medio ambiente.

Precisamente, desde el comienzo de su viaje, Humboldt tenía entre sus metas conocer a estos dos representantes de la inteligencia transatlántica. Al respecto, Andrea Wulf indica:

De camino hacia el sur, Humboldt quería también conocer al famoso botánico español José Celestino Mutis, que vivía en Bogotá. Mutis, de sesenta y nueve años, había llegado desde España cuarenta años antes, y había encabezado muchas expediciones por la región. Ningún otro botánico sabía tanto sobre la flora sudamericana, y en Bogotá Humboldt esperaba poder comparar sus colecciones con las que el español había acumulado durante su larga vida. Aunque le habían dicho que Mutis podía ser complejo y reservado, confiaba en ganarse su confianza. “¡Mutis, tan cerca!” pensó al llegar a Cartagena, desde donde envió al botánico, “una carta muy artificial”, plagada de elogios y adulaciones (2018, pp.109-110).

En efecto, un antecedente de esta apertura por el contacto intelectual con Mutis y muchos otros científicos se refleja en una de sus cartas del 21 de septiembre de 1801, donde anota:

El vivo deseo de conocer al gran botánico, don José Celestino Mutis, que fue un amigo de Linneo y vive hoy día en Santa Fe de Bogotá; y de comparar nuestros herbarios con los suyos; y la curiosidad de ascender la inmensa Cordillera de los Andes que se extiende desde Lima (del lado norte) hasta la desembocadura del Río Atrato, en el golfo del Darién, a fin

de poder hacer, según mis observaciones personales, un mapa de toda la América del Sur, desde el Río de las Amazonas hasta el norte, me impulsaron a escoger la ruta por tierra, desde Quito y más allá de Santa Fe y Popayán, a la vía marítima más allá de Porto Bello, Panamá y Guayaquil. En consecuencia, no envié sino mis más voluminosos instrumentos, los libros que no necesitaba y otros objetos por vía marítima; y nos embarcamos en el Magdalena después de una estadía de casi tres semanas en Cartagena (Humboldt, 1980, p. 73).

Esa apertura intelectual desemboca en su pasión por el viaje y su esmero por dejar un registro epistolar detallado, de gran valor literario y geográfico. El detalle y el registro, como racionalización de la vida cotidiana, así como la inmersión en la naturaleza, se enmarca en la tradición romántica y en la tradición heredada de la cameralística, a las que fue sensible o receptivo el reinado de Carlos IV. Que Humboldt encarnara esta tradición cortesana prusiana no representaba un conflicto para el rey español. Este reinado fue el más propicio para emprender su viaje hacia las colonias españolas del Nuevo Mundo en compañía del botánico francés Aimé Bonpland (1773-1858), quien ancla su vida en Argentina. Como es sabido, ambos llegan a Cumaná en lugar de Cuba, meta inicial de su plan. Pero previamente Humboldt recorrió la Península y las Islas Canarias. Su imagen estética de aquel mundo insular clama por un futuro digno de la inteligencia que allí se ha construido:

Place a los canarios considerar su país como parte de la España europea. Han aumentado en efecto las riquezas de la literatura castellana. El nombre de Clavijo, autor del *Pensador*, los de Viera, Iriarte y Betancourt son conocidos honrosamente en las ciencias y las letras: el pueblo canario está dotado de la vivacidad de imaginación que distingue a los habitantes de Andalucía y Granada, y es de esperar que algún día las Islas Afortunadas, donde experimenta el hombre, lo mismo que en todas partes, los beneficios y los rigores de la naturaleza, serán dignamente celebradas por un poeta indígena (1991, p. 241).

“Algún día” es aquí un futuro deseado; mientras esas “Islas Afortunadas” son valoradas como un patrimonio cultural que supera el chauvinismo castellano, representan, en la mirada de Humboldt, un potencial para enriquecer el mundo de lengua española más allá de los límites de España. El alemán les recuerda a los canarios el valor universal de su patrimonio cultural y su condición de igualdad, ya que son un lugar “donde experimenta el hombre, lo mismo que en todas partes, los beneficios y los rigores de la naturaleza” (p. 241). Otro es el valor sinfónico de la búsqueda de la armonía cuando agrega que “serán dignamente celebradas por un poeta indígena”. No sólo serán celebradas en la poesía, sino que serán dignificadas a través de una poesía local, indígena, es decir regional, que será universal mediante el esfuerzo intelectual como forma de elevar dignamente el espíritu a través del arte, de sus voces, formas y temas originales.

Y esa dignificación del espíritu ligada al viaje en el cual el individuo mora en el mundo, he aquí un eje del Romanticismo, hace del viaje un camino en el que no podemos ir de paso irreflexivamente, arrasando con lo que se encuentra. Morar implica detenerse para contemplar, observar, describir, registrar metódicamente, medir, valorar y concebir en conceptos la naturaleza y la sociedad. Toda la obra de Humboldt es un testimonio del valor que le otorga a la información derivada de los viajes, tal y como lo documenta una carta del 8 de noviembre de 1803 dirigida a Manuel Espinosa y Tello, en la que dictamina que

La posterioridad más remota agradecerá a los marinos españoles los inmensos e importantes trabajos que han sabido acopiar en los últimos 20 años. Yo a lo menos no conozco otra nación que hubiese adelantado más la Astronomía náutica en publicando más mapas exactos en tan corto tiempo (Humboldt, 1993, p. 253).

En esta apreciación, que apenas es uno de tantos ejemplos de su valoración del Otro, Humboldt alude a la importancia de la construcción de la memoria colectiva con sentido universal, evoca un futuro con memoria y gratitud por el pasado y crítico con el presente y el futuro. Borges vio

los efectos de esta tradición en la figura de Alfonso Reyes en su poema *In Memoriam A.R.*:

Supo bien aquel arte que ninguno
Supo del todo, ni Simbad ni Ulises,
Que es pasar de un país a otros países
Y estar íntegramente en cada uno
(Borges, 1974, p. 829).

Humboldt estuvo “íntegramente” en la Zona Tórrida y en todos los lugares que visitó, morando en cada rincón, y encontró en Caldas, en Mutis y en Bello, entre muchos otros, que no estaba solo y que era parte de una corriente de las ideas que buscaban realizar la modernidad cultural y, dentro de ella, la modernidad científica. Morar el mundo exigía entonces buscar un equilibrio. Su Diario documenta prolíficamente esta intención. Sugiere que la sal de las minas se arrope en los “hilos” del agave, que podrá ser reutilizado para abrigar el trigo y así dejar en paz a las montañas de donde se extrae barro, ya que las canteras y los hornos representan una destrucción de ese equilibrio, un consumo de madera que arrasa los bosques y una dependencia de artefactos de hierro importados, a lo cual agrega que el factor humano, los indígenas, deben ser dignificados y protegidos (1982, pp. 65a-66a).

Las crónicas y epistolarios de Humboldt están mediados por un universo que ya pone en cuestión de manera radical al antropocentrismo, al tiempo que vela por los derechos humanos. El paisaje o “Landschaft” es un concepto donde las ciencias exactas y naturales y las ciencias del espíritu deben trascender a la utopía de la armonía entre el mundo objetivo fáctico y el mundo de la moral. Su concepción del paisaje es de base moral. De ahí que la descripción es hija de una detallada observación en la que el humanista y el científico, fundidos en uno, se entregan a la naturaleza bajo la propuesta de una ética colectiva de la responsabilidad. Y en esa concepción moral de la naturaleza Humboldt pone siempre en tela de juicio, como heredero del precepto kantiano del tribunal de la razón, esto

es, la crítica, a la razón instrumental, donde la naturaleza y sus seres son un lapidario medio para los fines de un antropocentrismo autorreferencial y esencialista.

Como un morador del entorno de el Salto de Tequendama, Humboldt observa algo que no ha visto ni en los lugares que más había venerado: ve y dibuja los cabellos pendulares del Salto, una especie de “hilos plateados en forma de perlas”, que danzan con un manantial que de inmediato ve “[...] desaparecer en el aire” dejando la ilusión de una “espuma” flotante que su sedienta mirada persigue y persigue hasta que se esfuman y sólo pueden quedar atrapados en sus dibujos y en su diario, mientras las “estrías de agua” caen en medio de una evaporación “tan monstruosamente grande” que se asemeja a “un tapete de plata” en medio de una “niebla que se asemeja a nubes desgarradas” cubriendo con su manto las “masas salvajes de roca” (Humboldt, 1982, p. 69a) que azota al caer. Estas fascinantes imágenes de un Humboldt fatigado por “la humedad que reina en el abismo”, son parte de una extensa obra con la que contribuía, junto con las de caldas y Mutis, a transformar por completo la representación exotista de las colonias españolas en el imaginario europeo. Por otra parte, sus datos sobre el Salto, apoyándose, además, en los citados estudios de Caldas en torno al mismo, dejan nuevos retos y propuestas para la Geografía de la época (1982, pp. 70a-74a). En la imaginación protestante y aun en la francesa, sus imágenes dialogaban crítica y reflexivamente con una estilística literaria romántica y con el ensueño de un positivismo que, de la mano de la Revolución Industrial, ya se había establecido como un sustituto de la religión en el mundo de las ideas. Su búsqueda de lo sencillo, desde los tiernos “copos” y las “estrías” del agua hasta el drama del desgarramiento de las nubes, es un diálogo de un espíritu protestante que vive y disfruta de un redescubrimiento del Nuevo Mundo, ya no imaginado e imaginario, sino racionalizado por un espíritu que se mueve en un péndulo que va desde el Rin hasta la Zona Tórrida andina. Es un espíritu que ya está acostumbrado a la observación y a la memoria del entorno, de un paisaje que está de brazos abiertos para ser descubierto y que, al ser sorprendido, exige más al espíritu. Al ser visto en sus entrañas, ese multifacético paisaje



desborda la ignorancia del espíritu, la pone en evidencia, pero la motiva, le coquetea al mostrarle el camino de la búsqueda de armonía que se traduce en buscar un mejor presente y ante todo un mejor futuro para el insecto y para el hombre, para la planta y para el agua, para el aire y para el alimento, una armonía para que lo inerte y la vida creen una sinfonía de esperanza, llena de datos y de experiencias antropológicas.

La esperanza en una ética colectiva de la responsabilidad y en la armonía con la naturaleza son dos de las categorías estéticas y morales más relevantes y originales de las crónicas de viajes de Alexander von Humboldt. El Otro como sujeto hispano de las Indias es una dimensión moral e intelectual que el cronista concibe atendiendo a especificidades de las ideas que surgen en las ciudades criollas y que va trasmutando según la región por donde mora este viajero. Irrefrenable poeta de la física y de la geografía, poeta también de la economía y de la antropología, escribe a comienzos de febrero de 1800 una carta al barón Philippe de Forell en la que le confiesa que en tierras venezolanas ya admira la hospitalidad de sus habitantes, concluyendo que “¡A los cuatro días nos separamos como si hubiéramos vivido juntos toda la vida! Mientras más vivo en las colonias españolas, más me gustan” (Humboldt, 1980, pp. 38-39).

Promete además que cuando regrese a su tierra “me desespañolizaré con gran pesar” (p. 39). Estaba encantado de ser, quizás, el primer naturalista que había estado en las “misiones de los Capuchinos entre los indios Chaimas y Guaraúnos” (p. 39). Ya estando en La Habana en febrero de 1801, en una extensa carta a Willdenow (1980, pp. 63-68), admite que su espíritu prusiano se ha desangrado en la lengua española y que ve con agrado cómo se desvanecen muchos de sus prejuicios en una América Hispánica que le da lecciones de apertura cultural, que le desvela trasfondos ignorados de una sociedad transcultural y multicultural al otro lado del Atlántico. Aunque esos brazos abiertos lo acogían de manera aparentemente incondicional, Humboldt anotaba que ante ellos sucumbían ya el vanidoso ya el aristócrata, pero agudamente asocia esto a un comportamiento progresivo, una apertura social inexplicable dentro de una sociedad en la que “no hay conciencia pública, donde todo está sometido a la arbitrariedad, el favor

de la Corte”, agregando que, en lo personal, “Nunca, que se recuerde, un naturalista ha podido actuar con tanta libertad” (Humboldt, 1980, 67).

No hay enfado en sus descripciones que encierran una crítica al personalismo hispánico como factor de resistencia conservadora frente a lo público y al bienestar general. Pero al mismo tiempo rescata la apertura de la nueva sociedad Criolla frente a algunos de los estereotipos que el protestantismo había construido sobre el mundo hispánico:

Nosotros los europeos del Este y del Norte, tenemos singulares prejuicios contra los españoles. He vivido dos años vinculado con todas las clases, desde los Capuchinos (porque he pasado bastante tiempo en sus misiones entre los indios Chaimas) hasta el virrey; sé el español casi como si fuera mi lengua materna y, gracias a este conocimiento preciso, aseguro que la nación, pese al despotismo del Estado y la Iglesia, avanza a pasos de gigante hacia su desarrollo, hacia la formación de un gran carácter. Bonpland y yo tenemos todos los motivos para estar extremadamente contentos. Es un alumno digno de Jussieu, de Desfontaines, de Richard; es activo, trabajador, se adapta fácilmente a las costumbres y los usos de los hombres, habla muy bien el español y es valeroso e intrépido, en una palabra, tiene cualidades exquisitas para un viajero naturalista. Ha clasificado solo las plantas que, con las repetidas, ascienden a 12.000 (Humboldt, 1980, p. 67).

Aquí volvemos a ver cómo lo inspira la promesa, la sinfonía de futuro, cuando alude a “la formación de un gran carácter”. Pero la lengua es la base cultural de la estructura que requiere el viajero. Humboldt presenta a Latinoamérica en la perspectiva de lo que un siglo después los maestros de la Lengua española Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña llamarían la Inteligencia Americana. Llegada tarde al banquete de la cultura europea, esta inteligencia demuestra que en poco tiempo, dando zancadas riesgosas para alcanzar el modelo europeo de la Ilustración, logra la mayoría de edad, tal y como concluye Reyes en sus *Notas sobre la inteligencia americana* de 1936: “Y ahora yo digo ante el tribunal de pensadores internacionales que me escucha: reconocemos el derecho a la ciudadanía universal



que ya hemos conquistado. Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros” (1997, p. 90).

Humboldt avizora esta futura concepción universalista del espíritu Latinoamericano y Criollo de la época, saliéndose del cliché y del estigma del Buen Salvaje que aún pervive como un prejuicio a superar en el imaginario transatlántico. Ese “carácter” involucraba una concepción del desangre de España en América que daría lugar a transformaciones del carácter, esto es de la inteligencia, a ambos lados del Atlántico.

Las dos orillas se unen en su experiencia humanista. Desde enero hasta junio de 1799 Alexander von Humboldt recorre España y desde ese mismo año hasta 1804 trasiega la sociedad colonial del nuevo mundo. Era un intelectual que había creado una red transatlántica tanto a nivel científico como diplomático, como lo deja ver en las cartas anteriores. Establece nexos con el Real Jardín Botánico y el Real Gabinete de Historia Natural (con Antonio José Cavanilles y José Clavijo y Fajardo), y lo mismo hace con el Depósito Hidrográfico de Madrid y con la Real Academia de la Historia (con José Espinosa y Juan Bautista Muñoz), al tiempo que establece cooperación con varios científicos alemanes en Madrid. Al paso de la construcción de sus relaciones, Humboldt mide de manera incesante todo lo que encuentra a su paso.

Sus crónicas no fueron escritas en una torre de marfil. Era un geógrafo viajero que escribía en medio de la intemperie o bajo la sombra de un árbol o sofocado por el calor y en medio de nubes de mosquitos. La escritura surge en medio de experiencias cotidianas, locales y elementales, y a veces, en la comodidad de un estudio y del silencio. Muestra de estas condiciones de la escritura de sus crónicas es una que redacta en Aranjuez fechada el 20 de abril de 1799 dirigida a Kurl Ludwig Willdenow en Alemania, en la que Humboldt observa:

La exuberancia de la vegetación de la cuenca de Valencia no tiene parangón en Europa. Uno cree ver por vez primera árboles y hojas frente a esas palmeras, a esos granados, esas ceratonias, esas malvas, etc. El termómetro subía a 18 grados Réaumur a la sombra, en mitad de enero. Casi

todas las flores habían caído. [...] Pobres de vosotros, que apenas podéis calentaros, mientras que yo estoy sentado bajo naranjos en flor, la frente empapada de sudor, o recorro campos que, irrigados por miles de canales, preparan cinco cosechas (de arroz, de trigo candeal, de cáñamo, de arvejas y de algodón). ¡Qué fácilmente se olvida el mal estado de los caminos y los albergues, donde a menudo no se encuentra ni un pan, en presencia de esta abundancia de plantas, y de estas formas humanas de indescriptible belleza! Casi toda la playa está bien cultivada (1980, p. 7).

Las líneas anteriores nos muestran a un narrador de la intemperie, así podríamos acuñar esta definición para designar la narrativa y personalidad intelectual de Alexander von Humboldt. La novela *Die Vermessung der Welt* (*La medición del mundo*, 2005), de Daniel Kehlmann, deja plasmada esa imagen heterodoxa, cosmopolita e ilustrada de este narrador de la intemperie. Su hermano trata de seducirlo con el anzuelo de que Schiller quiere conocerlo para que retorne a Alemania, y Alexander le responde que no lo malinterprete, pues le advierte que “el ser humano está preparado para experimentar lo injusto, pero le falta mucha consciencia porque le teme al dolor” (2005, p. 31),² a lo cual agrega:

¿Y cómo es que sospecho que nuestra grandeza permanece sin consecuencias y que también todo lo que hagamos, se desvanecerá como si fuera nada, hasta que nuestros nombres, enaltecidos el uno contra el otro, se fundan en uno y desaparezcan? (2005, p. 32 [traducción propia]).³

Para concluir respecto al desvanecimiento de la idea pomposa de grandeza que ya advierte el personaje de Kehlmann, podemos retomar “El viaje intelectual en *La tejedora de coronas*” (2015), donde Diana Hernández afirma,

.....
2 “Du erkennst mich, antwortete Humboldt. Ich habe herausgefunden, daß der Mensch bereit ist, Unbill zu erfahren, aber viel Erkenntnis entgeht ihm, weil er den Schmerz fürchtet.”

3 „Und wieso vermute ich, daß unsere Größe folgenlos bleiben und, was wir auch vollbringen, dahinschwinden wird, als wäre es nichts, bis unsere gegeneinander gewachsenen Namen, wieder zu einem verschmolzen, verblassen werden?“.

a propósito de otra obra latinoamericana que es heredera de la literatura de viajes de Humboldt, esto es, *La tejedora de coronas*, que su estructura

[...] no obedece tanto a la memoria como sí al viaje: el ir y venir de un continente a otro en los recuerdos de Genoveva tiene sentido por la relación dialéctica entre una y otra latitud geográfica durante la Ilustración. Se trata de la relación del aprendizaje y la sintetización de un mundo occidental dividido por el Atlántico, cuyo contacto se da ineludiblemente por el viaje. Así, la experiencia de Genoveva tiene como fuente discursiva el viaje, y por eso los espacios y tiempos discontinuos se relacionan sólo por los motivos de la erudición y del flujo del pensamiento (p. 151).

La autora mexicana agrega que “la organización y la estructura corresponden a la transformación intelectual que implica un viaje” (p. 152), el cual se desvanece para convertirse en literatura de viaje. Por ello es que Hernández radica esta obra de Germán Espinosa en una larga tradición que tiene una de sus expresiones más sistemáticas en la obra de Alexander von Humboldt, para quien sus aventuras pasaron por el cedazo del plan y de la acción de sentido con arreglo a fines, propios de la ética protestante. Pero, en efecto, esa transformación del espíritu que el viaje le propicia al sujeto depende, como en el caso de Humboldt, de la interacción con las ideas criollas que ya comenzaban a apropiarse de la racionalidad cultural y de la razón tecnocrática de una modernidad por la que lucharía en los próximos siglos como una utopía llena de logros y retrocesos que forjarían la inteligencia americana y su visión del mundo.

Con Alexander von Humboldt, el mundo de la Reforma, de los clásicos y del Romanticismo se oxigenan mediante una labor científica que exige tanto la expresión literaria epistolar como las crónicas e informes propios de la literatura de viajes; es decir, crea una documentación que desde el siglo XIX hasta hoy viene aportando a liberar un pasado oprimido, poniéndolo al orden del día. La forma en que Humboldt se apropia de la ilustración y de la naciente ciencia de raigambre latinoamericana supera el eurocentrismo y el desarrollismo. Su alteridad, de fondo romántico, y

su concepción sostenible del bienestar, superan el imaginario colonialista y el imaginario de un progreso no sostenible, propio de la Revolución Industrial. Humboldt es Otro después de su contacto con la inteligencia americana. Esta va a oxigenar, a través de la recepción de Humboldt, al imaginario europeo: su recepción de las ideas latinoamericanas va a poner en evidencia el mundo de las ciudades en las que ellas surgen como resultado de una lucha por hacerse a la modernidad. Su obra libera del anonimato a las poblaciones y paisajes, a los científicos y artistas que, oprimidos por siglos de discriminación y totalitarismo colonial, arribaban al Siglo de las Luces temeroso aún de las tinieblas y los grilletes de la Inquisición. Esa liberación tendrá lugar en una obra independiente que al cruzar el Atlántico inaugura con una voz políglota, en el horizonte de expectativas europeo, ya inglés, ya alemán, ya francés, ya español, una nueva imagen y un nuevo concepto ontológico sobre Latinoamérica: la inteligencia americana.



REFERENCIAS

- Bello, A. (1981). *Filosofía del entendimiento y otros escritos filosóficos*. 2.^a ed. Fundación La casa de Bello.
- Bello, A. (1883). *Obras Completas de Don Andrés Bello*. Volumen III. Ed. Pedro G. Ramírez.
- Borges, Jorge L. (1974). *Jorge Luis Borges. Obras completas 1923-1972*. Emecé Editores.
- Caldas, Francisco José de. 1979. Estado de la Geografía del Virreinato de Santa Fe de Bogotá, con relación a la economía y el comercio. En: *Pensamiento de la Ilustración*. Biblioteca Ayacucho, 320-342.
- Carrasquilla, Tomás. (1984) [1928]. *La marquesa de Yolombó. Novela del tiempo de la colonia*. Biblioteca Ayacucho.
- Durán Luzio, Juan. (1999). Alexander von Humboldt y Andrés Bello: etapas hacia una relación textual. En: *Siete ensayos sobre Andrés Bello, el escritor* (104-122). Ed. Andrés Bello.
- Henríquez Ureña, Pedro. (1949). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. FCE.
- Hernández, Diana Marisol. (2015). El viaje intelectual en *La tejedora de coronas*. En: *Cartografía de la literatura de viaje en Hispanoamérica* (147-164). Ed. Universidad Autónoma del Estado de México.
- Jones, C. P. (1973). The Spanish-American Works of Alexander von Humboldt as Viewed by Leading British Periodicals, 1800-1830. Washington, DC. *The Americas*, 29(4), 442-448. <https://doi.org/10.2307/980119>
- Kehlmann, Daniel. (2005). *Die Vermessung der Welt*. Ed. Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Ramírez, Márquez Alister. (2005). *Andrés Bello: Crítico*. Ed. Ala de Mosca.
- Reyes, Alfonso. (1997). Notas sobre la inteligencia americana. En: *Última Tule, Obras Completas de Alfonso Reyes*, XI (82-90). FCE.
- Trattner, Johann Thomas. (1762). Einleitung zu einem verbesserten Cameral-Rechnungs-Fuße, auf die Verwaltung einer Herrschaft angewandt. Wien. Ed. Johann Thomas Trattner. <https://rights-statements.org/vocab/NoC-NC/1.0/>
- von Humboldt, A. (1993). *Briefe aus Amerika. 1799-1804*. Akademie Verlag. Moheit, Ulrike (ed.).
- von Humboldt, Alexander. (1818). *Personal Narrative of Travels to the Equinoctial Regions of the New Continent during the Years 1799-1804, by Alexander de Humboldt and Aimé Bonpland. Written in French by Alexander de Humboldt and translated into the English by Helen Maria Williams*. Longman, Hurst, et al.
- von Humboldt, A. (1980). *Cartas Americanas*. Minguet, Charles (ed.). Ayacucho.
- von Humboldt, A. (1982). *Alexander von Humboldt en Colombia. Extractos de sus diarios*. Auswahl aus seinen Tagebüchern. Publicismo y Ediciones.
- von Humboldt, Alexander; A. Bonpland. (1991). *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*, Tomo I. Monte Ávila Latinoamericana.
- Wulf, Andrea. (2018). *La invención de la naturaleza. El nuevo mundo de Alexander von Humboldt*. Taurus.

ANDRÉS VERGARA-Aguirre

Profesor de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia. Doctor en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Integrante del Grupo de Estudios Literarios —GEL—. Autor del libro de investigación en prensa *Historia del arrabal* (2014), y de la novela *Jugaremos a la guerra* (2018).
Correo electrónico: andres.vergara@udea.edu.co

Este capítulo es resultado del proyecto de investigación *Migraciones culturales transatlánticas* y contó con el apoyo de la *Estrategia para la Sostenibilidad y Consolidación de los Grupos de Investigación 2023*, otorgada al Grupo de investigación Estudios Literarios —GEL— por parte del Comité para el Desarrollo de la Investigación —Codi— de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia – UdeA, Medellín – Colombia.

María Enciso en la fría noche del exilio. Aportes de una republicana en la prensa colombiana

RESUMEN: EN la pesquisa sobre los aportes de los exiliados por la Guerra Civil española a la prensa colombiana llegamos a la obra de María Enciso, una figura que resulta atractiva por su producción en periódicos y revistas de Bogotá durante los cuatro años que vivió en el país, pero también por el desgarrador testimonio que dejó sobre su propio exilio, al salir huyendo de Barcelona cuando Franco se proclamó vencedor de la guerra, pasando por Bélgica, de donde también tuvo que escapar ante la invasión de los nazis, para hacer un largo recorrido que finalmente la trajo a Colombia. El testimonio sobre esa dolorosa travesía lo dejó en *Europa fugitiva. Treinta estampas de la guerra*, publicado en Barranquilla en 1941. A ese testimonio, de gran valor periodístico, y a la revisión de algunas de sus contribuciones a la prensa colombiana están dedicadas las siguientes páginas, comenzando por un esbozo de su perfil, como un tributo a una mujer valiente cuya producción periodística —y también su poesía, la cual será examinada en un futuro capítulo— está marcada por el profundo dolor que le implicó la ausencia de su amada España, de su añorada Almería, a donde soñaba con regresar, pero la muerte se le cruzó de manera temprana.

Palabras clave: María Enciso, Guerra Civil española, exiliados, prensa colombiana, testimonio.

ABSTRACT: IN the research on the contributions of those exiled by the Spanish Civil War to the Colombian press, we came to the work of Maria Enciso, a figure that is attractive due to her production in newspapers and magazines in Bogotá during the four years she lived in the country, but also because of the heartbreaking testimony that she wrote about his own exile, when he fled from Barcelona when Franco was proclaimed victor of the war, passing through Belgium, from where she also had to escape before the Nazi invasion, to make a long journey that finally brought her to Colombia. The testimony about that painful journey was included in *Europa fugitiva. Treinta estampas de la guerra*, published in Barranquilla in 1941. The following pages are dedicated to this testimony, of great journalistic value, and to the review of some of his contributions to the Colombian press, beginning with a sketch of his profile, as a tribute to a

brave woman whose journalistic production —and also her poetry, which will be examined in a future chapter— is marked by the deep pain caused by the absence of her beloved Spain, her long-awaited Almería, where she dreamed of returning, but early death crossed his path.

Keywords: Maria Enciso, Spanish Civil War, Exiled, Colombian Press, Testimony.

El primer exilio

MARÍA ENCISO pasó gran parte de su vida en el exilio. Una pesquisa nos deja suficientes indicios para inferir que su primer exilio espiritual fue generado por la relación entre ella y su padre, pues este desde un principio estuvo muy ausente de su vida. Tanto, que un tío materno muy pronto se convirtió en su tutor. Esto en parte por el oficio de don Francisco Pérez Castro, maquinista naval, que lo obligaba a prolongadas y constantes ausencias; en parte también por las desavenencias entre él y la madre, doña Dolores Enciso Amat, y por las afugias económicas, que tal vez eran una parte trascendental en esos conflictos. Cualquiera que fuera la razón, lo cierto es que José Gabriel, hermano de Dolores, se convirtió en el protector de su sobrina María, y ejerció un papel determinante tanto en su formación académica como en su orientación ideológica.

Gracias a su buena posición económica en su condición de farmacéutico próspero, el tío pudo patrocinar los estudios de su sobrina; por otro lado, él era un librepensador de cierto liderazgo en Almería, donde ejerció como concejal electo y Gobernador Civil interno; asimismo, dirigió el partido Izquierda Republicana en su pueblo; por este motivo, según informa Antonio Sevillano, “al finalizar la guerra y pese a haber fallecido un año antes, el Tribunal de Represión Política creado con afán punible y recaudatorio por el bando vencedor le condenó a prisión y al pago de una fuerte multa” (2012, p. 11).

Después de cursar los estudios de primaria y de secundaria, a los quince años María se matriculó en la Escuela Normal de Maestras, en



Almería, en 1923. Pero semanas después pidió su traslado a la Escuela Normal de Barcelona; aunque algunos reseñistas han señalado que tras culminar sus estudios y graduarse como normalista ejerció su oficio de maestra en las escuelas de Barcelona, Marina Sola Alonso (2022) muestra que hasta ahora no se han detectado evidencias de ello, y en este punto coincido con ella; precisamente una de las cartas enviadas por Enciso a Gabriela Mistral nos hace dudar que haya ejercido el magisterio, pues al barajar la posibilidad de que la escritora chilena le ayude a encontrar nuevas opciones de empleo, le dice: “No soy profesora, pero puedo muy bien dar la clase de español, o literatura hispanoamericana o española simplemente, sin ningún inconveniente” (Enciso, 1946b, p.1). Incluso se ofrece para hacer programas de radio, como “lo he hecho en Colombia y Cuba” (p. 1). Y en la posdata insiste: “mi profesión, aparte de escribir, es Servicio Social. En España era Inspectora de Trabajo, conozco bien las cosas profesionales femeninas, orientación profesional, etc. Se lo digo por si pudiera ser útil este dato” (p. 1).

Esta insistencia evidencia el anhelo, incluso podríamos decir el desespero, de María Enciso de encontrar oportunidades de trabajo en Estados Unidos, particularmente en California, donde vive Gabriela Mistral. Así pues, el hecho de que no mencione su formación como normalista, y más aun que afirme que no es profesora, parece dejar en evidencia que nunca culminó sus estudios, y nos lleva a descartar la opción de que haya sido maestra en Cataluña.

Pero independiente de que se haya graduado o no, lo cierto es que durante sus años de normalista alternó sus estudios con “una intensa actividad cultural, frecuentando distintos foros y como contertulia habitual de la Residencia de Estudiantes de Ríos Rosas” (Sevillano, 2012, p. 13). Allí tuvo la oportunidad de conocer precisamente a la poeta Gabriela Mistral, experiencia que se convertiría en un incentivo decisivo para su vocación poética; de aquel encuentro daría testimonio en la nota “Gabriela Mistral”, recogida en su libro *Raíz al viento* (1947c) —una selección de su producción periodística publicada en México—, y que al parecer fue escrita con motivo del Premio Nobel, que le fue otorgado a Mistral en 1945; aquel

encuentro fue también la semilla de una posterior amistad que se cultivaría durante los años de exilio de Enciso en Colombia y México, por correspondencia; al menos de ello dan testimonio seis cartas que ella le envió a la poeta chilena entre 1943 y 1947, las cuales invocan otras cartas enviadas por Mistral.

Según lo reseña María Dolores Ruiz, la futura poeta y periodista “Allí coincidió también con gran parte de la intelectualidad barcelonesa, y los visitantes extranjeros que por allí pasaban [...]” (Ruiz, 2008, p. 59). Por su parte Antonina Rodrigo (1999) concluye que la estadía de Enciso en aquella residencia fue un paso muy importante para su formación cultural, y para el desarrollo de su pensamiento liberal, que derivaría más adelante en su vinculación al Partido Comunista de España, durante la Segunda República, y su vinculación también al gobierno, lo que a la postre la convertiría en una exiliada.

A finales de la Guerra Civil, en 1939 Enciso cruza hacia Francia, como delegada para el acomodo de los hijos de los republicanos en Bélgica:

El gobierno republicano le encarga la comprometida y peligrosa, pero a la vez hermosa misión de rescatar niños españoles abandonados a su suerte en estaciones de ferrocarril, arcones de carreteras y, sobre todo, de los inhumanos campos de refugiados galos para acomodarlos en casas de familias hospitalarias y solventes de Ostende, Malinas, Brujas o Bruselas. Tarea titánica que ha sido obviada sistemáticamente en la historiografía de la guerra incivil española. Desgraciadamente, su compromiso ético y épico ha sufrido durante décadas el más injusto de los olvidos, incluso en la misma ciudad de origen (Sevillano, 2012, p. 18).

Pero a comienzos de mayo de 1940, ante la amenaza de la invasión nazi, Enciso sale de Bélgica en un tren de refugiados belgas hacia Francia, y desde El Havre se embarca hacia Southampton, en Inglaterra; de allí toma un tren a Londres, y de allí sigue a Liverpool, donde finalmente se embarca rumbo a América, más concretamente al puerto de Santa Marta, de donde seguirá la ruta hacia Bogotá, la capital colombiana, donde permanecerá



por unos cuatro años durante los cuales tendrá una fructífera producción periodística y poética. Esta travesía la hace acompañada de Rosita, su pequeña hija de cuatro años, “el fruto único de un matrimonio roto [con Francisco del Olmo], de un amor fallido del que nunca quiso hablar” (Sevillano, 2012, p. 20).¹ Luis Eduardo Nieto Caballero, quien era el embajador de Colombia en México cuando se publicó el libro *Raíz al viento* de María Enciso, en 1947, en el prólogo de este afirmó que la autora “En el periodismo y en la literatura encontró el trabajo redentor y al propio tiempo el consuelo y la razón para una nueva vida” (Nieto, 1947, p. 6).

Después de esos cuatro años tan fructíferos, a mediados de 1944 sale de Bogotá rumbo a “una extensa gira por los fraternos países del caribe” (*Sábado*, 1944, p. 7). Según la nota del periódico *Sábado*, donde era colaboradora, se trataba de una ausencia temporal; al menos el reseñista expresa el anhelo de que envíe sus colaboraciones durante su recorrido, “para que esté menos solo el sitio que en esta redacción aguarda su regreso” (p. 7). Pero no regresaría. En Cuba permaneció unos tres meses, en los que fue colaboradora de la sesión femenina en el *Diario de la Marina*; desde allá envió algunas colaboraciones para *Sábado*, sobre temas relacionados con la vida, las mujeres y la cultura en la isla; de Cuba pasó a México, donde siguió ejerciendo el periodismo en algunos de los principales medios mexicanos, y donde publicó *Raíz al viento*, su último libro, con una compilación de su producción. En esa ciudad murió en 1949, a sus 41 años.

Para terminar esta introducción, vale la pena aludir a la omisión del apellido paterno en su firma como periodista y como poeta; Arturo Medina (1987) plantea que pudo ser para evitar referencias al padre, pero también considera la posibilidad de que el apellido Enciso le resultara más sonoro (1987). Sin embargo, Sevillano (2012) se inclina por la primera opción, teniendo en cuenta que el padre estuvo siempre tan ausente y que

.....
1

A raíz del apellido del que fuera su esposo por un breve periodo, en algunos trabajos biográficos sobre María Enciso se ha generado el malentendido de que ella utilizó el seudónimo de Rosario del Olmo (1904-2000), pero en realidad Rosario fue otra periodista y comprometida activista de izquierda en aquella época. Se sabe que Enciso se reencontró con su marido en Barranquilla, por una nota de prensa del periódico *El Tiempo*, en la cual se anuncia que ella viaja desde Bogotá hacia Barranquilla, “donde se halla establecido su marido, el profesor don Francisco del Olmo y donde cuenta también con cálidas admiraciones” (*El Tiempo*, s.f., p. 5).

un tío materno había asumido la tutoría de la muchacha. Nosotros nos inclinamos también por esa opción, pues todo indica que la pobre relación con el padre significaría, en un sentido figurado, el primero de los muchos exilios que sufrió María Enciso a lo largo de su vida, demasiado breve para una mujer con su carácter y sus talentos; demasiado turbulenta para una mujer con su gran sensibilidad; en un mundo con demasiadas injusticias, demasiadas guerras y demasiada desigualdad para una mujer con tan hondo compromiso social; en una época demasiado machista para una mujer tan liberal y tan resuelta. Una vida con demasiado exilio para una mujer tan enamorada del mar y de las montañas de su querida Andalucía; para una mujer tan dolida por los estragos que la Guerra Civil dejó en ella misma y en su patria, y en Almería, la amada cuna a donde no pudo regresar nunca más, esa Almería a la que en 1947, cuando ya llevaba unos tres años viviendo en México, en una evocación que se convierte en un profundo lamento, describió como una ciudad

[...] soñadora y alegre, recuerda su historia y mira el porvenir, tiene rincones amables en donde el pasar de las horas es una delicia, bajo las palmeras al viento, frente al mar luminoso y el perfume de los azahares silvestres, sensaciones espirituales que llevamos clavadas como un dardo en el alma peregrina que aún no sabe hasta dónde vagará (Enciso, 2012).

Y ella misma se representa como una mujer movida por “esta eterna inquietud que nació conmigo y conmigo morirá” (1943c, p. 8). Pero María nunca podría retornar de su exilio.

Periodismo en Colombia

María Enciso llegó a Bogotá en 1940, y de inmediato inició sus actividades periodísticas en la capital colombiana, como colaboradora del periódico *El Tiempo*, la *Revista de las Indias* y la *Revista de América*. A partir de 1943, cuando se fundó la revista *Sábado*, dirigida por Plinio Mendoza Neira, quien era copropietario con Armando Solano, y la cual entró en circulación

el 17 de julio de ese año, ella se convirtió en una asidua colaboradora de este semanario político y cultural, más o menos durante un año, hasta 1944, cuando viajó hacia Barranquilla, para seguir hacia Cuba, desde donde en calidad de corresponsal enviaría varias colaboraciones, durante los meses que permaneció allí. A mediados de ese año, el semanario publica algunas de sus notas enviadas desde La Habana. A comienzos de 1945 ya aparecen otras colaboraciones enviadas desde México. En *Sábado* quedaron algunas de sus producciones periodísticas más importantes durante los cuatro años de su estancia en Colombia. La novelista e investigadora Eva Díez, entrevistada por Antonio Torres Flórez, resume así el periplo de Enciso desde su llegada a Bogotá:

En Colombia colaboró en el periodo 1940-1944 con el semanario *Sábado*, *El Tiempo* y *La Revista de las Indias*. En 1945 residió en La Habana durante tres meses, en una pensión regentada por el matrimonio español exiliado, Eduardo Ortega y Gasset y Adela, su mujer. En México colaboró en *El Nacional* (Torres, 2012, p. 50).

Desde Colombia, y posteriormente desde Cuba y desde México, Enciso mantendrá sus ojos puestos siempre en España. En abril de 1944, por ejemplo, en “La Tercera República española”, presenta una entrevista con el profesor Luis Jiménez de Arsuá, otro exiliado en Bogotá, político y dirigente del PSOE, a quien ella califica como “uno de estos hombres representativos de la España republicana” (1944d, p. 7). Aquí el entrevistado, que entre 1962 y 1970 sería presidente de la República Española en el exilio, expresa su confianza en que “La tercera república surgirá sin esfuerzo, una vez haya caído Franco”, y confía también en que ese régimen caerá cuando caigan los regímenes de Alemania e Italia, e incluso vaticina que esto ocurrirá en 1945. En la conducción de la entrevista se puede inferir la ilusión con que la periodista recibe dichos vaticinios. Tanto que al final, a través de la voz narradora, reconoce que se ha quedado pensando en esa posibilidad: “La Tercera República Española, a través de sus palabras parece ya un hecho, una realidad que está en el sentimiento del hombre de

dentro y fuera de España. Una realidad tan próxima como esta fecha: 1945” (p. 7). Pero no era cierto. Si bien Jiménez de Arsúa acertó en su predicción de la caída de Hitler y de Mussolini en 1945, todavía quedaban muchísimos años de dictadura en España, y María no alcanzaría a ver el final de ese régimen; tampoco Jiménez de Arsúa alcanzaría a presenciar el final de Franco, pues fallecería en Buenos Aires en 1970.

Otro de los temas recurrentes, casi obsesivos, en la producción de María Enciso son los niños desamparados. En mayo de 1944 publica un pequeño relato, una especie de epifanía, en *Sábado*, en el cual la voz narradora cuenta que al ir por la calle con su pequeño hijo tomado de la mano, a comprar cosas que el niño necesita para el colegio, “al llegar a una calle céntrica, una larga hilera de niños de todas las edades nos impidió el paso. Eran niños tristes vestidos de gris y con los pies descalzos. Pasaba mucha gente, pero nosotros no veíamos a nadie. Multitud de piesecitos [sic] descalzos, morados de frío, ante nuestros ojos” (Enciso, 1944e, p. 7).²

En otra nota, publicada dos semanas antes con el título “El niño abandonado y su asistencia”, había mostrado lo conmovedor que era para ella ver a los niños desamparados en las calles bogotanas: “Nos llega hasta la entraña el dolor de estos niños, porque pensamos un momento en sus vidas tristes, miserables, y nos damos cuenta de que además de un espectáculo deprimente, constituyen un gran problema social” (1944c, p. 9). En esa nota hace énfasis en el drama que significan los niños de la calle: “En ellos se han unido el infortunio, la miseria, el abandono, y todas las plagas que azotan socialmente a la humanidad, para convertirlos simplemente en eso: en niños abandonados” (p. 9).

En *Estampas de la guerra* también dejó testimonio del dolor que la conmoviera al ver a los niños de los republicanos enviados al exilio, y que en muchos casos quedaban desamparados en los caminos o en los campos de concentración improvisados en la frontera francesa. En “Éxodo” encontramos la siguiente escena:

.....
2

En realidad la periodista tiene una hija, la pequeña Rosa, pero en la nota alude a un niño, en género masculino, quizá para efectos estéticos.

Bultitos que son niños. Niños españoles, que ya han perdido su carácter infantil y son como crecidos de repente, como envejecidos en muy poco tiempo. Sus ojos silenciosos, elocuentes, tristes, miran todo y nada ven, sino aquel cielo despiadado allá arriba, frío, incomprensible, con un sol tibio, que no acaricia, que hiere y entumece sus tristes carnes desgarradas (1941, p. 25).

Y este cierre del texto, que sintetiza la reflexión de la autora: “Ojos de niño, que germinan el hombre del mañana. Triste hombre, triste humanidad del mañana, la que surja de estos niños viejos, cansados, sin infancia, socavados, tristes” (p. 27).

Y en la siguiente crónica del mismo libro, titulada “Niños evacuados”, dedicada al mismo grupo de niños presentado en “Éxodo”, la autora reconoce que se siente sola y apesadumbrada al pensar en la situación de esos niños que ahora van en un tren rumbo a un nuevo destino: “[...] siento un frío de congoja en el corazón, que también siente, que también está solo, angustiado, con los seres queridos esparcidos por el mundo, aventados por los aires, como cenizas de una inmensa hoguera que la guerra encendió” (1941, p. 31). Y más adelante agrega: “Siento frío y trato de dormir inútilmente, mecida por el traqueteo de este tren de dolor que cruza lentamente los campos de Francia” (p. 32). Por el modo como la narradora se involucra en la historia, al asumir la primera persona cuando se refiere a algunos hechos, como en la afirmación “Vamos a recoger más niños” (p. 31), se puede inferir que esta crónica es un testimonio de sus tiempos como representante del gobierno republicano ante la delegación de Bélgica con la que se dedicó a buscar a los hijos desprotegidos de los republicanos para reubicarlos con familias belgas de buenos recursos económicos.

Aportes al feminismo en Colombia

Uno de los aspectos que resalta en el pensamiento y en el trabajo de María Enciso es su tendencia feminista. En 1937, cuando el gobierno de Cataluña fundó el Instituto de Adaptación Profesional de la Mujer, con el



objetivo de facilitar el relevo de los puestos que iban quedando vacíos por la ausencia de los hombres que se iban a la guerra, Enciso fue nombrada Secretaria General. De esta experiencia dejó testimonio en el artículo “¿El nuevo feminismo? La mujer y su papel actual”, publicado en el periódico *El Tiempo*, donde plantea que las mujeres españolas, con esa experiencia de su vinculación al mundo laboral a través de cuatro grupos establecidos por el mencionado Instituto de Adaptación (Sanidad, Industrias Químicas, Administración e Industrias de Guerra) se convirtieron en precursoras “de las mujeres que actualmente, en la URSS, en los Estados Unidos, actúan prácticamente en defensa de la libertad de su país, que es en definitiva su propia libertad” (Enciso, s.f., p. 4).

En dicho reporte, la autora destaca lo novedoso que resultó aquella experiencia para la prensa de otros países de América y de Europa, y la resalta como

[...] una de las más interesantes [experiencias] en cuanto a organización científica y del trabajo en tiempo de guerra, y aplicación de la mano de obra femenina. Sobre todo, teniendo en cuenta las experiencias excepcionales de rapidez, y el que muchas de ellas provenían de sus ocupaciones domésticas habituales en la paz [...] (p. 6).

En esa misma línea, en octubre de 1943 publica en *Sábado* la entrevista “La educación de la mujer en Colombia”, donde presenta un diálogo con Ana Restrepo del Corral, jefa de la sección de Educación Femenina Nacional, del Ministerio de Educación, creada en 1942 por el entonces ministro Germán Arciniegas. Al cierre de esa nota expresa su gran interés en conocer “el estado de la educación femenina en Colombia” (1943b, p. 9).

En marzo de 1944 aparece el artículo “Cómo vive la mujer soviética”, que tiene como subtítulo “Entrevista con una muchacha rusa recién llegada a Bogotá” (Enciso, 1944b, p. 8). En este artículo, Enciso hace un ejercicio didáctico con el que pretende ilustrar a los lectores sobre las condiciones de vida para las mujeres de la URSS, donde destaca las condiciones positivas de equidad e igualdad de que gozan ellas allí, tanto en lo relacionado

con el entorno familiar como en los ámbitos del trabajo, la educación, la salud e incluso la moda. En ese interés didáctico, el artículo está dividido en varias sesiones temáticas, diferenciadas con subtítulos, así: “La familia”, “El trabajo de la mujer”, “La cultura”, “La mujer y la Iglesia”, “Cómo viste la mujer soviética” y “La mujer ante el Estado”. Un sencillo análisis al artículo permite concluir que el personaje supuestamente entrevistado es ficticio, creado por la periodista. Ello porque ni siquiera se da razón de su identidad ni del motivo de su viaje a Bogotá. Al comienzo del artículo, la voz narrativa explica que en el mundo hay grandes interrogantes sobre cómo será la vida en Rusia, principalmente para la mujer:

¿Cómo vivirá la mujer en ese país fantástico, que siempre se ha llamado Rusia, palabra que ha significado para nosotros la patria de grandes novelistas, de cuentistas maestros, de la música extraña y magnífica, de los ballets, de toda una civilización que a través de los años y años de guerra y d[r]evolución creemos perdida o atropellada? (1944b, p. 8).

En esta cita parece develarse uno de los afanes de la periodista: reivindicar a la Unión Soviética como un Estado que apoya y fortalece las manifestaciones artísticas y culturales, y que les ofrece a las mujeres un trato igualitario y reivindicatorio.

Esa naturaleza ficticia de la entrevistada se puede inferir, por ejemplo, en el modo como esta hace su aparición en escena: después de expresar su anhelo de saber las respuestas a los interrogantes planteados sobre la vida en la URSS, la voz narradora cuenta: “Se nos presenta la ocasión, en forma de una muchacha soviética que realiza una visita de cortesía a nuestra redacción” (1944b, p. 8). La descripción de esa muchacha resulta interesante, en cuanto parece encarnar el ideal de lo que para María Enciso debe ser la mujer rusa, y quizá por extensión la mujer ideal en cualquier parte del planeta: “elegante, vestido oscuro, contrastando con su cabello rubio, un sombrero del mismo tono del vestido, maquillada y bonita, culta y atractiva. Delante de nosotros, la perfecta representación de la mujer rusa de última hora” (p. 8).

Si el personaje es ficticio o no pierde toda relevancia aquí desde la perspectiva periodística, si tenemos en cuenta que en aquella época, y aún hoy en día aunque en muchos casos pase inadvertido, los periodistas recurrían a personajes e historias ficticias para ilustrar temas de la realidad que les parecían trascendentes para la sociedad. Desde la perspectiva de Roger Chartier (2005) y sus planteamientos sobre las representaciones sociales, el carácter ficticio pierde relevancia dado que, inspiradas en la realidad o en la ficción, igual esas representaciones se vuelven sociales, en nuestro caso a través de la prensa, y pasan a permear la construcción social en torno a un fenómeno, en este caso la idea que los colombianos tenían sobre la Rusia bolchevique y más concretamente sobre la mujer, que en el relato de Enciso aparece idealizada. Esas representaciones revelan mucho sobre el pensamiento y la visión de mundo y de la mujer que tiene la periodista, y sería un tema fascinante para otro análisis.

Para concluir estos comentarios respecto a dicha entrevista, veamos lo que dice la supuesta muchacha sobre la familia:

La base de la familia es el amor, la mutua comprensión, y la plena igualdad entre ambos cónyuges. [...] No se trata de uniformar los sexos, sino de que ambos sean complemento uno de otro, sin limitaciones ni supeditaciones por parte de la mujer. [...] Anteriormente a 1917, la mujer rusa era una “cosa”, propiedad exclusiva del hombre. Soltera, dependía del padre, casada, tenía como total y único dueño a su marido. Esta situación de esclava fue solucionada por la nueva orientación del pueblo ruso (p. 8).

Este pasaje es suficientemente explícito respecto a los fines didácticos y políticos del artículo, y no amerita más explicación.

Ahora bien, aunque desde los años 1920 se había iniciado el camino hacia la reivindicación de las mujeres en Colombia, con la aparición de los primeros colectivos en 1923 (Rodríguez Duarte, s.f.), en la década de 1940 al feminismo todavía le quedaba mucho camino por recorrer, y en tal sentido los aportes de Enciso en las páginas de prensa de Bogotá la convierten en otra precursora del feminismo en Colombia, en una época en que



este movimiento estaba tomando fuerza. Apenas en 1944 sería fundada la Unión Femenina de Colombia, que entre sus propósitos tuvo “ejercer presión para poder votar y la alfabetización de todas las mujeres. Durante los siguientes años el acceso de la población femenina a la educación se duplicó” (s.f.).

En otra nota sobre “La democracia española y colombiana” la periodista también rinde homenaje a los republicanos que siguen luchando en España, “y especialmente, a la mujer española que digna y heroica está contribuyendo con el dolor y el sacrificio de cada día a que la libertad de España vuelva pronto a ser una realidad para todos” (1944a, p. 7).

Cuando ya estaba en Cuba, después de salir de Colombia, uno de los temas que preocupan a Enciso es la vida de la mujer cubana. En enero de 1945, por ejemplo, escribe una nota sobre el Lyceum, una asociación de mujeres de la isla, “lugar en donde se celebran los acontecimientos artísticos y culturales más selectos de La Habana”, un lugar que busca “la elevación cultural de la mujer” (1945a, p. 8). Al final, la periodista, después de resaltar las bondades del Lyceum, concluye que “debiera constituirse algo parecido en cada ciudad de América” (p. 8).

Pocos días después, el 10 de febrero de 1945, publica una nota sobre “La mujer en la política” en la que presenta una entrevista con Alicia Hernández de Barca, Subsecretaria de Educación de Cuba, la única mujer del gabinete: “Política y femenina, trabajadora y bonita. [...] Y es casi un ministro. Caen derrumbadas las teorías antifeministas, las del hogar, de la feminidad, de la galantería, un poco trasnochadas ya” (1945b, p. 8).

El último artículo que he podido recuperar de esas colaboraciones enviadas por María Enciso desde México para *Sábado* es una nota sobre Manuel Altolaguirre, poeta y editor de Almería en el exilio, en Cuba hasta 1943, año en el que se trasladó a México; en 1959 viajaría a España para presentar una película de orientación religiosa, y allí fallecería tres días después de que el automóvil en el que viajaba con su esposa se accidentara; ella había fallecido en el accidente.

Europa fugitiva, el dolor por el exilio

El primer libro de María Enciso tiene muchas características propias de un diario, pues es fruto de sus experiencias en el éxodo por la guerra. Se trata de *Europa fugitiva* (1941), del cual escribiría en un artículo de 1943 publicado en el semanario bogotano *Sábado* que es la obra “de una mujer triste, que ve muchas cosas injustas y le duelen en el alma, al fin un poco poeta” (Enciso, 1943a, p. 6). Para hablar del primer libro de María Enciso hay que aludir al epígrafe, que es un mensaje de agradecimiento de Isabelle Blume, y que se convierte también en un mensaje de “despedida emocionada”, según dijera Enciso (1941, p. 13). Esto escribió Blume:

Gracias querida amiga por este libro interesante que nos tendrá unidas en la lucha para poner fin al apocalipsis.

Buen viaje, buena suerte para cada uno de los suyos y para usted.

Suya,

Isabelle Blume (Enciso, 1941, p. 11).

Esta política y activista belga, que como diputada encabezó una delegación del gobierno de su país para apoyar a los republicanos tras el triunfo de Franco, trabajó hombro a hombro con Enciso rescatando niños de los campos de concentración del lado de la frontera francesa, en los que estaban acorralados en condiciones inhumanas los exiliados españoles, para entregarlos en adopción a familias pudientes de Bélgica. Blume, miembro del Partido Laborista Belga, también fue una destacada feminista y antifascista, y activista por la paz. Fue una estudiosa de la literatura, y junto a su marido había participado de la resistencia frente a la ocupación alemana durante la primera guerra mundial, así que tenía mucho en común con Enciso, y entre ellas floreció una gran amistad alimentada también por la solidaridad que ambas compartían frente a las víctimas de aquellas crisis emanadas de las guerras.

En cuanto a este libro, Enciso aclara en la presentación que

EUROPA FUGITIVA contiene escenas de todo lo que viví en ese tiempo. Es un libro humano, y un libro triste, pero absolutamente verídico. [...] Está escrito con un hondo sentimiento de la realidad cruda que hube de vivir, y solo pretende dar a conocer ciertos hechos, que dejen plasmados algunos jirones de la triste historia de Europa (1941, p. 11).

Esto le da un valor testimonial a esta obra que, como en las demás páginas de Enciso, refleja una honda sensibilidad aparejada con una permanente reflexión frente a los dramas sociales que sufre la gente por efectos de la guerra.

El libro está compuesto por “Treinta estampas”, como reza el subtítulo de la obra, que son crónicas muy detalladas e intimistas sobre las experiencias de la autora desde el comienzo de la Guerra Civil, pasando por la invasión nazi en Bélgica, hasta su llegada a la costa colombiana.

En la primera estampa presenciamos la mutación de la pequeña María asomada por la ventana de la casa paterna en Almería, y evoca también “mi cara de niña sobre las amplias faldas, que me cobijaban en su regazo acogedor y tibio” (1941, p. 14). Y de pronto la imagen salta a un presente menos cálido: “Y mi cara de mujer, pegada a unos cristales helados, junto a un jazmín sin flores” (p. 15), como una representación alegórica de la guerra y el exilio, que destruyen el color y la armonía, y producen “esta mutación de la vida toda, que es ya como una presentida muerte” (p. 14).

En la estampa 2 se muestran las sobrecogedoras imágenes de un bombardeo a una ciudad, con sus habitantes atrapados por el miedo y la desolación, y una mujer que vuelve a su casa, después del bombardeo, para encontrar a su madre y a su pequeña hija, es decir abuela y nieta, y corre a abrazar a la pequeña, frente a la abuela que llora, angustiada. Y al ver esa imagen, es imposible dejar de pensar en la madre de María, a la que después del exilio no pudo volver a ver nunca más, y en su pequeña hija, Rosa, que la acompañó en el exilio y que habría de quedar huérfana ante la temprana muerte de María. Aunque no se mencionan la ciudad ni la fecha, se puede inferir que alude a los bombardeos de noviembre de 1938

contra Barcelona, concretamente el de la noche del 6, pues el 7 fue noche de luna llena, y en la narración se afirma que el bombardeo ocurre en una “naciente noche de noviembre, con plenitud de luna, y fresco aire invernal” (p. 18). Entre los detalles de la crónica cabe resaltar la alusión a que la mayoría de los muertos son civiles. Un aspecto a destacar de estos relatos sobre la guerra es la manera como la autora, con gran sensibilidad, logra ahondar en la dimensión humana de los hechos; en este caso, por ejemplo, muestra la manera como los bombardeos afectan a una pareja, hombre y dama, cuya relación describe así: “Amigos ambos, con una mezcla rara de simpatía y afinidad, con una sólida fusión en los momentos de peligro, con una comprensión de los problemas mutuos y del dolor humano, dolor lacerante del país desgarrado” (p. 18). Y a partir de esta descripción, y de muchos otros detalles de la historia, uno puede sospechar que esa mujer, que en la historia se llama Ana, en realidad es un alter ego de la autora.

La estampa 3 está dedicada a la escena de la caravana multitudinaria de republicanos avanzando hacia la frontera francesa. Y en esa caravana va un hombre de 63 años con su madre. Y ese hombre es poeta, y la madre tiene 85 años. Muere el poeta esperando una ayuda que no llega. Y muere la madre. Y antes de cerrar la crónica, presenta un fragmento del poema “A don Francisco Giner de los Ríos”, el cual Antonio Machado había dedicado en 1915 a su maestro, con motivo de la muerte de este pedagogo, filósofo y ensayista español, cuya obra por cierto sería condenada también en el proceso de depuración del régimen de Franco, al considerar que introduciría de modo subrepticio un pensamiento liberal prohibido por la Iglesia. Y después de los versos citados, el final de la crónica, fulminante: “Es el poeta que ha muerto y canta. Es nuestro poeta. Es Antonio Machado” (1941, p. 23).

La muerte del poeta por neumonía ocurrió en una pensión de la población francesa Colliure, el 22 de febrero de 1939, a donde había llegado tres semanas antes, en compañía de su hermano José y de su madre, Ana, de ochenta y cinco años. Ella moriría tres días después que él. En esta crónica, Enciso rinde homenaje a Machado, uno de los poetas que admiró y que ejerció influencia no solo en su pensamiento sino también en su estilo, según puede apreciarse en algunas de sus páginas.



A propósito de ese final de Machado, Joan Manuel Serrat rinde homenaje al poeta con un álbum que lleva el título *Dedicado a Antonio Machado, poeta*, publicado en 1969, y cuyas canciones son musicalizaciones de algunos poemas de Machado, a excepción de dos, en las que Serrat agregó algunos versos propios. Uno de los cantos más conocidos de dicho álbum es “Cantares”, una composición híbrida, pues la primera parte de la canción son las estrofas XLIV, I y XXIX de la sesión “Proverbios y cantares”, del libro *Campos de Castilla*, de Antonio Machado; las demás estrofas son agregadas por Serrat, a excepción de los versos “Caminante no hay camino / se hace camino al andar”, que se repiten en dos ocasiones en los pasajes agregados por Serrat, y que son de la estrofa XXIX de la composición de Machado, quien en su canción-homenaje refiere así la muerte del poeta camino al exilio:

Murió el poeta lejos del hogar
Le cubre el polvo de un país vecino
Al alejarse le vieron llorar
Caminante no hay camino
Se hace camino al andar (Serrat, 1969).

Así, Serrat rinde homenaje al poeta muerto camino al exilio, huyendo de la represión de Franco, algo que también había hecho María Enciso en la crónica ya citada y cuyo título es “El poeta”.

Y así vamos avanzando por las demás crónicas de estas treinta estampas, varias dedicadas a los niños desprotegidos, para los cuales ella ayuda a buscar refugio entre familias adineradas de Bélgica. También encontramos otra sobre la quema de libros prohibidos.

Una particularidad de estos relatos es que la información de contexto suele ser escasa. Más que un interés en ofrecer datos periodísticos, la autora pretende dejar un testimonio de sus sensaciones y emociones en cada una de las escenas narradas. En este sentido, los textos tienen un aire intimista, tanto que por momentos se aproximan al fluir de conciencia, donde podemos apreciar las reflexiones de la narradora, sus emociones,

donde es constante el profundo dolor frente a los hechos narrados, frente a esas “estampas” emanadas de la guerra, donde se confunden su propio dolor, por el exilio, por haber tenido que dejar su patria, sus seres queridos, con el dolor de los demás exiliados, donde aquellos niños desprotegidos son y serán una de las constantes en su obra, tanto en la poesía como en los relatos periodísticos, una constante en la que sus sentimientos y sus experiencias de madre cobran protagonismo, y le dan un sentido más profundo a su angustia y su solidaridad con cada una de las historias narradas. En algunos de sus poemas publicados en sus dos libros de poesía, *Cristal de las horas* (1942) y *De mar a mar* (1946a), y en algunos de los poemas sueltos publicados en prensa adquieren protagonismo el dolor, la tristeza, la muerte y el desamparo de los niños.

En algunos de los relatos, María Enciso utiliza la narración en primera persona, e incluso una de las crónicas, “Historia de un libro”, es narrada desde el punto de vista de un libro, el cual adquiere voz al ser personificado, un libro de poesía ya viejo, descuadernado, un libro que ha sido testigo de la guerra y que ha sufrido los efectos de esta, pues ha estado presente en un bombardeo y también ha sido víctima, junto a uno de sus dueños, de una violenta incursión militar.

En la crónica 9, “Pierre”, vemos la historia de un bebé que ha nacido en la carretera, durante el éxodo de republicanos desde Cataluña, “cuando miles y miles de personas se volcaron en las carreteras camino de Francia, cuando trataban de salir hacia la paz, huyendo del infierno desencadenado sobre los plácidos campos catalanes” (1941, p. 48); la madre ha muerto en el parto, en tierra de Gerona, “en los linderos de Figueras” (p. 49), ya cerca de la frontera, y ahora el bebé y sus hermanitos, que llegaron a Bélgica en un tren de evacuados, han sido acogidos por familias extranjeras, y al niño le han puesto un nombre francés:

Ni nombre, ni madre, ni hermanos, ni casa. La amable acogida en una casa cariñosa, sí, pero que no es la tuya.

Ese es el regalo que la guerra te ha hecho, y no es eso lo que tú te mereces, ¿verdad, Pierre? (1941, p. 50).

En la nota 10, “s.o.s.”, la cronista cuenta cómo espera con ansiedad a que llegue un periódico de Barcelona para conocer las noticias más recientes de su tierra. Y un sencillo anuncio, entre muchos otros, llama su atención: “José Torres, campo de refugiados de españoles de Argelés-sur-mer, desea noticias de Teresa Soler” (p. 51). Y en torno a este anuncio imagina una historia llena de romanticismo y de tragedia, en la cual se imbrican sus especulaciones sobre la pareja con sus reflexiones, para concluir con un pasaje en el que se filtran sus propios sentimientos frente a la guerra:

Y allí, en mis manos, en el periódico que habla y que vibra de vida palpitantes, el anuncio sencillo, la historia elocuente que destaca no sé por qué, sobre las otras que son iguales, que se parecen, que destilan amargo dolor de ausencia y nostalgia de las dulces horas vividas... (1941, p. 53).

En la crónica “Cristales”, la autora reconoce que para muchos belgas, como los carteros que espera cada día con la ansiedad de recibir noticias desde España, ella es “aquella triste emigrada española pegada a los cristales en aquella esquina solitaria, que se debatía entre la vida pasada y el presente, en un constante fraguarse de recuerdos y de esperanzas inciertas en el porvenir” (p. 57).

Una de las crónicas más desoladoras es la de un grupo de jóvenes republicanos que caminan 48 horas, hasta cruzar los Pirineos, para ser retenidos por una patrulla francesa que los lleva a un campo de concentración:

Lágrimas que son de hombre. De hombre que ve desvanecerse su última esperanza, en el paréntesis negro, desolado, terrible, que se abre en su vida, en la pavorosa visión de las noches y los días vacíos, sin presente, hacinados en el rebaño humano, en el campo de refugiados (pp. 63-64).

Otra crónica desgarradora es “Campo de concentración”, donde presenta una visión panorámica de los distintos campos de refugiados en Francia, cerca de la frontera, para los cientos de miles de republicanos que tuvieron que cruzar esa frontera para escapar de la represión franquista. Entre los

detalles que muestra la crónica se destacan las condiciones infrahumanas en las que sobreviven los prisioneros: “Los refugiados españoles, se encuentran en Argelés amontonados a millares. En informe montón. Sin ropa ni alimento ni medicina para los enfermos” (p. 65). Y la alimentación, durante dos veces al día: “Zanahorias, que flotan sobre un agua parduzca, sin aceite, nauseabunda” (p. 67). Y aprovecha para expresar también su despecho frente a la actitud asumida por Francia:

Va para tres años, que el noble pueblo español, se sintió vendido, engañado en su confiada ingenuidad. Se echó al mundo pasando por la República Francesa, con el pensamiento puesto en los sentimientos de comprensión e hidalguía innatos en él. Nunca hubieran sido iniciados en España republicana los fatídicos campos de concentración. Nunca lo hubieran sido para nadie (pp. 70-71).

Otras crónicas de este libro se refieren a los preparativos de Bélgica cuando ya soplan vientos de guerra, ante la amenaza expansionista de la Alemania nazi en Europa. Muestra también cómo esos vientos de guerra se convierten en una amenaza más para los republicanos españoles acorralados en los campos de concentración, pues con las nuevas tensiones, cada vez pierden más las esperanzas de recibir alguna ayuda para recuperar su libertad. En la crónica 17, “En la Bélgica neutral”, se advierte que después de ocho meses de neutralidad, ya el país está en pie de guerra, obligado por las circunstancias. Aunque no habla de fechas, se puede inferir que los hechos referidos en este relato tienen lugar entre finales de 1939 y comienzos de 1940, teniendo en cuenta que Bélgica, a pesar de que seguía neutral, comenzó a movilizar sus tropas a partir de septiembre de 1939, cuando ya Polonia había sido invadida. La siguiente crónica, “Lámpara familiar”, presenta el ambiente íntimo y acogedor de una familia belga, que de pronto se ve obligada a huir ante la invasión, y aquel artefacto queda como “¡Símbolo que acompaña en el recuerdo las horas de las vidas solitarias, perdidas entre la multitud fugitiva” (1941, p. 103).

Luego vienen otras crónicas que dan muestra de la transición de Bélgica, hasta entonces armonioso y acogedor, por la llegada de la guerra. Relatos que hablan de los preparativos de las tropas y el armamento militar en Bruselas, y de la salida en trenes de refugiados hacia Francia. Y ahí, en uno de esos trenes va María Enciso, haciendo otro tramo hacia el exilio. Cuando ya va llegando a la estación de Mons, cerca de la frontera, aviones bombarderos atacan al tren, por fortuna sin secuelas graves para los pasajeros. Al fin, ya del lado francés, el tren se detiene en una estación de Normandía, y la narradora desciende, para buscar otro tren hacia su destino, París. Al final del relato, el reconocimiento para sus compañeros de viaje aparejado con la confesión de sus sentimientos: “Y en este adiós prendido en un remoto camino de Francia, va mi despedida emocionada, para todos esos fugitivos europeos, que dejaron como yo, toda su vida atrás, perdida entre las brumas del recuerdo dolorido” (p. 120).

En “La niña del osito”, otra vez vemos el tema recurrente de los niños a los que la guerra ha desterrado de su infancia, en este caso representados por aquella niña que viaja al lado de su madre y aferrada a su osito de peluche como su único tesoro, y esa niña “símbolo de miles de niños europeos, esa niña que ha aprendido tan pronto el significado de las palabras huida, bombardeo, muerte, destrucción, y que conoce ya el gesto terrible del abandono y la ausencia de las cosas queridas [...]” (pp. 123-124).

Y en la siguiente crónica, al ser acogida, junto a su pequeña hija, por el jefe de aquella estación en la que abandonó el tren —a escondidas porque la orden era que no se podía abandonar el tren hasta llegar al destino final—, advierte algo: “Ser evacuado belga es ser un ciudadano de primera clase. Eso se nota en todas partes. En la acogida. En las deferencias. No es la misma esta evacuación que la de los republicanos españoles” (p. 126). Y más adelante insiste en que “[...] no fue acogida aquella evacuación miserable como esta otra que también yo he vivido” (1941, p. 127). Y hay en esas palabras un tono de cierto resentimiento ante el trato que han recibido los exiliados españoles, y que ella considera injusto. Y lo confirma en la siguiente reflexión: “Yo espero que aunque sea a costa de días sangrientos,

todo quedará en la historia europea en el lugar que le corresponde, y entonces serán dignificados los republicanos españoles” (p. 127).

Finalmente, después de su peregrinación, María llega a Colombia, donde se asentará durante cuatro años, antes de salir hacia Cuba para entrar a México, donde encontrará la muerte de manera temprana. Al final, en su última crónica del libro, titulada “El Mundo”, hace una síntesis de sus exilios:

Fue primero el derrumbe total, definitivo, y sangriento del rincón pacífico, tranquilo y bello, donde transcurrieron los días ingenuos de mi vida juvenil. Y enseguida, el mundo de parte a parte, fue una caravana de mujeres y niños, con sus humildes hatillos a cuestas, caminando sin cesar, por todas las veredas, en busca de un rincón apacible donde rehacer su maltrecho hogar (p. 166).

En una carta a Gabriela Mistral en 1947, la última de la que tenemos registro, le confiesa su dolor por España, por los republicanos, y habla de su activismo solidario: “[...] tomo parte en cuanto movimiento de solidaridad y ayuda se produce para ayudar a nuestros niños y a nuestros presos. [...] Los que hemos tenido la suerte de reanudar nuestras actividades en la libre América, no podemos desvincularnos del sufrimiento de nuestro pueblo” (1947b, p. 1).

En esa misma carta, la remitente se lamenta de que el régimen español reciba apoyo de otros gobiernos extranjeros: “Lo triste es que existan gobiernos fuertes que apoyen a un régimen tan absurdo como el que hoy tiraniza a nuestra hermosa tierra. Esperamos que un día podremos volver a ella en libertad” (p. 1).

Pero ese anhelo, que fue siempre permanente en ella desde el momento en que comenzó su exilio al cruzar la frontera francesa, no podría hacerse realidad. Ella moriría año y medio después del envío de aquella carta, cuando todavía le quedaban unos 26 años a ese régimen que le causó tan profundo dolor, ese mismo dolor que expresa de manera permanente en sus crónicas, en sus ensayos y en sus poemas. Como lo afirma Mary



Ann Dellinger, “Aunque las dos vertientes de su propio exilio constituyen el eje de su temática —es decir, la patria que la vio nacer y la nación acogedora—, el innegable dolor por España como tierra perdida se manifiesta omnipresente en su voz poética” (2006, p. 866). Así pues, podemos concluir que desde que comenzó su exilio y hasta su muerte, María Enciso expresó en muchas de sus páginas un profundo dolor al verse atrapada en la fría noche del exilio.



REFERENCIAS

- Chartier, R. (2005). *El mundo como representación*. Gedisa.
- Dellinger, M. A. (2006). “Espacios en el tiempo”: La poesía de María Enciso. En Manuel Aznar Soler (coord.). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939* (pp. 865-872). Renacimiento.
- Enciso, M. (s.f.). ¿El nuevo feminismo? La mujer y su papel actual. *El Tiempo*, pp. 4 y 6).
- Enciso, M. (1941). *Europa fugitiva. Treinta estampas de la guerra*. Litografía Barranquilla Impresores.
- Enciso, M. (1942). *Cristal de las horas*. Editorial Cultura.
- Enciso, M. (1943a). Media hora con Pedro Juan Navarro. *Sábado*, 23 de octubre, p. 6. Bogotá.
- Enciso, M. (1943b). La educación de la mujer en Colombia. *Sábado*, 30 de octubre, p. 9.
- Enciso, M. (1943c). Las obras pictóricas y sus técnicas. Un reportaje con el maestro Ignacio Gómez Jaramillo. *Sábado*, 4 de diciembre, p. 8.
- Enciso, M. (1944a). La democracia española y colombiana. *Sábado*, 20 de julio, p. 7.
- Enciso, M. (1944b). Cómo vive la mujer soviética. *Sábado*, 11 de marzo, p. 8.
- Enciso, M. (1944c). “El niño abandonado y su asistencia”. *Sábado*, 22 de abril, p. 9.
- Enciso, M. (1944d). La Tercera República española. *Sábado*, 15 de abril, p. 7.
- Enciso, M. (1944e). Los niños tristes. *Sábado*, 20 de mayo, p. 7.
- Enciso, M. (1945a). El Lyceum y Lawn Tennis Club. *Sábado*, 27 de enero, p. 8.
- Enciso, M. (1945b). La mujer en la política. *Sábado*, 10 de febrero, pp. 8 y 10.
- Enciso, M. (1946a). *De mar a mar*. Isla.
- Enciso, M. (1946b). Carta a Gabriela Mistral. México D. F., 23 de agosto, 1 página. Biblioteca Nacional Digital de Chile. Colección Archivo del Escritor / Gabriela Mistral. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-140095.html>
- Enciso, M. (1947a). Carta a Gabriela Mistral. México, 27 de septiembre, 1 página. Biblioteca Nacional Digital de Chile. Colección Archivo del Escritor / Gabriela Mistral. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:136459>
- Enciso, M. (1947b). Carta a Gabriela Mistral. México, 22 de octubre, 2 páginas. Biblioteca Nacional Digital de Chile. Colección Archivo del Escritor / Gabriela Mistral. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-136460.html>
- Enciso, M. (1947c). *Raíz al viento*. Ediapsa.
- Enciso, M. (2012). Almería, ciudad árabigo-andaluza. En: Antonio Sevillano. Almería, ciudad árabigo-andaluza (II). *Diario de Almería*, 29 de abril.
- Medina Padilla, A. (1987). *María Enciso, escritora almeriense del exilio. Estudio y antología*. Diputación de Almería.
- Nieto Caballero, A. (1947). [Prólogo, sin título]. En María Enciso. *Raíz Al viento* (pp. 5-6). Ediapsa.
- Rodríguez Duarte, M. A. (s.f.). Mirada a los movimientos feministas en Colombia. Uniciencia. https://fliphtml5.com/jjgwo/nwvr/MODULO_1_-_AUTONOMIA_DE_MUJERES/
- Rodrigo García, A. (1999). *Mujer y exilio*. Compañía Literaria.
- Ruiz Expósito, M. D. (2008). Mujeres almirienses represaliadas en la

- posguerra española (1939-1950) [tesis doctoral]. Universidad de Almería.
- Sábado. (1944, 20 de mayo). Doña María Enciso. *Sábado*, p. 7. Bogotá.
- Serrat, J. M. (1969). Cantares. En *Dedicado a Antonio Machado, poeta* [acetato]. Compañía discográfica Zafiro/Novola.
- Sevillano Miralles, A. (2012). María Pérez Enciso: una poeta en el olvido. En: Sevillano Miralles, A. y Torres Flores, A. *María Pérez Enciso: una poeta en el olvido* (pp. 5-43). Instituto de Estudios Almerienses.
- Sola Alonso, M. (2022). Cartas de mar a mar: la autodescripción de María Enciso en su correspondencia con Gabriela Mistral. Congreso Internacional: Mujeres, Artistas y Escritoras en la Querelle des Femmes. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 27-29 de octubre.
- Torres Flores, A. (2012). María Enciso: una pincelada de cal en la ciudad provinciana. En Sevillano Miralles, Antonio y Torres Flores, Antonio. *María Pérez Enciso: una poeta en el olvido* (pp. 45-54). Instituto de Estudios Almerienses.

CLAUDIA PATRICIA Acevedo Gaviria

Docente de cátedra en la Universidad de Antioquia. Doctora en Historia de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín y Magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia. Integrante del Grupo de Investigación Estudios Literarios —GEL—. Ha abordado temas de la literatura centrados en la obra de Manuel Mejía Vallejo, Eduardo Caballero Calderón, César Uribe Piedrahita, Baldomero Sanín Cano, Fernando González y Fernando Vallejo, entre otros. Se ha venido especializando en la relación entre historia y literatura con un enfoque histórico y social, considerando la obra ensayística de Jorge Zalamea y Hernando Téllez. Su interés académico también se ha centrado en analizar el papel de la mujer en la literatura y la mujer como escritora al abordar a Isabel Carrasquilla y Helena Araújo. Correo: claudia.acevedo@udea.edu.co

Este capítulo es resultado del proyecto de investigación *Migraciones culturales transatlánticas* y contó con el apoyo de la *Estrategia para la Sostenibilidad y Consolidación de los Grupos de Investigación 2023*, otorgada al Grupo de investigación Estudios Literarios —GEL— por parte del Comité para el Desarrollo de la Investigación —CODI— de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia – UdeA, Medellín – Colombia.

Migrantes y desplazados: la imagen de España y Latinoamérica en *Transterrados* de Consuelo Triviño

RESUMEN: ESTE artículo examina algunos aspectos relacionados con la condición de emigrantes y desplazados visibles en la literatura del presente milenio, específicamente en la novela *Transterrados* (2018) de la escritora colombiana Consuelo Triviño. Así mismo, se indaga por las repercusiones de orden cultural, político y social aún imperantes —bajo otras relecturas y actualizaciones historiográficas— entre Europa y Latinoamérica. Encuentros y desencuentros que se mantienen vigentes al generar tensiones e influencias propicias al desarrollo de ambos continentes, pero con mayor menoscabo para la geografía latinoamericana. Los estudios transatlánticos se renuevan a partir de esta apuesta estética, en la que la emigración adquiere visos desgarradores reflejados de manera acertada en esta novela a través de las voces corales constitutivas de una cartografía del desarraigo.

Palabras clave: Migración, desplazamiento, exilio, transtierro, estudios transatlánticos.

ABSTRACT: THIS article aims to examine some aspects related to the condition of emigrants and displaced persons visible in the literatura of the present millennium, specifically in a recent work such as *Transterrados* (2018) by the Colombian writer Consuelo Triviño. The same way, the writing also investigates those repercussions of the cultural, political and social order that continue to be valid -under other re-readings and historiographical updates- between Europe and Latin America. Meetings and disagreements that remain in force by generating tensions and influences conducive to the development of both continents, but with greater detriment to the Latin American geography. Transatlantic studies are renewed from this aesthetic commitment, in which emigration acquires heartbreaking overtones, accurately reflected in this novel through the multiple choral voices that constitute a cartography of uprooting.



Travesías cartográficas de la identidad: “¿Cómo empezar a escribir una vida que es y que no es tuya?”³

El extranjero lleva su casa / en la memoria a semejanza
del caracol que prolonga las olas / más allá de la playa
Con pasos de tortuga amaestrada / Recorre calles, plazas
De la ciudad extraña
Se detiene en las fuentes donde el agua / habla otra lengua y las
estatuas
son la imagen bronceada de otra raza
El extranjero aprende entonces / el idioma de la nostalgia
mientras cierra los ojos
y evoca el rostro de la patria
(Halcías Martán Góngora, 1972).

CONSUELO TRIVIÑO Anzola (Bogotá, 1956)⁴ tiene ya un protagonismo de primer orden en el campo literario, no solo por sus escritos de ficción; también por su aporte invaluable desde el ensayo y la biografía al ámbito de la academia. Su extensa trayectoria como profesora, articulista, investigadora, reseñista, ensayista, biógrafa y, ante todo, escritora, le ha permitido

3

Palabras expresadas por Triviño en la entrevista concedida en el 2018 a Adrián Viéitez: “Consuelo Triviño, transterrada: las cicatrices de una escritora que abandonó su patria”.

4

Es doctora en Filología Románica por la Universidad Complutense de Madrid y está asociada al Instituto Cervantes en Madrid, donde reside desde 1983. Su periplo literario inicia con *Siete relatos* (1981), conjunto de narraciones seleccionadas a partir del libro *Cuantos cuentos cuento* con los cuales Triviño Anzola obtuvo el primer premio en el Concurso Nacional de Libro de Cuentos de la Universidad del Tolima en 1976. Con su primera novela, *Prohibido salir a la calle* (1998), la cual fue objeto de elogiosas críticas al emparentarla con la novela de formación o aprendizaje (bildungsroman), se va posicionando en el medio literario. Le siguen la colección de cuentos *La casa imposible* (2005); *El ojo en la aguja* (2006); *Letra herida* (2012) y *Extravíos y desvaríos* (2013). Cuenta además con otras novelas, *La semilla de la ira* (2008); *Una isla en la luna* (2009); *Transterrados* (2018), y *Ventana o pasillo* (2021). Algunos de estos textos han sido reeditados. En el campo de la biografía destacan *José Martí, amor de libertad* (2004) y *Cervantes* (2013). Su labor académica y crítica ha dado a la luz, en cuanto a ensayo, antologías y ediciones, contenidos como *Diario secreto, selección de textos comentada del Diario de José María Vargas Vila* (1989); *José María Vargas Vila, selección de textos con introducción de la autora* (1991); *Vargas Vila. Norte y sur de la poesía iberoamericana* (1997); *Germán Arciniegas. Estudio crítico* (1999); *Pompeu Gener y el Modernismo* (2000), entre otros artículos críticos y reseñas publicados en reconocidas revistas de España y América, como *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Quimera*, *Revista de Occidente* o *Hispanérica*. Ha colaborado asimismo con los suplementos culturales del ABC (ABCD) y de El País (Babelia).

posicionar una obra estética de largo aliento difundida y reconocida en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos.

Su novela *Transterrados* (2018)⁵ cuenta con cerca de 14 comentarios y reseñas que validan esta especie de “poética cartográfica del extrañamiento” de los migrantes enfrentados a la aventura de encontrar un lugar de destino en otras latitudes, geográficas y emocionales, que resignifiquen un espacio para habitar.⁶ Esta novela-testimonio,⁷ por darle un nombre genérico en primera instancia, debido a la inclusión de una variedad textual híbrida, mezcla de los testimonios, las voces polifónicas de los distintos personajes, los fragmentos de artículos de periódicos reales e inventados, *El Emigrante Latino*, por ejemplo, y la combinación de entidades narrativas desde la omnisciencia hasta la primera persona, pone al descubierto de manera descarnada las vicisitudes de quienes deciden abandonar su país para emprender la odisea de mejorar sus condiciones de vida en territorios que, en la mayoría de los casos, no son menos hostiles que el suelo patrio al que deben renunciar por razones de diversa índole.⁸

La narración se centra en la descripción que se hace del mundo de la emigración latinoamericana hacia España, de ahí el título metafórico y

5 La novela se publica en Madrid (España) en 2018 por Calambur Editores. Sin embargo, para este artículo se tomarán todas las citas de la coedición realizada por Sílabas Editores y Calambur Editores, Medellín (Colombia) en el año 2019.

6 Algunas de ellas son: “El universo de los excluidos: *Transterrados* de Consuelo Triviño Anzola”. Fabio Rodríguez Amaya, 2018. “Consuelo Triviño, transterrada: las cicatrices de una escritora que abandonó su patria”. Reseña de Adrián Viéitez, 2018. “*Transterrados*, de Consuelo Triviño”. Eva Valero Juan, 2018. “Crónicas de la soledad y el desarraigo”, Reseña de *Transterrados*. Iñaki Urduñibia, 2018. “Consuelo Triviño narra las vicisitudes de los inmigrantes colombianos en España”. Entrevista por Álvaro Bernal, 2019a. *Transterrados* de Consuelo Triviño Anzola, reseña de Lina María Pérez Gaviria, 2019. “Cuando me siento a escribir estoy en Bogotá”. Entrevista a la escritora colombiana residente en Madrid, Consuelo Triviño”. Victoria Torres, 2020. “Consuelo Triviño Anzola. El difícil y gratificante camino de la escritura”. Entrevista de Andrés Vergara Aguirre, 2022.

7 Al respecto, señala Triviño Anzola que el testimonio se vendió en los años 70 como la literatura verdaderamente latinoamericana, era la forma cómo se concretaba la literatura a partir de la denuncia; esto llevó al debate de la literatura como arte o como compromiso social y por tanto el replanteo de la función del escritor. Para ella toda novela es una especie de testimonio porque de alguna manera está allí lo vivido. (Entrevista a Consuelo Triviño sobre su novela *Transterrados*, por Santiago Vesga, 2021).

8 José María Fernández Vásquez, en “La dialéctica entre la autoficción y la novela plural en *Transterrados* de Consuelo Triviño” (2022), encuentra en el texto al menos tres niveles narrativos diferentes: 1) Un narrador/narradora extradiagético/; 2) Constanza Estévez; 3) Luis Jorge Peña y el resto de los personajes.

alegórico de la obra, *Transterrados*.⁹ El relato discurre en torno a la figura de Luis Jorge Peña, un profesor y periodista colombiano que ha huido del país debido a las amenazas de muerte recibidas y a las secuelas psicológicas ocasionadas por el secuestro a manos de un bando armado de quien no se especifica si es guerrillero, paramilitar u otro cualquiera, que para el caso de la realidad colombiana nos pone en el contexto de los perdurables conflictos derivados de los grupos al margen de la ley en un Estado en el que han fracasado de manera incesante los procesos de gobernabilidad, esto sin duda asociado a desigualdades, inequidad e iniquidad social desde todos los frentes y ámbitos.

Desde su arribo al país-refugio, Luis Jorge se siente descentrado: su pulcritud y meticulosidad, aunadas a un carácter introvertido y comportamientos anómalos, preludio y presagio de una enfermedad mental no declarada, pero con evidentes indicios de una personalidad disociada, le van a jugar en contra cuando una mañana es hallado en estado delirante junto al cadáver de su pareja Patricia Valdivia, de origen ecuatoriano, quien además, entre otros oficios, se desempeña en el periodismo trabajando en el mismo diario de Luis Jorge, llamado *El Emigrante Latino*, nombre que concuerda con el título de un famoso vallenato que ella baila con alegría y frescura en la discoteca acompañada de su amiga Indira. Las circunstancias de la muerte de esta joven mujer, madre de un hijo de ocho años, despiertan todo tipo de suspicacias en torno a la relación tóxica y posesiva mantenida con el presunto asesino, y se convierte a su vez en una bandera en la lucha contra los feminicidios. La fábula toma contornos de novela negra, una especie de thriller que vincula a otros personajes conectados con el narcotráfico y la prostitución. Pese a que todo señala hacia el colombiano como el principal y único perpetrador del crimen, más aún porque este tiene recurrentes episodios de olvido, la historia genera el enigma con respecto al verdadero homicida.

9

El término “transterrado” fue utilizado por primera vez después de la Guerra Civil española por José Gaos, exiliado en México en 1939, y Consuelo Triviño lo utiliza para hablarnos de los latinos instalados en España.

De otro lado, vale aclarar que aunque esta parece ser la trama determinante, en realidad la narradora en primera persona utiliza el artificio del móvil para dar voz a una serie de personajes, la mayoría “sudacas”, provenientes de distintas partes de Latinoamérica: Bolivia, Ecuador, Argentina, Colombia, Perú; e incluso dominicanos y africanos; así logra retratar, a través de este coro de voces y de testimonios, la crudeza de las condiciones de sobrevivencia de quienes emigran buscando un mejor futuro y solo encuentran desdén y extrañamiento en el país de destino. Asimismo, la historia sirve de pretexto para relatar el interés común de Luis Jorge y Constanza, la narradora española, en escribir un libro sobre los emigrantes y desplazados, a propósito de una colección de crónicas y testimonios cuyo título precisamente será los *Transterrados*.

La temática abordada por la escritora bogotana en esta narración no es nueva en el ámbito de las letras latinoamericanas; la rica veta de indagación que el fenómeno de la emigración, como tema literario, ha suscitado en autores y textos contemporáneos, incluye nombres como los de Jorge Franco, Cristina Peri Rossi, Santiago Gamboa y Antonio Ungar, por indicar solo algunos,¹⁰ los cuales sirven de contrapunto analítico para ilustrar el largo recorrido que la problemática de la emigración ha tenido en las estéticas literarias; exploración hecha, igualmente, desde perspectivas teóricas y académicas que encuentran en el texto literario un dispositivo o artefacto cultural que funge como mecanismo de realización de la cultura. Para Aínsa (2005),

Es en la ficción donde se condensan y cristalizan los arquetipos, símbolos e indicios de la especificidad de la geografía latinoamericana con una variedad y polisemia mayores que las de otros discursos [...] Los signos y caracteres de lo que se entiende por “América” surgen con singular fuerza

10

Para efectos de este artículo solo indicamos los de algunos escritores colombianos: Jorge Franco (2000), *Paraíso Travel*; Antonio Ungar (2004), *Zanahorias voladoras*, y Santiago Gamboa (2005), *El síndrome de Ulises*. Ver: Néstor Salamanca-León (2019), “Patologías del desarraigo en tres novelistas colombianos: Franco, Gamboa y Ungar”; Luz Mary Giraldo (2002), “Inmigrantes y desplazados en la narrativa colombiana contemporánea”; Álvaro Antonio Bernal (2019b), “*Transterrados*. Consuelo Triviño”.

de muchas páginas literarias, expresando y condensando mejor que un alegato político, la realidad de grupos oprimidos o marginados (p. 7).

La prosista colombiana lo corrobora cuando en una de las varias entrevistas concedidas a raíz de la publicación de *Transterrados* enfatiza en la deuda que “tenía [para] dar cuenta del desplazamiento de nuestras gentes por motivos personales, políticos o económicos”, pues ella, al fin y al cabo, ha vivenciado en carne propia la condición de migrante al abandonar el país de origen —Colombia— para ingresar en uno ubicado al otro lado del Atlántico. Sin embargo, ella subraya que sus motivos iniciales para emigrar fueron sus aspiraciones personales de formación académica, con la perspectiva, a su vez, de ampliar sus fronteras culturales y así desarrollar su proyecto de ser escritora.¹¹

En correspondencia con lo anterior, en las últimas décadas se han producido una serie de estudios, encuentros y coloquios, tanto en Latinoamérica como en Europa, con el fin de resaltar las narraciones literarias desde el prisma transatlántico, buscando profundizar en esos cruces transoceánicos que, según Capote y Esteban (2017), “suponen un elemento fundamental de los procesos de fundación identitaria tanto de la exmetrópoli como de los países americanos” (p. 10). Cabe aclarar que el objeto de este artículo no se centra en examinar, de manera directa, la labor escritural de Triviño como escritora trasplantada en España; pero, evidentemente, esta novela hace eco de las discusiones en torno a la globalización y glocalización de fenómenos estéticos asociados a los conceptos de exilio, migraciones, desplazamientos, transterritorialidad, transnacionalidad, transterrados, desterrados y transculturados, entre otros —tal cual se ha indicado párrafos atrás—, de la inmersión de intelectuales y artistas en el medio europeo,¹² quienes visibilizan y reflexionan sobre la convulsa realidad latinoamericana, desbordada ya no en los contornos de

.....
¹¹ “Cuando me siento a escribir estoy en Bogotá”. Entrevista a la escritora colombiana residente en Madrid, Consuelo Triviño. Victoria Torres, 2020. “Consuelo Triviño: una narradora transatlántica”. Entrevista de Concepción Bados Ciria, 2013.

¹² Cfr: Capote Díaz y Esteban (2017). Ver, en el mismo libro: “Tres décadas de literatura colombiana en España (1970-2000). Consuelo Triviño”, pp. 27-43.

la selva, la pampa y el llano, sino en ciudades masificadas con cartografías divisorias que desplazan constantemente las coordenadas de pertenencia.

En el ensayo “El papel del margen: mujeres transatlánticas y pequeñas editoriales” (2017), Capote Díaz destaca, en la narrativa de Triviño, una introspección de “aproximación nacional-colombiana, a la que se agarra con fuerza para no perder los vínculos con sus orígenes” (p. 70). Así pues, la apuesta estética de esta escritora a partir de *Transterrados* ingresa en esa lista de prosistas y poetas cuyas escrituras reflejan esas vivencias de sujetos trasplantados, tratando de insertarse en una cultura desconocida, experimentando, desde otros ángulos, desarraigo, exclusión, nostalgia y soledad, a la par que construyen su original esfera vital, como ciudadanos de dos países, para darle forma en narrativas de excelente factura literaria. Añade Waldman (2016): “Estos escritores expresan una nueva subjetividad, sensible a la sensación de dislocación que hoy marca a nuestro tiempo ante un panorama cambiante e incierto” (p. 364). Consuelo Triviño hace gala de una particular autoconciencia narrativa, al poner en cuestión —en cierto modo— el peso de autoridad de tradiciones literarias que, en su momento, dominaron el panorama literario latinoamericano y colombiano, afianzada en una clara identidad que se desliga del realismo mágico y se proyecta hacia las pesquisas interiores de ¿quién soy? y ¿a dónde pertenezco? Interrogantes percibidos con nitidez en muchos de los personajes de *Transterrados*, pero con mayor hondura en la dislocación mental de Luis Jorge Peña.

En este orden de ideas, algunos de los estudios recientes sobre el fenómeno migratorio de colombianos, como el realizado por Sebastián Polo Alvis y Enrique Serrano López en el lapso comprendido entre 2005-2015 revelan, desde el plano estadístico y sociológico, que Colombia, junto con Perú y Ecuador, es un país de emigrantes.¹³ Entre las motivaciones de peso para efectuar dicho descentramiento se encuentran razones asociadas a

.....
¹³ Desde luego, a partir de 2015 existen o están gestándose análisis más actualizados sobre el fenómeno migratorio en Colombia, más aún si se tienen en cuenta las últimas oleadas masivas de migrantes latinoamericanos hacia Estados Unidos y Europa, debido a las condiciones socioeconómicas y políticas que vienen de vieja data.

“condiciones políticas internas imperantes y problemas de seguridad vinculados al narcotráfico y la violencia generalizada”.¹⁴ No obstante, también hay estímulos prevalentes como los relacionados con aspectos académicos, intereses de internacionalización cultural y, en el caso de los escritores(as), necesidades de proyección, reconocimiento y crecimiento estético, tal como se ha indicado con Triviño Anzola. Ella manifiesta no haber sido una emigrante de los que habitan *Transterrados*, pues sus condiciones fueron distintas y a ello contribuyó el hecho de que la inmigración a principios de la década de los ochenta era aún muy incipiente, comparada con las diásporas extendidas e intensificadas en los noventa e inicios del siglo XXI. En la entrevista concedida a Álvaro Bernal (2019a) refiere:

La mayoría de los latinoamericanos que conocí eran estudiantes universitarios, algunos, como yo, becados por organismos españoles; otros vivían de la renta familiar y unos cuantos malvivían profesando una bohemia que consideraban ligada a la creación artística. Quienes venían dispuestos a convertirse en escritores tenían en la mente el ejemplo de los autores del *boom* instalados en Barcelona. Esta no fue mi apuesta, a pesar de que traía un librito de cuentos premiado en un concurso literario en Colombia. Mi opción fue continuar con los estudios de doctorado y dedicarme a la tesis, lo que significó más de cinco años de investigación y de publicaciones académicas (p. 144).

Empero, el hecho de experimentar el desconcierto y la adaptación que todo desterritorializado debe superar, sean cuales sean las condiciones de privilegios o de carencias, con mayor preponderancia en estas últimas, no le impidió a la escritora percibir desde las emociones propias y ajenas las experiencias de quienes llegan a esa nueva orilla, a ese horizonte, en apariencia despejado, como “un ser humano partido, alguien que construye siempre a partir de la mitad, alguien que se pregunta, como dice la misma Triviño (Viéitez, 2018): “¿Cómo empezar a escribir una vida que es y que

.....
14

Datos tomados por Polo y Serrano de la Organización Internacional para las Migraciones (OIM) 2012. Panorama migratorio de América del Sur.

no es tuya?” y, en tal sentido, ¿cómo reubicarse y reinventarse en un nuevo país?, si “Quien salta al otro lado se desprende de una parte de su ser y una parte de su pecho se queda aprisionada”, intentando lidiar con esa nueva “realidad” fragmentada, hecha a base de los jirones de una memoria que lucha por sobrevivir en medio de una nada que comienza a incorporar otras voces y otros aromas. Unos cuantos, lo lograrán; la mayoría, salta el muro, pasa la frontera, mas, no se conectan a la integración requerida para habitar esa nueva territorialidad y lo que ella conlleva.

Transterrados: puentes levadizos en la frontera

*Mi primer viaje / fue el del exilio / quince días de mar / sin parar
Nadie te despidió en el puerto de partida
nadie te esperaba en el puerto de llegada
Desde entonces /tengo el trauma del viajero / si me quedo en la
ciudad me angustio
si me voy / tengo miedo de no poder volver
Tiemblo antes de hacer una maleta
—cuánto pesa lo imprescindible—
Partir
es siempre partirse en dos
(Cristina Peri Rossi, 2022).*

DESTACA HUMBERTO Félix Berumen en *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura* (2005): “La frontera hay que entenderla no a la manera de una malla o de un muro físico que aísla, sino, más bien, como una membrana protectora que aislando una determinada formación cultural permite asimismo el intercambio con el mundo externo” (p. 18).¹⁵ Esta cita inicial no pretende incluir las disertaciones aquí expuestas en el tema de la literatura de frontera o fronteriza según algunas de las designaciones recibidas, además, porque los análisis se centran en la relación de la literatura de la región del norte, lo cual no es nuestro caso. Sin embargo, los planteamientos desarrollados en el texto de Berumen aportan a ese

.....
15

Humberto Félix Berumen es un ensayista y crítico mexicano que ha venido trabajando el tema de la literatura en la frontera México-Estados Unidos.

complejo heterogéneo y problemático de la frontera como un espacio cultural y geográfico concreto, localizable, en la novela de Triviño, específicamente en España, generando, entre quienes arriban a la Península, dispositivos de inclusión y exclusión respectivamente, pues necesariamente se activan leyes del orden del intercambio y de la traducción cultural, que no siempre favorece un *continuum semiótico* en los planos social o territorial. Esas fronteras reales y simbólicas son escenario constante de conflictos y tensiones, de lo ajeno por incorporar —para el que llega— intentando asimilarse y así conseguir perfilar una nueva identidad. Berumen (2005) lo expresa así:

En tal sentido, la frontera geopolítica-cultural es siempre la frontera entre diferentes semióticas particulares que tienen lenguajes distintos. Porque la cultura actúa estableciendo sus propios límites, localizando los bordes de diferenciación con respecto a los “otros”, a los extraños [...] se acentúa el juego de los contrastes entre la mismidad y la alteridad, entre la singularidad y la diferencia con los otros. Es un espacio en el que lo diferente entra en contacto e interactúa con aquello que representa la alteridad, lo no igual (p. 20).

En consecuencia, queda claro, a partir de la historia de los migrantes en la novela, que no todos logran adaptarse, pues, apoyándonos nuevamente en Berumen (2005), la frontera geográfica y cultural, delimitada entre España y Latinoamérica, en función de dos universos simbólicos disímiles, entraña, como es de suponer, no solo el límite geopolítico que las separa —puesto que cada uno de esos universos sigue desafiando y oponiendo sus propias singularidades con sus propios códigos de traducción e interpretación cultural—, sino aún más, la distancia generada por la gran fractura económica que da lugar a denominaciones del orden del Primer y Tercer Mundo.¹⁶ Esto se plasma en el relato, que si bien es polifónico, presenta

.....
16

Se reitera que los análisis de Berumen están enfocados a la literatura de frontera entre México y Estados Unidos. Sus planteamientos al respecto comienzan con una valoración de los postulados semióticos de Yuri Lotman y el concepto central de su obra teórica que es la *semiosfera*. Cfr: *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura* (2005, pp. 13-20).

una visión creíble —pero distanciada— de los hechos, a través del personaje de Constanza Estévez, quien es la periodista española que trabaja con Luis Jorge Peña en las crónicas y testimonios sobre los emigrantes y desplazados. A partir de la acusación que se cierne sobre el periodista, ella funge como eslabón conector entre los personajes multiculturales y raciales que allí aparecen, intentando esclarecer la verdad acerca del asesinato de Patricia Valdivia. Al escuchar las distintas voces de los individuos conocedores de la pareja, va descubriendo una urdimbre de embrollos, afectos y enigmas que le posibilitan, a su vez, trazar una honda reflexión en torno a la imagen de España y Latinoamérica, pues ese variopinto grupo hace eco de acentos caribeños, andinos y rioplatenses. Un submundo conformado por todo tipo de personas, en su mayoría marginales, que va desde los trabajadores informales y las criadas a aquellos que se mueven en arenas movedizas relacionadas con el narcotráfico y la prostitución. Patricia, Sibyll, Indira, Leonel y Johansom son algunas de estas figuras enfrentadas al día a día desde sus particulares ocupaciones. Sin embargo, hay otros personajes como Nedko —el ucraniano— y el argentino, que, en cierto modo, se salen de esa masa anónima, y su paso por España es más digno y gratificante. La hija de Nedko estudia en Cambridge, privilegio permitido por los ingresos de este que ha instalado una empresa dedicada a la fontanería, la electricidad y la reforma de pisos, lo cual lo hace un trabajador independiente; por eso afirma con reticencias: “Mientras ustedes se quedan en la calle esperando a que los contraten, yo monto una empresa, les dije a dos latinoamericanos que bebían cerveza” (Triviño, 2019, p. 40). Por su parte, el argentino ha puesto una peluquería de caballeros en el barrio y dice que no le va mal, expresa que es “hijo de emigrantes italianos, [y] por tradición estamos acostumbrados a empezar de cero” (p. 40). Estas dos nacionalidades rompen el esquema marginal, quizá debido a un mayor nivel educativo, o a una circunstancia personal de superación y de ingenio que los lleva a quedarse para vivir mejor, no para pasar angustias y quebrantos, como Indira, “cuyos hijos podían echarse a perder a merced de las bandas que cobraban fuerza en su barrio” (p. 40), a pesar de los sacrificios hechos al cuidar a un anciano discapacitado, al cual debía dedicar todo su tiempo.

Su proyecto de vida se resume en el regreso a su tierra, de ahí el trabajo duro y constante pasando necesidades para poder ahorrar.

Por consiguiente, esa cartografía de la exclusión, presente en el relato, ofrece una imagen conceptual y simbólica que desde los albores del descubrimiento se ha venido tejiendo y destejiendo tal como lo subraya el escritor y crítico Fernando Aínsa, uno de los tantos estudiosos que ha hecho eco de las implicaciones del choque entre dos mundos, Europa y América, para perfilar y cartografiar un modo de ser latinoamericano desde los estudios literarios. En sus palabras,

Desde las cartas de Cristóbal Colón y las primeras Crónicas y Relaciones sobre el Nuevo Mundo hasta los ensayistas y escritores de nuestros días, América Latina ha sido definida como un continente de extremos y desmesuras, de realidades polarizadas en antinomias irreductibles, con una historia hecha de tensiones, choques y rupturas y con una sociedad edificada sobre desigualdades y asimetrías. Mundo sin matices ni términos medios, donde las contradicciones se superponen y no se resuelven, América refleja en las páginas de su mejor narrativa experiencias traumáticas y fragmentadas, lejos de toda evolución histórica gradual y sin sobresaltos, donde cada proyecto asumido con entusiasmo parece frustrarse antes de su concreción (Aínsa, 2005, p. 3).

La novela de Triviño Anzola actualiza estos debates al siglo xxi, al suponerse, en parte, que la globalización cultural o transnacionalización de la cultura, no la económica, desde luego, ha disminuido un poco el asunto de las fronteras culturales y geográficas. No sobra advertir nuestra referencia solo a una generalización de un tema de largo aliento, pues precisamente en este apartado solo exploramos una arista del problema, cuando ya hemos examinado, a partir de los estudios de Berumen (2005), sobre ese tópico de “La frontera como un espacio cultural y geográfico [que en el relato] va constituirse en una metáfora del desarraigo” (p. 10), al propiciar la deliberación teórica en torno a estudios literarios contemporáneos cuyo enfoque indague en las culturas migrantes y, por lo tanto, en



investigaciones con orientaciones postcoloniales y transatlánticas que ya tienen una historia y un desarrollo, como se ha indicado en otro momento en este artículo. Es indudable que la narración de Triviño Anzola, a través de la diversidad geográfico-cultural de los personajes descritos, pone en escena ese diálogo discontinuo —o más bien, un *continuum* temporal—, que no ha cesado, pero que sigue manteniendo un lazo indisoluble entre Latinoamérica y Europa. El viejo y el nuevo mundo —aunque suene anacrónico—, tanto hoy como ayer, se nutren de sus mutuas influencias. En el pasado, esos influjos fueron negados por Europa en aras de una supuesta superioridad claramente delimitada por el desconocimiento que se tenía de las nuevas culturas. Hoy, los replanteamientos de la historia incluyen la pluralidad de enfoques, y, en consecuencia, como expone Berumen, esas múltiples expresiones y experiencias históricas coexisten.

En consonancia, esta apuesta estética refleja esas situaciones de desarraigo que no están exentas de la realidad pero sí presentan otro tipo de mediación, precisamente porque es el universo literario mimético el que da cuenta de manera más cruda y quizás más bella de esos avatares padecidos por los personajes en su periplo por alcanzar un lugar-refugio que cohesione una identidad, una pertenencia, una aceptación, que en muchos casos se consigue y en la mayoría fracasa, como nos los señala la historia de Triviño Anzola. El testimonio de cada uno de los personajes no solo incluye su historia personal de vida y las razones que lo llevaron a emigrar; asimismo, esas historias generan un correlato interior, el cual repercute en su propia cosmovisión de mundo con respecto a las fronteras físicas e interiores que se crean en el país de destino, las cuales, como es de suponer, condicionan el desarrollo de su vida.

Peregrinos del vacío y exiliados de la nada

“El extranjero sabe que las piedras que pisa no son suyas”; camina por calles ajenas, inventa rutas, tardes, estaciones lejanas. El extranjero nunca sabe cuándo va a regresar. Desconoce mapas y puntos cardinales. Con el extranjero, en cada esquina, nace una ciudad, un país, la noche. Toca a la puerta de sí mismo para encontrarse con ese otro que también abandonó su patria y envió cartas y postales de viaje. Es aquel que ha perdido su cédula de extranjería y ahora su única forma para identificarse es repasando su rostro en el espejo de un cuarto de hotel al tiempo que se pregunta: “¿quién somos yo?”

(Alberto Rodríguez Tosca, citado por Rodríguez, 2016).

En las diversas entrevistas sobre *Transterrados*, la escritora ratifica las razones que la inclinaron a escribir con relación al tema de la emigración. A pesar de vivir por fuera de Colombia y haberse arraigado en la cultura española, esto no significó romper con sus raíces, las cuales siguen presentes desde la distancia a partir de los afectos familiares y la amistad filial con los amigos que se quedaron en el país natal. No obstante, en la curva ascendente de su proceso de escritura llevaba muchos años pensando en cómo dar forma desde la ficción a ese gozoso desgarramiento que entraña a la vez partir para recordar y sentir nostalgia, y al mismo tiempo abrir ventanas nuevas ante el horizonte, desconocido pero promisorio, que se abre para quienes deciden emprender otras búsquedas. Esa sensación la describe muy bien Triviño en su última publicación titulada *Ventana o pasillo* (2021), donde una narradora que se mira en el espejo de su propio doble, a quien se dirige todo el tiempo, discurre en los vericuetos de la memoria acerca de sus viajes al cruzar el océano con la misma sensación de “irse para volver y regresar para marcharse”, sentencia cumplida en mayor medida en casi todo el heterogéneo grupo de latinoamericanos que ha tomado rumbo a España en *Transterrados*: irse para encontrar óptimas condiciones de vida para ellos y los suyos; regresar a su tierra, para descubrir con dolor su no pertenencia a ese entorno, aludiendo a lo que el crítico peruano Antonio Cornejo Polar (2003) denomina la “armonía imposible” sobre la base de la heterogeneidad cultural, que para el caso que



nos ocupa no se centra en la relación indígena-mundo occidental, pero sí, y de manera global, en las nuevas polarizaciones surgidas en función de la migración hacia Occidente: ese faro que continúa irradiando un destello imposible de evitar para los países tercermundistas al percibir, todavía, a Europa como el lugar idílico —la utopía a la inversa para los latinoamericanos—, soñando con un mejor futuro, para ellos y sus familias, los que se han quedado al otro lado del Atlántico, esperando los réditos del progreso que la otra nación representa.

Estudiantes y funcionarios subieron por la mañana comentando entre risas y murmullos los últimos cotilleos de la tele. Los obreros silenciosos salieron más temprano. Los del turno de noche roncan en los asientos. Al final del día, los ojos adormecidos se entregan a audaces ensoñaciones [...] En la primera parada se bajan los camellos. La policía vigila los puntos de venta que controlan las mafias. Unas sombras saltan entre las vías del tren. Son peregrinos del vacío exiliados de este mundo. [...] Próxima parada. Trabajadores de la construcción. Las zapatillas manchadas de cal y cemento. Manos agrietadas por la dura faena. Para ella [española], solo extranjeros. Para otros. Y para sí mismos (Triviño, 2019, p. 14).

La cita refrenda el difícil proceso de escritura que significó para Triviño Anzola escribir este relato que la impelía a sumergirse en el mundo de los transterrados del que ella es parte y a la vez no. Si bien comparte con los emigrados el haber cambiado de país y haber buscado oportunidades en otro, las posibilidades se dieron para ella, con dificultades y disparidades raciales, pero poco a poco se fue integrando y conquistando lugares, se fue haciendo un poco de allá (España), por ello la narradora de la novela es española, lo cual no significa una negación del suelo nutricional; por el contrario, en ella se realiza el concepto de transterrado propuesto por Gaos desde su llegada al país en el que hizo “suya la patria de acogida”. Gaos no se sintió excluido ni marginado como los personajes latinoamericanos de la narración de Triviño; el filósofo español logró arraigarse en el lugar elegido voluntariamente para su exilio. Cabe resaltar, sin embargo, que



estamos hablando de una figura intelectual de primer orden en el ámbito de la cultura, lo cual, sin duda, marca la gran diferencia. Por el contrario, los migrantes de la narración —salvo el argentino y el ucraniano, y en cierta medida Mónica y Andrea— no logran transterrarse en el sentido literal del término, más bien están desterrados, exiliados y autoexiliados de una tierra con escasas o nulas oportunidades en la que las aspiraciones y sueños no se alcanzan. Consuelo-Constanza elige la mirada de afuera, al ubicarse como española para poder tomar distancia de los hechos y analizarlos de manera más objetiva, ya que para contar esta historia que introduce singulares perspectivas, enfocadas desde cada personaje para mostrar todos los ángulos del conflicto, se requiere, recalca la prosista, “la mirada ajena para sacar mayor provecho de detalles que podrían pasar desapercibidos para quienes están inmersos en la realidad de la que se pretende dar cuenta” (2019, s. p.).

Su residencia en Madrid, lugar en el que estudia y posteriormente trabaja, demanda el desplazamiento en tren hasta Alcalá de Henares. Durante ese largo trayecto puede ser testigo de primera mano al observar y detallar a los diversos usuarios que, al igual que ella, deben ocupar los vagones del transporte. Allí se escuchaban todas las lenguas y todos los acentos, “El vecino puede ser rumano. O ucraniano. El de enfrente, latinoamericano. Ella, española. Los pasajeros de distintas etnias, sienten en otras lenguas” (p. 13). Una especie de babel idiomática revelando en parte el “precario cosmopolitismo” que los enfrenta a todos a sus contradicciones: muchos de ellos no terminan siendo ni de aquí ni de allá. Si bien la mayoría ya vienen despojados de una identidad fisurada por las desigualdades económicas y sociales de sus países de origen, acrecentadas por la huida precipitada debido a una guerra o a una amenaza, y expoliados culturalmente por otro Estado que nunca los reconocerá como a sus iguales. Por añadidura, es axiomático tomar el otro ángulo, no vienen a aportar en términos “civilizatorios”, sino a contribuir de manera directa e indirecta con los procesos de barbarie de los cuales escapan:



Explotados sin papeles. [...] Se escuchan murmullos en distintas lenguas. [...] Los teléfonos móviles anuncian mensajes inapelables. [...] Más que hablar, gritan. Por su expresión parecen amenazar con el suicidio o el asesinato. ¿Qué asuntos se tratan o con quién? ¿Al otro lado, parientes, amigos, socios o cómplices, se niegan a cumplir sus deseos u órdenes? ¿Algún dinero que no llegó al destinatario? ¿Se perdió en el camino lo esperado? Suplican o amenazan... La impotencia contrae los músculos de la cara. El extranjero aquí está solo, más conectado a redes inalámbricas. [...] Comprende que pertenece a la misma comunidad donde el sálvese quien pueda hace imposible el nosotros (Triviño, 2019, pp. 14-15).

Además de las urgencias económicas que son las condiciones vitales que se deben priorizar para ese proceso de arraigo y asimilación de la nueva cultura, para el emigrante es apremiante enfrentar el asunto de la lengua. Suena paradójico, en tanto en suelo hispano se habla la lengua impuesta y heredada; empero, los contextos de enunciación cambian radicalmente entre los hablantes latinos —porque estas reflexiones se extienden incluso a las diferencias dialectales entre países latinoamericanos— debido a que se genera una división entre la forma de hablar en Colombia (Ecuador, Bolivia, Argentina, Perú) y la de España, porque, agrega la escritora en varias de las entrevistas antes mencionadas, tanto desde su posición como novelista y desde la entidad literaria de los personajes, “la lengua no es solamente un catálogo de palabras, un diccionario, es un sentir que arrastra emociones, sabores, recuerdos y además sentidos culturales que solamente se pueden compartir en el sitio en que tú estás, arrastrar todo eso, traerlo a la literatura, traerlo renovado, exige un esfuerzo muy grande”. Uno de sus mayores retos fue intentar ser coherente y fiel con cada una de esas personalidades latinoamericanas que estaba describiendo.

En uno de los apartados de la novela se observa el contraste e inco-municación entre los diversos acentos caribeños, andinos y rioplatenses enfrentados por hacerse entender; pero, de igual modo, el interés de realzar la importancia de su idioma ante los demás; Leonel, de origen peruano, por ejemplo, no oculta su resentimiento cuando enfatiza en que su lengua

materna es el quechua y no el español correspondiente a la imposición invasora. Entre Leonel y Luis Jorge existe rivalidad por Patricia Valdivia, y esta aflora precisamente cuando se aborda el tema de la lengua: para Luis Jorge se debe hablar de castellano, una mirada conservadora que Leonel no duda en atacar al tildar a Colombia como un país donde dominan las ideas conservadoras, hecho visible en el manejo de la lengua. Sin embargo, para Luis Jorge, hablese de castellano o español, la lengua en otro país y contexto supone un reto, un desafío que involucra necesariamente la carga emocional que se transmite a través de las palabras. En la forma de asumir la lengua en el país de destino, así sea el mismo idioma, paralelamente se evidencian las tensiones surgidas entre las expresiones y el sentir que asocia lo afectivo y por ende lo cultural y geográfico.

Cerramos este acercamiento a la novela de Triviño con el tópico que hemos abordado durante todo el escrito y es el inherente a la emigración y a las formas de comunicación y asimilación en contextos distintos al suelo patrio; por ello se hace necesario traer nuevamente a nuestra presentación el concepto de frontera, “Una frontera geopolítica es también una frontera cultural, o dicho en los términos de la interpretación analítica de Yuri Lotman, una frontera geopolítica es asimismo una frontera semiótica” (Berumen, 2005, p. 14). Debido a ello, entre otras razones, para los personajes del relato, alcanzar la otra orilla no es solo arribar a un lugar, se trata incluso de conquistarlo y asimilarlo para poder establecerse, y esto acarrea, de modo ineludible, descifrar e introyectar los nuevos códigos de espacialidad y comunicabilidad. No obstante, muchos de esos inmigrantes generan resistencia y negación a la integración-asimilación, uno de cuyos pasos decisivos consiste en asumir la lengua y generar con ella cierto sentido de pertenencia.

Ahora bien, los traumas y las marcas quedan de manera indisoluble para algunos; Luis Jorge Peña viene con una historia que no consigue descifrarse durante el relato, ni siquiera a través de las seis cartas en las que conocemos algo de su personalidad y accionar dentro de la historia: no se defiende ni niega las acusaciones en su contra con respecto a la muerte de Patricia Valdivia. Las heridas tan profundas traídas de sus experiencias en



Colombia lo han fracturado mentalmente y ello lo lleva, muy a su pesar, o quizás como evasión, a construir su propio metarrelato. Como en el fragmento de Rodríguez Tosca, navega en la nebulosa de preguntarse “¿quién somos yo?”, y no halla respuesta alguna. Constanza Estévez tampoco logra ayudarlo, porque es un mundo complejo de desentrañar en medio de las contradicciones y confusiones de las distintas voces narrativas que lo enuncian sin mucho afecto y credibilidad.

Por otro lado, en la entrevista concedida a Álvaro Bernal (2019a), Triviño reitera que los personajes inmigrantes que alcanzan a conciliar realidades opuestas son los que llegan a transterrarse, es decir, “arraigar, sin romper con las raíces puesto que la tradición vivirá en cada uno si esta es profunda, sólida y verdadera” (p. 143). El mundo descrito por Consuelo Triviño es un microcosmos poblado de individuos que en su generalidad pertenecen a clases sociales bajas, pero los cuales paralelamente alterna con intelectuales, académicos, estudiantes, artistas, ricos y pobres; algunos de ellos logran ubicarse y vivir con decoro; por el contrario, un número considerable, como Patricia, Sybill, Luis Jorge, Indira, por mencionar algunos de estos personajes, viven enfrentados a los avatares de su propia existencia en aras de mejorarla. “Los transterrados, [...] aparecen como víctimas. Apátridas peligrosos, se arrancan las raíces, son aves migratorias sin ningún asidero. Atraviesan desiertos en busca de un territorio ajeno, sin legítimo derecho a ser ni a estar. Verbos que ya no podrán conjugar” (Triviño, 2019, pp. 75-76).



REFERENCIAS

- Aínsa, F. (2005). *Espacio literario y fronteras de la identidad*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Bados Ciria, C. (2013). Consuelo Triviño: una narradora transatlántica. *Revista Digital* (Real Academia Hispano-Americana de Ciencias, Artes y Letras), No. 3. https://revista.raha.es/13_art5.html
- Bernal, Á. (2019a). Consuelo Triviño narra las vicisitudes de los inmigrantes colombianos en España. *Middle Atlantic Review of Latin American Studies*, Vol. 3, No. 2, pp.141-148. <https://storage.googleapis.com/jnl-lasa-j-marlas-files/journals/1/articles/254/submission/proof/254-1-941-1-10-20191226.pdf>
- Bernal, Á. (2019b). *Transterrados* de Consuelo Triviño. *Estudios de Literatura Colombiana* 45, pp. 215-217. doi: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n45a15>
- Berumen, H. F. (2005). *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura*. Universidad Autónoma de Baja California.
- Capote Díaz, V. (2017). El papel del margen: mujeres transatlánticas y pequeñas editoriales. En: *Escribiendo la nación. Habitando España. La narrativa colombiana desde el prisma transatlántico* (57-74). Iberoamericana-Vervuert.
- Capote Díaz, V. y Esteban, Á. (Eds). (2017). *Escribiendo la nación. Habitando España. La narrativa colombiana desde el prisma transatlántico*. Iberoamericana-Vervuert.
- Cornejo Polar, A. (2003). Las suturas homogeneizadoras, los discursos de la armonía imposible. En *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (pp. 81-143). Latinoamericana Editores.
- Fernández Vásquez, J. M. (2022). La dialéctica entre la autoficción y la novela plural en *Transterrados* de Consuelo Triviño. *Acta Literaria*, 64. DOI: https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=SO717-68482022000100079&script=sci_arttext
- Giraldo Bermúdez, L. M. (2002). Inmigrantes y desplazados en la narrativa colombiana contemporánea. *Universitas Humanística* (Bogotá), Vol. 29, No. 53, ene-jun, pp. 11-31.
- Martán Góngora, H. (1980). [1972]. Saga del extranjero. En *Poesía*, Vol. 2. Imprenta Departamental del Valle del Cauca.
- Pérez Gaviria, L. M. (2019). *Transterrados* de Consuelo Triviño. Reseña. *Revista Aurora Boreal*. <https://www.consuelo-trivinoanzola.com/sobre-su-obra>
- Pérez, Á. (2018). Consuelo Triviño Anzola: *Transterrados*. Reseña en *El Imparcial*. <https://www.elimparcial.es/noticia/193402/los-lunes-de-el-imparcial/consuelo-trivino-anzola-transterrados.html>
- Peri Rossi, C. (2022). “El viaje” En: Cinco poemas de Cristina Peri Rossi. <https://www.zendalibros.com/5-poemas-de-cristina-peri-rossi/>
- Polo Alvis, S. y Serrano López, E. (2019). La diáspora silenciosa: estudios sobre la tercera ola de migraciones colombianas al exterior (2005-2015). *Desafíos*, Vol. 31, No. 1, enero-junio, pp. 311-346. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=359657972010>
- Rodríguez, F. A. (2016). La patria en el tiempo es una casa que se parece a un río. Reseña de *Cédula de extranjería*, de

- Alberto Rodríguez Tosca. <https://opc.caroycuervo.gov.co/contenido/articulo/la-patria-en-el-tiempo-es-una-casa-que-se-parece-a-un-rio>
- Rodríguez Amaya, F. (2018). El universo de los excluidos: *Transterrados* de Consuelo Triviño Anzola. *Revista Arcadia*. <https://www.consuelotriviñoanzola.com/sobre-su-obra>
- Salamanca León, N. (2019). Patologías del desarraigo en tres novelistas colombianos. Franco, Gamboa y Ungar. En: Carmen Luna Sellés y Rocío Hernández Arias (Coords.). *Más allá de la frontera: Migraciones en las literaturas y culturas hispanoamericanas.*, (pp. 501-510). Peter Lang. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7218113>
- Torres, V. (2020). “Cuando me siento a escribir estoy en Bogotá”. Entrevista a la escritora colombiana residente en Madrid, Consuelo Triviño. En: *Diablotexto Digital*, No. 8. <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/19361/o>
- Triviño Anzola, C. (2017). “Tres décadas de literatura colombiana en España (1970-2000). En: Capote Díaz Virginia y Ángel Esteban (Eds). *Escribiendo la nación. Habitando España. La narrativa colombiana desde el prisma transatlántico* (pp. 27-43). Iberoamericana-Vervuert.
- Triviño Anzola, C. (2019). *Transterrados*. Medellín: Coedición Sílabas Editores y Calambur Editores.
- Triviño Anzola, C. (2021). *Ventana o pasillo*. Editorial Planeta Colombiana S. A.
- Urdanibia Terrassa, I. (2018). “Crónicas de la soledad y el desarraigo”. Reseña a *Transterrados* en *Kaosenlared*. <https://archivo.kaosenlared.net/cronicas-de-la-soledad-y-el-desarraigo/>
- Valero Juan, E. (2018). *Transterrados*, de Consuelo Triviño. Reseña en *Las Críticas*. <https://lascriticas.com/index.php/2018/09/05/transterrados-de-consuelo-trivino/>
- Vergara Aguirre, A. (2022). Consuelo Triviño Anzola. El difícil y gratificante camino de la escritura. *Estudios de Literatura Colombiana* 51, 157-171. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.350358>
- Vesga, S. (2021). Entrevista a Consuelo Triviño sobre su novela *Transterrados*. *Aurora Boreal*, AB Podcast. https://www.auroraboreal.net/podcast/3104-podcast-consuelo-trivino?fbclid=IwAR2JRoaNPHxLe-QO2EqooKPZpYt_kab-EFDrcXQICYqe-Fa6gbfUcYzKtNas
- Viéitez, A. (2018). Consuelo Triviño, transterrada: las cicatrices de una escritora que abandonó su patria. <https://www.zendalibros.com/consuelo-trivino-transterrada-las-cicatrices-una-escritora-abandono-patria/>
- Waldman, G. (2016). Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años. Del Boom a la nueva narrativa. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Nueva Época, Año LXI, núm. 226, enero-abril, pp. 355-378.

FLORIAN Homann

Docente del Romanisches Seminar - Iberoromanische Literaturwissenschaft de la Universidad de Münster, Alemania. Doctor en Filología Románica por cotutela entre la Universidad de Colonia y la Universidad de Sevilla. Ha sido Docente en el área de Literatura Española y Latinoamericana de la Universidad de Colonia. Sus intereses de investigación giran en torno a la poesía oral tradicional, la intertextualidad y las relaciones entre literatura y medios de comunicación, con especial énfasis en estudios de Andalucía y Latinoamericanos. Miembro del Grupo de Estudios Literarios —GEL—.
Correo electrónico: fhomann@uni-muenster.de

Este capítulo es resultado del proyecto de investigación *Migraciones culturales transatlánticas* y contó con el apoyo de la *Estrategia para la Sostenibilidad y Consolidación de los Grupos de Investigación 2023*, otorgada al Grupo de investigación Estudios Literarios —GEL— por parte del Comité para el Desarrollo de la Investigación —Cobi— de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia —UdeA, Medellín— Colombia.

La migración de los cuentos garciamarquianos al cante flamenco andaluz: transgresiones transatlánticas e intermediales

RESUMEN: ESTE estudio analiza las letras del disco musical *Cuando Lebrijano canta, se moja el agua* de El Lebrijano (2008), en el que el cantaor flamenco entona ocho cuentos y la novela breve *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez, adaptados a los moldes de la música flamenca por el poeta onubense Casto Márquez Ronchel. El análisis de las puestas en escenas musicales de tres cuentos ejemplares se centra en las consecuencias de las migraciones de los textos literarios entre distintas culturas, a nivel geográfico y musical, y diferentes géneros literarios para responder a la pregunta ¿cómo afecta la transformación del texto de prosa a poesía el significado de las palabras y su recepción? Al examinar las transformaciones que sufren los textos en la adaptación transatlántica e intermedial, durante su migración a una música asociada a una cultura específica del sur de España, lo que destaca es la extraordinaria lirificación, es decir, se sacrifica la coherencia narrativa de los textos narrativos cuando se adaptan a la lírica del cante flamenco.

Palabras claves: García Márquez, Andalucía, migración intercultural de textos literarios, textos narrativos, lírica del cante flamenco.

ABSTRACT: THIS paper analyzes the lyrics of the musical album *Cuando Lebrijano canta, se moja el agua* by El Lebrijano (2008), in which the flamenco singer sings several short stories by Gabriel García Márquez, adapted to flamenco music by the Huelva poet Casto Márquez Ronchel. The analysis of the musical performances of three exemplary short stories focuses on the consequences of the migration of literary texts between different cultures, geographically and musically, and different literary genres to answer the question: How does the transformation of the text from prose to poetry affect the meaning of the words and their reception? When examining the transformations that the texts undergo in the transatlantic and intermediate adaptation, during their migration to a music associated with a specific culture of southern Spain, what stands out is the extraordinary lyricization, that is, the narrative coherence of the narrative texts is sacrificed when they are adapted to the lyric of flamenco singing.

keywords: García Márquez, Andalusia, cross-cultural migration of literary texts, narrative texts, flamenco lyrics.

1. Migraciones de la narrativa breve colombiana

EL ÁLBUM *Cuando Lebrijano canta se moja el agua* (2008) del cantaor flamenco Juan Peña Fernández “El Lebrijano”, nacido en 1941 en Lebrija y fallecido en su casa sevillana en julio de 2016, representa unas migraciones culturales transatlánticas, gracias a que se trata de una obra que fusiona los más sobresalientes elementos españoles y colombianos. En otras palabras, la narrativa de García Márquez y el cante flamenco andaluz forman respectivamente componentes fundamentales de la memoria cultural de ambas áreas. Así, las transgresiones transatlánticas en el título de este estudio se refieren al acto de cruzar fronteras, recurriendo a las diversas formas en que las culturas de ambos lados del Atlántico se han influenciado y afectado mutuamente, especialmente en términos de literatura, arte, música y otras formas de expresión cultural. La música del cantaor andaluz siempre ha sido un crisol de influencias culturales; por ejemplo, es famoso por fusionar el flamenco y la música árabe magrebí, creando entonces ciertas migraciones musicales trasmediterráneas. Con el álbum analizado crea una obra que representa la conexión entre Andalucía y las Américas de habla española, en concreto, el Caribe colombiano como región de origen, donde están ambientados muchos textos tempranos de García Márquez.

Las transgresiones intermediales son el resultado de la mezcla de diferentes medios de expresión artística, como la literatura, el cine, la música o la pintura, entre otros. El concepto de intermedialidad, según estudiosos como Rajewsky (2002) —aunque ella se ocupe principalmente de la transferencia del libro al cine—, puede ser muy útil para la transferencia del libro a la música. De especial centralidad resultan pues las traslaciones intermediales de las palabras literarias, desde la narrativa escrita de Gabo a la lírica emitida por la viva voz de El Lebrijano.

Por lo tanto, resulta relevante examinar las transformaciones que sufren los textos en la adaptación intermedial, es decir, durante su migración a una música asociada a una cultura específica del sur de España. Al analizar cómo tres textos literarios emblemáticos para la narrativa del escritor se modifican durante su migración de una cultura a otra se puede contestar a la pregunta de cómo estas transformaciones pueden asimismo afectar su significado y su recepción: ¿qué temas y aspectos se enfocan en las letras emergentes del cante? A nivel de elección de los textos, con respecto a su temática, resulta curioso que la mayoría, más de la mitad de los relatos, procede de la colección *Doce cuentos peregrinos* (1992), tratando los diversos contactos y desencuentros entre América y Europa: ¿qué consecuencias supone ello para la recepción?

2. Intercambios culturales y mediales, el flamenco y los involucrados en el proyecto

Se pueden observar diversas relaciones de intercambio y diferencias entre las culturas de América Latina y Europa, así como entre las de España y Colombia en particular. A través de los encuentros entre los dos artistas y, concretamente, de este proyecto de musicalización, se realiza un intercambio cultural en el que, a nivel textual, las relaciones entre América y Europa forman una de los aspectos más importantes, ya que se consideran el tema principal del último libro de cuentos del Nobel, del que se han musicalizado la mayoría de los textos. Esta elección no es casual, ya que la temática del relato a musicalizar resulta crucial, según comenta el cantaor en una entrevista: “Los temas se escogieron en virtud a las historias que contaban” (citado en Sánchez, 2008, s.p.). El enfoque en esta antología, publicada —aunque los cuentos fueran escritos desde los tempranos años 70— en 1992, quinto centenario de la Expedición de Colón y del descubrimiento europeo de las Américas, señal de partida para el colonialismo, tiene un considerable componente político. El libro de cuentos, de los cuales los protagonistas son personajes latinoamericanos enfrentando en Europa desafíos y barreras culturales, es dominado por “la preocupación



por la relación entre Europa y América Latina” (Sanabria, 2001, p. 53) al abordar la compleja problemática de diversos malentendidos y de la intolerancia, surgidos por el colonialismo, entre otros factores, con lo que García Márquez critica explícitamente las restricciones, debidas a estos aspectos, del acercamiento y del intercambio cultural entre Europa y América Latina. En general, en el Caribe se ha establecido un pensamiento que representa ‘otra’ realidad postcolonial, basada en formas diferentes de pensar para cuestionar críticamente la visión occidental, a partir de creadores y artistas caribeños que desarrollan este pensamiento en ensayos y trabajos filosóficos o lo incorporan a su obra artística, en cuya tradición se inscribe García Márquez con este libro (Castillo y Caballero, 2022, pp. 61-62). En cualquier caso, el flamenco, elemento formador de la identidad andaluza, puede verse como representativo de la cultura del sur español y, por tanto, también como expresión de un pensamiento decolonial interno de las ‘otras’ regiones españolas, desfavorecidas por una hegemonía centralista. Así, ofrece un medio adecuado para expresar estas ideas que se manifiestan en este libro de cuentos en particular.

Los textos literarios pueden transitar entre distintas culturas de diferentes maneras, incluidas todas las estrategias de la intertextualidad en general, la traducción, la adaptación y la influencia, mientras que el término *intermedialidad* implica que al menos dos medios interactúan (Rajewsky, 2002, pp. 61-65). Cada una de estas formas de migración intercultural e intermedial puede tener implicaciones distintas en el significado y la recepción de los textos literarios. Teniendo en cuenta las necesarias adaptaciones de los intertextos a los distintos canales, aquí se aplica el concepto de intermedialidad para examinar cómo los nuevos textos hacen subvertir las normas y convenciones de los medios y géneros individuales, creando nuevas formas de expresión y significado. En términos de adaptación cultural, aún más crucial que el aspecto geográfico —que, sin embargo, también desempeña un importante papel— es en este caso de transgresión intermedial la cultura musical de destino. Esto se puede comprobar al considerar las demás puestas en música de los textos del Nobel. Por ejemplo, el artista panameño Rubén Blades y su grupo Seis del



Solar ya musicaron ocho de sus narraciones en su álbum *Agua de Luna* en 1987. En su transformación de los relatos en letras para la cultura musical genuinamente latinoamericana de la salsa, asociada además con el Caribe, en su caso particular la así llamada *salsa intelectual*, llama la atención que este “poeta de la salsa” (Redacción PanoramaCultural, 2022, s.p.) emplea textos que pueden considerarse líricos y al mismo tiempo verdaderamente narrativos. Estas letras se ofrecen para ser comparadas con las versiones textuales que surgen en la *performance* del cante flamenco de El Lebrijano, trasposiciones intermediales desde el género de la narrativa a una poesía esencialmente lírica, que se emplea como soporte literario en esta música tan singular.

El flamenco es una música cultural desarrollada en numerosos —se puede hablar incluso de cientos— palos y estilos, que son diferentes modalidades musicales. El origen del cante flamenco es discutido y controvertido entre los estudiosos. Una de las teorías más aceptadas es que el flamenco se originó a partir de una mezcla de diversas culturas y tradiciones musicales que coexistieron a lo largo de los siglos en el sur de España y se cristalizó como cultura musical a mediados del siglo xix (Homann, 2021, pp. 90-103). Varias evidencias sugieren que, en efecto, el flamenco surgió de esa fusión de músicas y poesías autóctonas interpretadas por artistas semiprofesionales de las clases sociales desfavorecidas, entre ellos numerosos gitanos afincados en Andalucía, con las tradiciones musicales de otras minorías culturales y étnicas y de los andaluces no gitanos. Con respecto a este desarrollo, en ciertas modalidades musicales se observan también influencias relevantes de las tradiciones (afro)caribeñas (Castro, 2020, p. 49), de modo que el flamenco no está tan alejado de la cultura de origen de la literatura musicalizada. Sin embargo, presenta algunas peculiaridades que influyen en la adaptación de los textos a la música. La importancia de una tradición oral en el flamenco, que depende en gran medida de la reinterpretación de modelos antiguos considerados originales, provoca que muchas de las coplas surgidas en el periodo de eclosión de la cultura flamenca siguen en uso hasta hoy. Así, cualquier proyecto con nuevas letras puede ser percibido como arriesgado.



Luis Suárez Ávila (1989) aclara que muchos cantes flamencos están basados en romances tradicionales que se han transmitido oralmente durante siglos. Sin embargo, este experto en la relación entre romancero y flamenco señala que el romancero consta de narraciones largas y detalladas que son difíciles de adaptar a la estructura de los cantes flamencos, que suelen ser más breves y condensados, por lo que muchos textos han tenido que fragmentarse. En este contexto resulta clave el proceso de lirificación que el propio romancero ya ha experimentado desde el Siglo de Oro, especialmente en Andalucía. La singularidad del repertorio andaluz no radica en los temas que aborda, sino en la forma de actualizarlos en el texto, recortando a menudo los elementos narrativos y transformándose en manifestaciones líricas reducidas a lo esencial. En muchos casos, “la fábula ha desaparecido por completo y el poema se reduce a una sola secuencia, dando mayor carácter lírico al texto” (Vega, 2017, p. 67). Potenciando las características del repertorio andaluz, los romances interpretados por los gitanos andaluces son el mejor ejemplo de un romancero tan recortado y despojado de elementos narrativos que a veces la estructura de la trama deja de ser reconocible. Se puede notar la fragmentación de los textos en las transcripciones de todos los informantes entre los cuales se puede trazar una línea de tradición oral hasta los cantaores flamencos actuales. La conexión entre todos estos romancistas destacados se explica por sus lazos familiares y su ascendencia de determinados lugares de Andalucía occidental, siendo la localidad de El Puerto de Santa María el eje principal (Suárez, 1989, p. 568). Así, el canto flamenco podría considerarse uno de los principales herederos del romancero, aunque la huella del más emblemático género de la literatura oral con sus textos narrativos se ha difuminado en muchos casos hasta la invisibilidad en las breves coplas líricas del canto (Homann, 2021, p. 26).

Mientras que en muchos otros géneros musicales suele existir el elemento narrativo, ocurre que la lírica del canto parece haberlo perdido, de modo que cada letra, debido al sacrificio de la coherencia en los procesos de fragmentación, se percibe como una sucinta expresión de un yo, a menudo consistente en breves exclamaciones de gran carga emocional. Se



puede ver un paralelismo con el género colombiano y caribeño del vallenato, música favorita de García Márquez, que tiene una gran influencia en su narrativa, ya que él solía incorporar numerosas referencias a esta música en sus novelas, además de recoger muchos textos de la tradición oral y organizar con su amigo, el célebre compositor Rafael Escalona, el Festival de la Leyenda Vallenata de 1966 en Aracataca (Ochoa, 2005, pp. 209 y 217). Debido a su popularización, sus letras se han convertido paulatinamente en manifestaciones líricas sobre las emociones y el amor. Sin embargo, el elemento narrativo se ha mantenido en mayor medida en la manifestación colombiana, puesta en escena por acordeoneros y juglares, cuyas letras, derivadas asimismo de la tradición del romancero hispánico, pueden considerarse todavía narraciones cantadas sobre la vida cotidiana, las tradiciones culturales y las noticias de la región, al menos cuando el joven Gabo las recogió de la población autóctona en la región de Valledupar y de cuyos orígenes y componente narrativo siempre se mostró consciente (Cobo, 1996, p. 256).

En cambio, los mecanismos del canto flamenco causan que en una pieza artística se encadenen varias coplas sueltas, posiblemente independientes. Es importante tener en cuenta que “el canto, sólo el canto, es quien ha determinado la poesía de las coplas” (Blanco et al., 1998, p. 21), haciendo estos tres flamencólogos énfasis en la “síntesis lírica de incomparable poder de sugerencia y emoción” de las coplas flamencas que deriva de la lirificación resultante de la asimilación de la poesía a esta música específica, sacrificando cualquier coherencia narrativa.

Más radical que otros géneros musicales, la lírica flamenca se acorta y se reduce a la expresión esencial de los sentimientos, de modo que sus características estilísticas pueden resumirse con los tres adjetivos *natural*, *breve* y *seca*: exenta de retórica innecesaria, la copla flamenca comunica su mensaje en pocos versos, a menudo no más de tres o cuatro de respectivamente ocho sílabas en su forma de poema base, que pueden alargarse en la *performance* musical, repitiendo versos o palabras sueltas para acentuar su significado (Blanco et al., 1998, pp. 16-24). Para lograr transmitir la mayor cantidad de significado en un espacio reducido, es comprensible que

las coplas flamencas utilicen, por un lado, numerosos símbolos y, por otro, recurran en alta medida a la intertextualidad (Homann, 2021, p. 172). La musicalización y adaptación llamativamente modificadora de textos más largos es una forma preferida de expresarse de la poesía del cante, y habrá que comprobar en las letras de El Lebrijano cómo este cantaor realiza la interpretación de la narrativa de García Márquez.

Según lo anterior, no es de extrañar que Sánchez (2008, s.p.) plantee al cantaor la pregunta de qué opina de “ese ya habitual atrevimiento de romper géneros y ‘trashumar’ literaturas poco o nada relacionadas con el flamenco”. El Lebrijano argumenta que nos encontramos “en tiempos de globalización y cada vez se mezclan más las gentes y las culturas” para sostener “que se puede fusionar si existe el conocimiento de las bases. Desde el flamenco se puede innovar con la mezcla, tanto en lo musical como en las letras [...] y ahora disfrutamos de trabajos exquisitos que rompen las fronteras del purismo y los cánones arbitrarios” (citado en Sánchez, 2008, s.p.). Al ser ya por su ascendencia familiar un excelente representante de los mencionados cantaores romancistas gitanos (Suárez, 2006), El Lebrijano posee los conocimientos básicos necesarios para la innovadora fusión. En la propia descripción de su formación por la familia se puede percibir incluso una alusión al realismo mágico y al personaje del coronel Aureliano Buendía, llorando en el vientre de Úrsula en *Cien años de soledad*, una de las novelas favoritas del cantaor: “Pertenezco a la familia de Los Perrate, toda una institución flamenca. Eso significa que yo empecé mi vida mamando, escuchando y aprendiendo en mi casa desde bien chico. Mi madre decía incluso que canté antes de nacer, en su barriga” (citado en Sánchez, 2008, s.p.). Añade que “para cantar bien, te tiene que doler” (citado en Sánchez, 2008, s.p.). El protagonismo del dolor en las letras del cante causa que las palabras garciamarquianas, adecuadas para ello por su contenido, tengan que adaptarse para expresar esa pena resumida a menudo en un simple grito.

El Lebrijano, considerado uno de los innovadores más importantes del flamenco, cuenta con múltiples álbumes en el mercado —su colaboración para homenajear al escritor colombiano era el número 39— y es



conocido por sus obras conceptuales, entre las que destaca *Persecución* (1976) con letras de Félix Grande sobre la discriminación étnica de los gitanos. Incluso ya había tematizado el viaje de Colón, su quinto centenario y el inicio de las relaciones ambiguas transatlánticas con el álbum *Tierra* (1992), cantando las letras que José Manuel Caballero Bonald le compuso al propósito. Las letras de *Cuando Lebrijano canta se moja el agua* proceden de la pluma del abogado y poeta aficionado onubense Casto Márquez Ronchel, con quien el cantaor mantiene una larga amistad. Gracias a sus experiencias como compositor de música para obras dramáticas del grupo de teatro sevillano Esperpento, para las que musicó poemas de autores consagrados como Miguel Hernández, Lorca o Cernuda, y como guitarrista flamenco, escribiendo letras para cantaores como Juan Manuel Soto o Esperanza Fernández, posee un profundo conocimiento tanto de la composición como de las estructuras musicales flamencas (Paz, 2016, s.p.).

Aunque en sus memorias *Vivir para contarla* no se encuentre ninguna mención al cantaor, García Márquez conocía bien al gitano flamenco, quien se puede considerar un amigo no muy lejano del escritor. La amistad entre los dos artistas empezó en 1986, según cuenta Juan Peña, en casa de la hermana del entonces presidente del Gobierno de España Felipe González, y “a partir de este momento me avisaba siempre que venía a Sevilla” (citado en Sánchez, 2008, s.p.). El nombre del disco hace referencia a una anécdota en los varios encuentros siguientes cuando el escritor colombiano elogió con esas palabras al artista flamenco:

Una noche en la que estaba yo cantando y don Gabriel (yo le llamo así) entre los espectadores, una amiga de ambos me deslizó una nota escrita por él con esta frase elogiosa. En ese momento me quedé descolocado, ya que siempre he sentido una gran admiración por Gabo. Tras leer aquello me quedé literalmente congelado. Tiempo después pensé que la mejor forma de devolverle el cumplido era cantando algo suyo (citado en Sánchez, 2008, s.p.).

En 2008, año de publicación del disco, ambos seguían vivos y el escritor —al que había propuesto el cantaor su idea en la Feria del Libro en Guadalajara de 2007 y quien aprobó tras el envío las letras adaptadas— expresó en varias ocasiones su agradecimiento en público.

3. Los cuentos musicalizados

Aunque no se basa en la cronología de la redacción o publicación de los textos narrativos, el orden de las canciones en el álbum resulta relevante, además del origen de cada soporte literario. El disco empieza con el tema “La cándida Eréndira” que tiene como origen textual el único relato musicalizado de la colección del mismo título *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, publicada en 1972. De *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), la primera colección de cuentos garciamarquianos publicada, El Lebrijano entona “Un día de estos”, escrito en 1962. Como tercer tema el cantaor performa la recreación lírica de “La Santa”, escrito en agosto de 1981, uno de cinco cuentos de *Doce cuentos peregrinos* usados para musicarlos. El siguiente tema “Isabel viendo llover en Macondo” se basa en el cuento más antiguo de todos los musicalizados, el conocido monólogo de la protagonista, por primera vez publicado en la revista *Mito* e incluido en la colección *Ojos de perro azul* con su tardía edición en 1972. Por supuesto, el texto original más largo es la —si bien breve— novela *El coronel no tiene quien le escriba*, cuya puesta en escena musical se encuentra como quinto tema exactamente en la mitad del álbum. Los últimos cuatro temas se basan en relatos de *Doce cuentos peregrinos*, a saber, “El rastro de tu sangre en la nieve”, “La luz es como el agua”, “Buen viaje, señor presidente” y “Espantos de agosto”.

La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada

El primer cante entonado por El Lebrijano, titulado “La cándida Eréndira” remite directamente al famoso cuento largo de García Márquez, escrito en 1972, que incluso podría leerse por sí mismo como una novela corta y

mantiene una serie de relaciones intertextuales e intermediales con otras obras del mismo autor. Por un lado, las protagonistas femeninas aparecen en *Cien años de soledad* en la escena en la que el joven coronel Aureliano Buendía se siente fuertemente emocionado por una maltratada prostituta más joven que él. Por otro, el también reconocido cineasta escribió por su cuenta el guion de la película dramática *Eréndira* (1983), coproducción internacional dirigida por el mexicano Ruy Guerra, que integra elementos de otro de sus relatos, “Muerte constante más allá del amor”, de 1960, de la misma colección.

En general, El Lebrijano menciona el gran reto de “cantar en prosa, sin ningún tipo de rima” (citado en Sánchez, 2008, s.p.) los textos narrativos en clave de una música tan asociada a exclamaciones líricas y concisas. En este caso concreto, se notan efectivamente unos cambios drásticos en el proceso de resumir las 15 652 palabras originales en un soporte lírico de sólo 56 palabras, estructuradas en 14 versos sin rima y entonadas con algunas repeticiones durante tres minutos y quince segundos, perdiéndose casi todos los elementos narrativos originales del relato narrado en tercera persona.

El texto narrativo, que retrata con crudeza y critica así la prostitución de menores, se transforma en cante flamenco mediante la característica selección de pasajes y la reducción a escasos versos de arte menor, centrándose en determinadas emociones y situaciones de la vida de la huérfana Eréndira, criada y, sobre todo, explotada por su desalmada abuela, quien, después de que ella incendia accidentalmente la casa, la obliga a prostituirse para pagar los daños causados. El Lebrijano comienza su cante con la exclamación repetida del nombre de la nieta inocente para introducir la imagen metafórica que sigue y que se repite como un tipo de estribillo antes de la última estrofa:

Crótalos, polvo y piedras
y sudor por los caminos
en ningún estanque
la luna se refleja.

A primera vista, parece tener poca relación con la narración, aparte de representar el paisaje desolador y árido del desierto de La Guajira, con su falta de agua y los omnipresentes elementos del polvo y el sudor, compañeros constantes en el arduo viaje de las dos protagonistas. No obstante, recuerda la estructura arquetípica de una copla del cante flamenco, así que precisamente en estos cuatro versos se basa Sánchez para comentar que “a uno le da por pensar si acaso el flamenco es, más que una música, una manera de ser y de estar en el mundo —una técnica, un estilo, una filosofía, una moral propia” (Sánchez, 2008, s.p.). Esta filosofía relacionada con cierto estilo de vida sirve para expresar ante todo un intenso dolor: “El flamenco consigue arrastrar el sentimiento de un extremo al otro mediando tan sólo un quejío, es capaz de pasar de la fiesta y la algarabía a arrancarse del alma la más profunda pena” (s.p.). El Lebrijano le corrobora “que el flamenco es ante todo una forma de vida” (citado en Sánchez, 2008, s.p.), llena de expresiones de sufrimiento. Efectivamente, el cante es conocido por expresar un específico dolor, simbolizado en la imagen de la *pena negra*, por la que se han entusiasmado y cautivado renombrados escritores como Félix Grande, Manuel José Caballero Bonald y Federico García Lorca. Más que la dimensión técnica de cantar, es la filosófica la que les atrae a los intelectuales y la que buscan en las letras y sus interpretaciones. Así, este singular quejío mencionado por Sánchez como máxima expresión del dolor en el cante, expresado a menudo en un simple ¡ay!, resulta ser un elemento central, por lo que conviene investigar hasta qué punto y de qué manera El Lebrijano lo plasma en su interpretación de los cuentos del Nobel.

Este grito y el quejío establecen relaciones intertextuales entre los textos cantados por El Lebrijano y los poemas del poeta granadino Lorca, quien tampoco compuso coplas flamencas en sentido estricto, aunque sí es el escritor más venerado y homenajeado en el flamenco, con más adaptaciones para el cante: estas consisten principalmente en abreviaciones de sus romances narrativos mediante la interpretación de versos seleccionados, aunque en su microforma intacta de versos ‘citados’.

Para volver a la copla presentada, no cabe duda de que la cándida Eréndira es un buen ejemplo para un personaje literario que necesita



poner en escena este fuerte grito de dolor, sufriendo las graves consecuencias de sus desgracias. Así, aunque no parece haber una conexión directa entre las escenas más emblemáticas del cuento y la luna, cuya luz no se refleja en el agua carente, esta tiene importantes valores semánticos y puede simbolizar las condiciones de vida de la niña de catorce años. Con respecto a la intertextualidad, es significativo que Lorca, como poeta más asociado al flamenco, suele usar la luna como motivo central del cante y símbolo de la noche, la muerte y el sufrimiento de una gran pena. En este sentido, la luna aparece por un lado en ciertas escenas clave de la narración como un elemento sólo aparentemente secundario, entre otros, en relación con el agua, ya en las primeras frases, que anuncian la desgracia: “Eréndira estaba bañando a la abuela cuando empezó el viento de su desgracia. La enorme mansión de argamasa lunar, extraviada en la soledad del desierto, se estremeció hasta los estribos con la primera embestida” (García Márquez, 2018, p. 307). Más adelante, cuando Ulises, enamorado de Eréndira, intenta liberarla para escapar con ella —imitando el canto de una lechuza para llamarla en la noche—, la luz nocturna de la luna hace su aparición justo antes de que salga de su dormitorio, cuando su padre le sorprende y le pregunta por su destino: “Para dónde vas. / Ulises lo vio iluminado de azul por la luna. / —Para el mundo— contestó. / —Esta vez no te lo voy a impedir— dijo el holandés. Pero te advierto una cosa: a dondequiera que vayas te perseguirá la maldición de tu padre” (pp. 347-348). En ambos casos profetiza una desventura.

Por otro lado, la luna no reflejada en el agua podría ser interpretada como metáfora de la falta de sinceridad y autenticidad en las relaciones humanas, marcadas en el cuento por la avaricia de lucro, la prostitución y la falta de amor sincero. Al igual que la luna no puede reflejarse en un estanque reseco, las personas no pueden ser honestas en relaciones superficiales o falsas, como las que surgen del sexo de pago, cuando Eréndira es obligada por su abuela a vender su cuerpo a extraños y fingir una felicidad que no siente. Además, las relaciones hipócritas se ponen de manifiesto cuando la abuela le profetiza el futuro con mentiras desenfundadas sobre

la posterior felicidad y la vida de una “dueña señorial” (p. 346), mientras que la nieta, enfrentada a su desgarradora realidad, ni siquiera la escucha.

Lo que sigue en el cante es una estrofa que confirma que Eréndira se quedará sin nada de nada, refiriéndose al amor y a los sentimientos honestos:

Nada queda de nadie
entre la luz y la niebla
Ni temblor, ni goce,
ni margaritas de amor,
ni suaves caricias.

En el relato, tras la liberación por el amante y su consiguiente detención por el ejército, la nieta queda encadenada a su cama por la abuela, quien finalmente es asesinada a cuchillazos por el amante. Sin embargo, no hay final feliz con la liberación de la tirana, sino que Ulises acaba “tirado bocabajo en la playa, llorando de soledad y de miedo” (p. 356), mientras que Eréndira no escucha sus llamadas desesperadas y huye corriendo por la orilla del mar y el desierto y desaparece para siempre.

El irremediable desengaño vital se confirma en la última estrofa del cante, en la que la historia de la vida de Eréndira se llama ‘casida’ para aludir a una ancestral y panegírica forma poética dedicada al amor, aquí oscurecido por las nubes, sugiriendo que los sentimientos amorosos son difíciles de expresar en un mundo lleno de malas intenciones, intercambiándose las últimas palabras con nuevas exclamaciones del nombre de la protagonista:

Casida de amor y nube,
el mundo un manojo
de turbias miradas,
la vida una procesión
de guitarras amargas.

La música es un elemento nuclear del relato, pues Eréndira recupera cierta esperanza al oír “una música de cuerdas que parecía una luz más diáfana en la luz del desierto” (p. 330), que resulta proceder de una monja tocando un clavicémbalo en el convento, además de que la abuela toca el piano y canta “para sí misma las canciones de su época” entre lágrimas escondidas para liberarse “de la amargura de los buenos recuerdos” (p. 310). Si bien para publicitar los servicios de la protagonista también contrata una charanga, tocando con sus valeses más tristes una música que “recuerda a los muertos” (p. 338), no aparecen guitarras en el mundo narrado por el escritor colombiano. Así, más allá de estas referencias en el texto, la metáfora de la vida como una procesión de guitarras amargas puede entenderse como una imagen que, para transmitir el contenido de la triste historia, evoca una vez más la poesía flamenca más emblemática, como la de Lorca y, en particular, “La guitarra” del apartado “Poema de la siguiiriya gitana” con sus versos que expresan —mediante la recurrencia a los más importantes elementos naturales como el agua y el viento, que en el cuento es el anunciador de la desgracia— la monotonía de todo dolor experimentado durante ese viaje por la vida, que en su caso Eréndira emprende con cierta sublimidad:

Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
[...](García Lorca, 1986, p. 158).

En resumen, el texto de la versión flamenca difiere notablemente del relato en prosa y tiende hacia otros modelos de una poesía flamenca. Es decir, estamos ante un texto nuevo que no consiste en citas del original narrativo,

sino que recrea su sentido interpretado en una forma extremadamente lírica. Las pocas palabras en las que se concentra todo el sentido de las condensadas coplas flamencas, salvo contadas excepciones, no se mencionan en el cuento original, por lo que deben interpretarse en sentido figurado. Este sentido sugiere una historia triste que se presta a ser entonada en clave flamenca sin desarrollarla narrativamente, lo que se corresponde con la idea de que las coplas transmiten la sensación de arrastrar una historia tras de sí sin contarla; o sea, no cuentan historias ni describen situaciones, sino que se centran en evocar determinadas emociones o vivencias personales de un individuo (Blanco et al., 1998, p. 14).

Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo

El cante titulado “Isabel viendo llover en Macondo”, como interpretación flamenca del relato escrito en 1955, muestra diferencias significativas en comparación con la canción salsera “Isabel” de Rubén Blades y su grupo con el mismo origen textual. El texto de la versión del activista político y cantautor panameño es notablemente más largo y consta de un total de 340 palabras —en contraste con las de la versión flamenca, menos de la mitad, en la que, además, se repite tres veces un estribillo de 16 palabras— estructuradas en 45 versos sin estribillo, aparte de la frase “Cae agua de lluvia en Macondo, limpia un pecado inmortal”, repetida ocho veces al final de la canción por un coro en respuesta a las declaraciones del cantante. Por lo tanto, se ofrece mucho más a contar una historia redonda. Ya en el comienzo llaman la atención la descripción relativamente detallada, aunque lírica, de la atmósfera y la introducción del presentimiento de la protagonista:

Parpadean los cielos
confundiendo sombras,
y el agua comienza a caer:
un presentimiento aún sin nombre
envuelve a Isabel.

Al igual que en la narrativa del Nobel, el foco se centra en la memoria y en los recuerdos para los que la lluvia ejerce de estimulador y la historia se sitúa explícitamente en Macondo:

Libera un pasado cargado en recuerdos
más dulces que su realidad
cada vez que el cielo
se quiebra, los siente llegar.
Todo es posible
y nada se pierde en Macondo:
hasta sus fantasmas rehúsan ir a otro lugar.

En la versión flamenca, las drásticas reducciones, que una vez más ciñen el relato a lo esencial y a la expresión de sentimientos y percepciones, se aprecian ya en el estribillo entonado primero por un coro, con cuya repetición por El Lebrijano comienza ese cante, tras un extenso preludio musical:

Qué aburridora lluvia,
qué jardín tan vacío
qué árboles detenidos,
qué ausencia de pasos y horizontes.

Mientras que la voz de Blades habla en tercera persona y describe que “Isabel siente la lluvia en Macondo”, el cante cambia la perspectiva y vuelve a expresarse desde lo más íntimo del yo de la protagonista, como en el relato original:

Jamás podré volar,
Jamás podré escapar,
jamás podré volar,
que no quiero salirme
de las cuencas de mis ojos.

Aunque en el cuento no se encuentra realmente una correspondencia con la referencia a no poder volver a volar, en total tres veces repetida por el cantaor para darle más énfasis, el deseo de la protagonista de contener sus emociones y no mostrar su vulnerabilidad emocional podría relacionarse con el momento en el que su estado anímico cambia, viendo Isabel anteriormente a su “padre sentado en el mecedor” con “los ojos tristes, perdidos en el laberinto de la lluvia” (García Márquez, 2018, p. 127). A continuación, al recordar, ella también siente en su interior una tristeza que no quiere exteriorizar:

Me acordé de las noches de agosto, en cuyo silencio maravillado no se oye nada más que el ruido milenario que hace la Tierra girando en el eje oxidado y sin aceitar. Súbitamente me sentí sobrecogida por una agobiadora tristeza. [...] entonces parecía como si estuviera lloviendo de otro modo, porque algo distinto y amargo ocurría en mi corazón. Al atardecer dijo una voz junto a mi asiento: “Es aburridora esta lluvia” (p. 127).

Esta evaluación negativa, emitida en el texto original por la voz de Martín, quien desaparece a continuación, forma el primer verso del estribillo con que empieza el canto. El hecho de que sean los ojos los que revelen la tristeza, aunque los sombríos presentimientos imperantes en el relato no se mencionen en absoluto en el texto flamenco, permite establecer otra relación con la escena posterior en la que Isabel, ya obsesionada por el horror y la inundación tras conocer la noticia de la mujer enferma arrojada de su cama y encontrada flotando en el patio, no aparta sus ojos de la lluvia y revela su resignación igual que el padre en la escena anterior: “Aterrorizada, poseída por el espanto y el diluvio, me senté en el mecedor con las piernas encogidas y los ojos fijos en la oscuridad húmeda y llena de turbios presentimientos” (p. 130). Inmediatamente después en el relato, su madrastra trae la noticia de los muertos flotando en el cementerio inundado, tema importante para el flamenco.

El canto continúa con el mensaje, difícilmente comprensible sin un conocimiento de todos los detalles del hipotexto, de que

Un promontorio de arcilla,
rebelde y dura,
y aparece en la mañana,
negra, blanca y gris.

Este promontorio de arcilla se refiere a la vaca —de piel habitualmente negra, blanca y gris— que aparece en el jardín y es percibida por Isabel como tal en el relato: “El martes amaneció una vaca en el jardín. Parecía un promontorio de arcilla en su inmovilidad dura y rebelde, hundidas las pezuñas en el barro y la cabeza doblegada” (p. 127). El cantaor cambia simplemente el orden de los adjetivos *duro* y *rebelde*, refiriéndose a la inmovilidad de la vaca que no se deja espantar. El martes como día resulta también central en el relato por otro acontecimiento: “Ese día perdimos el orden de las comidas. Mi madrastra sirvió a la hora de la siesta un plato de sopa simple y un pedazo de pan rancio. Pero en realidad no comíamos desde el atardecer del lunes y creo que desde entonces dejamos de pensar” (p. 128). La pérdida de cualquier sentido del tiempo progresa continuamente durante los días siguientes, afectando a todos los miembros de la familia, incluso en relación con la muerte: “Pero mi padre no volvió: se extravió en el tiempo” (p. 131). La noción del tiempo se pierde también por el yo de las letras del cante:

Y el día que perdí
y el compás del tiempo,
mi madre ahí,
mi madre me hablaba
desesperadamente de ti.

Es significativo que en el relato esta madre mencionada de Isabel, en cuyo lugar aparece la madrastra como protagonista desde el principio, parece haber muerto y no se la menciona sino en una única ocasión, el lunes: “Vi el jardincillo, vacío por primera vez, y el jazminero contra el muro, fiel al recuerdo de mi madre” (p. 126). Este recuerdo del agosto pasado

corresponde con el “jardín tan vacío” del estribillo, relacionado con la desoladora ausencia de horizontes, y se podría interpretar en el sentido de que el fiel jazminero evoca la memoria de la madre y que su presencia en el jardín, tras haber sobrevivido a pesar de la ausencia de la madre, es un inconsciente recordatorio de ella: aunque la madre ya murió, su recuerdo todavía vive en el jardín y en los objetos y plantas. Sin embargo, tres días después, el yo del relato pierde completamente el compás temporal: “Al amanecer del jueves cesaron los olores, se perdió el sentido de las distancias. La noción del tiempo, trastornada desde el día anterior, desapareció por completo” (p. 131). Isabel cae en un estado intermedio entre la vigilia y el sueño: “No sé cuánto tiempo estuve hundida en aquel sonambulismo en que los sentidos perdieron su valor” (p. 132). Cuando finalmente cree haber muerto, esto origina el desenlace ambiguo de la historia:

Sólo entonces me di cuenta de que había escampado y de que en torno a nosotros se extendía un silencio, una tranquilidad, una beatitud misteriosa y profunda, un estado perfecto que debía ser muy parecido a la muerte. Después se oyeron pisadas en el corredor. Se oyó una voz clara y completamente viva. [...] Algo en el aire denunciaba la presencia de una persona invisible que sonreía en la oscuridad. “Dios mío —pensé entonces, confundida por el trastorno del tiempo—. Ahora no me sorprendería de que me llamaran para asistir a la misa del domingo pasado” (p. 132).

Volviendo a la estrofa cantada en clave del flamenco, en el cual la pérdida de la madre fallecida es un motivo crucial (Homann, 2021, pp. 351-361), las palabras de la madre desesperada pueden interpretarse en el sentido de un reencuentro entre las dos en el más allá, el día de la pérdida del sentido del tiempo, durante el cual también empiezan a flotar los muertos en el cementerio. Esto coincide con la interpretación que deduce Valcárcel (1997) de su análisis de los aspectos espaciales en el relato: “Isabel reencontra a su madre en la memoria por medio del espacio de la casa y su jardín” (p. 393). La memoria y el relacionado revivir a los difuntos a través



del recuerdo y el homenaje son generalmente temas y funciones centrales del cante flamenco.

Tras esta estrofa se intercala el estribillo y ya empieza El Lebrijano la última estrofa de su cante, retomando las consecuencias de la pérdida de noción temporal:

Acaba de amanecer
y ya de anocheecer,
prematura de hombre arrinconado,
cuando la lluvia trajo la noticia
de mujeres flotando por los patios,
por los patios de Macondo.

La comprensión del verso truncado acerca de alguna cosa prematura de un hombre arrinconado requiere la adición por parte del oyente del sustantivo faltante, como es común en el cante flamenco, que probablemente sea la muerte: entonces se refiere a su padre desaparecido ‘extraviado en el tiempo’. En relación con esta muerte, se puede ver la noticia que transmite la lluvia de mujeres vivas y muertas flotando en el agua, con la que el cantaor juega con el realismo mágico por el que el escritor se haría famoso, ya que la madre de Isabel también podría ser una de estas mujeres flotando por los patios de Macondo. En el original consta que las noticias no fueron traídas por nadie: “Entonces fue cuando empezaron a llegar noticias de la calle. Nadie las traía a la casa. Simplemente llegaban, precisas, individualizadas, como conducidas por el barro líquido que corría por las calles y arrastraba objetos domésticos, cosas y cosas, destrozos de una remota catástrofe, escombros y animales muertos” (García Márquez, 2018, pp. 129-130).

En resumen, este ejemplo evidencia de nuevo hasta qué punto los textos narrativos se han fragmentado y el relato ha perdido su integridad, centrándose en determinadas situaciones seleccionadas asociadas a emociones esenciales que el escritor caribeño suele abordar en su obra. Dos temas centrales interrelacionados son la muerte y la conmemoración,

motivos también insignes del flamenco, que ya otorgan su singularidad a la Andalucía gitana retratada en los poemas de Lorca y sirve aquí de perfecto nexo entre Macondo y el universo del cante. En la versión del cante basado en *El coronel no tiene quien le escriba*, parece incluso morir el protagonista cuando sus últimos versos rezan: “[...] el coronel no tiene quien le escriba y su mujer ya no tiene quien la atienda”. Al respecto, Sánchez (2008) se refiere a la declaración crucial de que el yo articulado por el coronel no quiere morir en la tiniebla,¹⁷ y añade: “Sin embargo, también hay lugar para la muerte en muchos otros cortes del disco” (s.p.). En este contexto, los cantes basados en los *Doce cuentos peregrinos* merecen una especial atención.

La Santa

En los *Doce cuentos peregrinos*, publicados en un compendio más de veinte años después de la redacción de los primeros relatos, la muerte constituye en efecto uno de los temas centrales: los cuentos, “por tanto, no son ajenos a esta obsesión, y se puede decir que es el motivo real que unifica la colección, por encima del cambio de perspectiva espacial” (Esteban, 1995, p. 281). El segundo cuento, “La santa”, fue escrito en agosto de 1981 y trata precisamente sobre cómo afrontar la muerte de los seres más queridos, con el ejemplo del protagonista viudo, el colombiano Margarito Duarte, quien tras tener que superar la pérdida de su esposa en el nacimiento de su hija, pierde también a su hija a los siete años de edad y peregrina a Roma para que la canonicen.

La puesta en escena musical comienza con una introducción en la que un instrumental con piano se mezcla con la voz de Lebrijano distorsionada por efectos técnicos y una voz femenina de fondo, creando una atmósfera dramática, tras lo cual el cantaor entona la primera estrofa con

17

En la novela, la declaración no se emite por el coronel sino por su esposa y la escena representa un momento tras el cual el marido empieza a sentir una fuerte resignación, cuando “el coronel se dispuso a apagar la lámpara. Pero ella se opuso. / —No quiero morir en tinieblas— dijo. / El coronel dejó la lámpara en el suelo. Empezaba a sentirse agotado” (García Márquez, 1971, pp. 89–90).

voz diáfana, resumiendo el principal argumento del protagonista para luchar por la canonización de su hija:

El olor a rosas frescas
de aquel cuerpo tan liviano,
y alrededor de la muerte,
en el centro del suspiro cotidiano.

En torno a la muerte, milagrosamente, existe la vida de un cuerpo aún vivo y suspirante en el centro de atención. La trama contada por un yo describe retrospectivamente, 22 años después, la anécdota del milagro vivido por el padre, al cual asiste el narrador como testigo: “Fue así como el tenor Ribero Silva y yo participamos del milagro” de ver a la “niña vestida de novia que siguiera dormida al cabo de una larga estancia bajo la tierra” (p. 393). De hecho, el padre toma la decisión de ir a Roma para canonizarla al encontrar a su hija sin peso y completamente preservada en su tumba: “La esposa era polvo. En la tumba contigua, por el contrario, la niña seguía intacta después de once años. Tanto, que cuando destaparon la caja se sintió el vaho de las rosas frescas con que la habían enterrado. Lo más asombroso, sin embargo, era que el cuerpo carecía de peso” (p. 392). En el cante, esta última descripción cambia al hablar de un cuerpo liviano, y la expresión de vaho —también sinónimo de aliento, por lo que se añade el suspiro cotidiano— se convierte en el olor de las rosas,¹⁸ por lo que el flamenco vuelve a resumir todo lo que perciben los protagonistas en muy pocos versos. Aunque el yo sea consciente de que hay numerosas historias que contar, sólo las insinúa y no las desarrolla:

Mil historias que cantar
de ninfas mariposeando
bajo el laurel de Borghese
con poetas y tenores,
comediantes italianos.

.....
18

En la versión flamenca de “El rastro de tu sangre en la nieve”, se retoma en los versos finales este suspiro, sin embargo, conectado con la muerte: “sólo en un suspiro, se va la vida sin más”.

En el original, estas ninfas son las “las putitas de verano que mariposeaban bajo los laureles centenarios de la Villa Borghese, en busca de turistas desvelados a pleno sol” con las que se junta el narrador amistosamente. Los últimos dos versos de la estrofa se refieren a la compañía del escritor por Rafael Ribero Silva, compañero de piso y tenor colombiano, quien supuestamente le acompañó a llevar helados y chocolates a las prostitutas durante su estancia en Roma en 1955 (Therriault, 2012, s.p.). La última estrofa resume la reacción de la Iglesia frente al milagro:

El Papa hombre que muere
una y cien veces se aparta
sin respirar la piel tibia
ni la rosa siempre viva de la novia
de la novia niña santa.

El máximo representante de la Iglesia se convierte en el cante de El Lebrijano en un simple mortal y alude a la frase del texto original que sirve para expresar el extraordinario lapso que el protagonista tiene que esperar a que le atiendan: “cuando ya han muerto como veinte Papas que no lo recibieron” (p. 402). En la narración, es el momento en el que el padre le pide a su hija levantarse, lo que ella hace: “Por el amor de tu padre, hijita: levántate y anda” (p. 402). Puede ser que la rosa siempre viva de la novia santa se refiera simplemente a la inocencia de la hija muerta. Más allá de esto, dado que en el relato no se menciona ningún noviazgo de la hija, muerta a los siete años, los dos últimos versos podrían interpretarse también como una referencia, además de a la trama del texto original, en un nivel más abstracto, a una tradición cantada con frecuencia en clave flamenca por los gitanos andaluces, en la que la virginidad comprobada de la novia, símbolo de la pureza e inocencia, se celebra con un pañuelo en el que aparecen las emblemáticas tres rosas (Suárez, 1989, p. 582).

En conclusión, en todas las puestas en escena musicales de los relatos resulta notable el grado de extraordinaria abreviación y transformación de las narraciones en manifestaciones líricas, gracias a la

concentración del contenido narrativo en unos pocos versos, que a su vez condensan los valores semánticos llamativamente ambiguos de las palabras clave originales.

Cualquier adaptación intermedial de la literatura narrativa, aunque breve, a la lírica, soporte literario de la música, crea conexiones intertextuales. Al respecto, podemos observar en las letras resultantes del proceso adaptador ya solo una influencia temática de los textos originales, pues apenas se encuentran citas directas de frases más largas; en realidad se reescriben los cuentos; mejor dicho, se componen ‘nuevas letras’ como poemas destinados a cantar que transmiten —de forma drásticamente fragmentada, como lo es típico para el cante flamenco y sus soportes esencialmente líricos— determinados extractos de las historias y sus temas predominantes, de los cuales resaltan la muerte y la memoria. Así, las huellas de una poesía narrativa se pueden encontrar en mayor medida en las letras de la salsa o de los vallenatos colombianos que en las de los cantes andaluces, reducidas a sus elementos líricos más esenciales. A menudo, los receptores tienen que establecer la relación concreta entre las letras del cante y los cuentos por sí mismos, acto de interpretación para el cual se exige un profundo conocimiento de los cuentos y sus detalles.

El hecho de que la mayoría de las composiciones estén basadas en relatos publicados en *Doce cuentos peregrinos* es un indicio de que las relaciones transatlánticas entre América Latina y Europa —con todos sus atropellos y malentendidos— constituyen una preocupación central de todos los implicados en este proyecto musical de reencuentro entre dos culturas en el fondo cercanas, poniendo artísticamente en escena las transgresiones de fronteras. En este sentido, otros análisis de los demás relatos y temas musicalizados ofrecen fructíferas perspectivas de investigación para el futuro.



REFERENCIAS

- Blanco Garza, J., Rodríguez Ojeda, J. y Robles, F. (1998). *Las letras del cante*. Signatura.
- Castillo Balmaceda, S. M. y Caballero de la Hoz, A. (2022). Construcción de una identidad relacional caribeña en *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez. *Estudios De Literatura Colombiana* 51, pp. 57-75.
- Castro Buendía, G. (2020). Músicas 'negras' y flamenco. *Sinfonía Virtual*, 39, pp. 1-147.
- Cobo Borda, J. G. (1996). García Márquez y la música: contar cantando. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 25, pp. 255-262.
- El Lebrijano (2008). *Cuando Lebrijano canta se moja el agua*. Rosevil.
- Esteban del Campo, Á. (1995). La muerte en los *Doce cuentos peregrinos*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 539-540, pp. 281-285.
- García Lorca, F. (1986). *Poema del cante jondo*. Espasa-Calpe.
- García Márquez, G. (1971). *El coronel no tiene quien le escriba*. Sudamericana.
- García Márquez, G. (2018). *Todos los cuentos*. Penguin.
- Homann, F. (2021). Cante flamenco y memoria cultural. Vervuert.
- Ochoa, A.M. (2005). García Márquez, Macondismo, and the Soundscapes of Vallenato. *Popular Music*, 24 (2), pp. 207-222.
- PanoramaCultural (2022). Rubén Blades: el poeta de la Salsa. *PanoramaCultural* (31 de enero). <https://panoramacultural.com.co/musica-y-folclor/8443/ruben-blades-el-poeta-de-la-salsa>
- Paz Díaz, M. (2016). Casto Márquez Ronchel, la poesía de un paymoguero letrista de Juan Peña 'El Lebrijano (Entrevista). *Huelva buenas noticias* (16 de abril). <https://huelvabuenasnoticias.com/2016/04/16/casto-marquez-ronchel-la-poesia-de-un-paymoguero-letrista-de-juan-pena-el-lebrijano/>
- Rajewsky, I. (2002): *Intermedialität*. Francke.
- Sanabria Sing, C. (2001). ¿Extraños peregrinos o extraño peregrinaje? *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 27 (1), pp. 53-66.
- Sánchez Moreno, I. (2008). Hablamos con... El Lebrijano (Entrevista). *Blritmos* (8 de julio). <https://www.b-ritmos.com/el-lebrijano-3/>
- Suárez Ávila, Luis (1989). El romancero de los gitanos, germen del cante flamenco. En P. Piñero et al. (eds.). *El romancero* (pp. 563-608). Fundación Machado/UdC.
- Suárez Ávila, Luis (2006). Poética y tradición de los romances de los gitanos bajoandaluces: El Lebrijano, un caso de fragmentismo y contaminación romancística. *Culturas Populares*, 2, pp. 1-24.
- Theriault, J. (2012). Magical neorealism. *The American Mag* (25 de septiembre). <https://theamericanmag.com/magical-neorealism/>
- Valcárcel E. (1997). Símbolos de construcción y destrucción. En E. Valcárcel (ed.). *El cuento hispanoamericano del siglo XX*, pp. 383-394. Universidad.
- Vega de la Muela, M. (2017): Romances extraños en la tradición de la Baja Andalucía. *Boletín de Literatura Oral*, 7, pp. 61-97.

JOSÉ MANUEL Camacho Delgado

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—, Correo electrónico: jcamacho@us.es

Este capítulo es resultado del proyecto de investigación *Migraciones culturales transatlánticas* y contó con el apoyo de la *Estrategia para la Sostenibilidad y Consolidación de los Grupos de Investigación 2023*, otorgada al Grupo de investigación Estudios Literarios —GEL— por parte del Comité para el Desarrollo de la Investigación —CODI— de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia – UdeA, Medellín – Colombia.

Alabanza y diatriba de una época dorada. El boom y su bumerán en *Palabra de América*

*Para mi hija Cristina Mercedes,
ronroneando con su gata Deisy*

RESUMEN: EN junio del 2003, la editorial Seix Barral junto con la Fundación José Manuel Lara (Grupo Planeta) organizaron el I Encuentro de Autores Latinoamericanos en la llamada “Isla de la Cartuja” de Sevilla con el objeto de reunir a algunos de los escritores más representativos de la entonces última generación literaria. Liderados por Guillermo Cabrera Infante, los escritores discutieron sobre el peso de la tradición narrativa, las influencias y secuelas del *boom*, la superación del macondismo o los nuevos derroteros estéticos que estaban siendo explorados en buena parte del continente. El resultado fue la publicación de *Palabra de América*, con prólogo del propio Cabrera Infante, en el que los doce escritores, a los que llamó “los doce apóstoles”, reflexionan sobre la herencia recibida de los grandes maestros del *boom*, la importancia de la Literatura en la era de la globalización virtual, la importancia de las blogosferas, las redes sociales, el tráfico torrencial de internet, la influencia apabullante de la cultura de masas, las nuevas franquicias literarias (como *McOndo*) o la *fast-culture*, como la llama Paz Soldán.

Palabras clave. Post-macondismo, realismo mágico, boom y post-boom, identidad cultural latinoamericana, nueva tradición narrativa hispanoamericana.

ABSTRACT: ON June, 2003, the editorial Seix Barral together with the José Manuel Lara Foundation (Planeta Group) organized the First Encounter of Latinamerican Authors in the called “Cartuja Island” of Seville, with the purpose of meeting some of the most representative writers of the last generation at that moment. Led by Guillermo Cabrera Infante, the writers discussed about the importance of narrative tradition, the influences and consequences of the boom, the overcome of macondismo or the new aesthetician paths that were explored in most of the continent. The result was the publication of *Palabra de América*, with the prologue by Cabrera Infante, in which the twelve writers were called the “twelve apostles” and reflect about the inheritance received by the great masters of the boom, the importance of Literature in the virtual globalized era, the importance of blogosphers, social media, the Internet’s torrent traffic, the huge influence

of mass culture, the new literary franchises (as *McOndo*) or the *fast-culture*, as Paz Soldán calls it.

Keywords. Post-macondism, magic realism, boom and postboom, latin American cultural identity, new Hispanic American narrative tradition.

1. El encuentro de la cartuja. Cuando todos eran jóvenes y muy documentados

EN JUNIO del 2003, la editorial Seix Barral junto con la Fundación José Manuel Lara (Grupo Planeta) organizaron el I Encuentro de Autores Latinoamericanos en la llamada “Isla de la Cartuja” de Sevilla, con el objeto de reunir a algunos de los escritores más representativos de la entonces última generación literaria. En este encuentro participaron colombianos como Jorge Franco, Mario Mendoza o Santiago Gamboa, los argentinos Rodrigo Fresán y Gonzalo Garcés, los mexicanos Cristina Rivera Garza, Ignacio Padilla y Jorge Volpi, los peruanos Iván Thays y Fernando Iwasaki, el boliviano Edmundo Paz Soldán y el chileno Roberto Bolaño, cuya participación estuvo condicionada por su enfermedad, al punto de que Bolaño murió poco tiempo después. El grupo de jóvenes escritores estuvo liderado por Guillermo Cabrera Infante, que no sólo hizo las veces de mentor y patrocinador de los nuevos talentos narrativos, a los que llamó los “doce apóstoles”, sino que se perfiló en sus intervenciones como el enlace necesario entre la tradición narrativa, ejemplificada entonces en el *boom*, y los nuevos derroteros estéticos que estaban siendo explorados por parte de los escritores allí presentes.

El resultado de este encuentro se tradujo en la publicación de un libro poco difundido y de suma importancia, titulado *Palabra de América* (2004), con prólogo del propio Cabrera Infante, en el que los doce escritores invitados reflexionan sobre la herencia recibida a partir de los grandes maestros del *boom*, y el nuevo encaje que debía tener la literatura latinoamericana en una época en que la globalización ha dado paso a las

blogosferas, las redes sociales, el tráfico torrencial de internet, la influencia apabullante de la cultura de masas, las franquicias literarias (al modo del grupo *McOndo*) o la *fast-culture*, como la llama Paz Soldán, lo que lleva a muchos escritores a cuestionar las etiquetas tradicionales de la identidad cultural latinoamericana, concebidas desde el multiculturalismo y el multicentrismo, para propiciar lo que el escritor y ensayista Fernando Aínsa llamó “La nueva cartografía de la pertenencia”. El propio anfitrión del encuentro, Cabrera Infante, muy descontento con la nomenclatura del *boom*, quizás porque él mismo se veía relegado a una posición secundaria incómoda, dejó por escrito en sus palabras de bienvenida, tituladas “Cita en Sevilla”, que el nombre era de una “impropiedad pegajosa”.

El encuentro tuvo, además, un invitado de honor, el escritor chileno Roberto Bolaño, cuya desaparición prematura ya se intuía por los males que lo aquejaban en aquellas fechas y que pondrían fin a su vida a mediados del mes de julio del 2003, apenas veinte días después de su fugaz aparición por el congreso. En realidad, ésta fue su última aparición pública, por lo que todo lo que rodeó al escritor en aquellos días ha cobrado una especial importancia, elevándolo a la categoría de auténtico guía artístico de la nueva generación literaria. De hecho, el texto que tenía pensado leer, titulado “Sevilla me mata”, fue sustituido a última hora por “Los mitos de Cthulhu”, ambos incluidos en el volumen *Palabra de América*, y en los que Bolaño se mostraba muy crítico con la herencia del *boom*: “El tesoro que nos dejaron nuestros padres o aquellos que creímos nuestros padres putativos es lamentable. En realidad somos como niños atrapados en la mansión de un pedófilo” (Bolaño, 2004a, p. 21). En su texto de bienvenida inacabado, Bolaño se alegraba del reencuentro con viejos y nuevos amigos, pero echaba en falta a otros muchos que habían quedado al margen de la cita literaria:

Es de justicia citarlos. Comenzaré por el más difícil, un autor radical donde los haya: Daniel Sada. Y luego debo nombrar a César Aira, a Juan Villoro, a Alan Pauls, a Rodrigo Rey Rosa, a Ibsen Martínez, a Carmen Boullosa, al jovencísimo Antonio Ungar, a los chilenos Gonzalo Contreras, Pedro

Lemebel, Jaime Collyer, Alberto Fuguet, María Moreno, Mario Bellatin, que tiene la suerte o la desgracia de ser considerado mexicano por los mexicanos y peruano por los peruanos, y así podría seguir durante un minuto más. El panorama, sobre todo si uno lo ve desde un puente, es prometedor. El río es ancho y caudaloso y por sus aguas asoman las cabezas de por lo menos veinticinco escritores menores de cincuenta, menores de cuarenta, menores de treinta. ¿Cuántos se ahogarán? Yo creo que todos (Bolaño, 2004a, pp. 20-21).

La conferencia que sí leyó Bolaño, “Los mitos de Cthulhu” (2004b), es un texto aguerrido, que arremete sin contemplaciones contra una parte de la crítica española de aquel momento, centrando su atención en Rafael Conte (1935-2009), crítico cultural y literario del diario *El País* desde su fundación y hombre clave del suplemento literario *Babelia*, quien consideró en varios momentos que Arturo Pérez Reverte era el novelista español perfecto, por ser muy legible y accesible en todos los sentidos para el lector medio peninsular. Opiniones que parecen erigirse en una auténtica ofensa para Bolaño, creador de novelas caracterizadas por sus estructuras complejas y un lenguaje poco complaciente con el lector de entonces, quien, siguiéndole el juego al crítico literario, llega a proponer como escritor perfecto al canario Alberto Vázquez Figueroa, famoso no sólo por su prolífica producción literaria, sino también por haber inventado un sistema para desalinizar el agua del mar. Tampoco tiene remilgos a la hora de criticar a figuras ya consagradas como Antonio Muñoz Molina, Javier de Prada, Arturo Pérez Reverte o el propio Vázquez Figueroa, a los que acusa veladamente de producir una literatura de consumo masivo, complaciente y servicial con los gustos de la época, capaz de ser entendida y asimilada por lectores de pelaje muy variopinto como si todos ellos hicieran una literatura de ocasión, porque gozan del privilegio del público y entienden sus historias, lo que les lleva a mezclar los nombres sin un criterio claro, aunando en la misma secuencia a figuras tan dispares como Sánchez Dragó, Lucía Etxebarria o Juan Goytisolo, junto con la presentadora de televisión Ana Rosa Quintana, tristemente famosa en su momento por haber

plagiado a Ángeles Mastretta y Danielle Steel, en su novela *Sabor a hiel* (2000), sirviéndose, además, de la ayuda de un “negro” para su redacción. En esa actitud de auténtico francotirador literario, tampoco se libran los escritores latinoamericanos, pasándole factura a los nombres mayores del canon narrativo del *boom*:

En realidad la literatura latinoamericana no es Borges ni Macedonio Fernández ni Onetti ni Bioy ni Cortázar ni Rulfo ni Revueltas ni siquiera el dueto de machos ancianos formado por García Márquez y Vargas Llosa. La literatura latinoamericana es Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez, un tal Aguilar Camín o Comín y muchos otros nombres ilustres que en este momento no recuerdo.

[...] Ahora es la época del escritor funcionario, del escritor matón, del escritor que va al gimnasio, del escritor que cura sus males en Houston o en la Clínica Mayo de Nueva York. La mejor lección de literatura que dio Vargas Llosa fue salir a hacer *jogging* con las primeras luces del Alba. La mejor lección de García Márquez fue recibir al Papa de Roma en La Habana, calzado con botines de charol, García, no el Papa, que supongo iría con sandalias, junto a Castro, que iba con botas. Aún recuerdo la sonrisa que García Márquez, en aquella magna fiesta, no pudo disimular del todo. Los ojos entrecerrados, la piel estirada como si acabara de hacerse un *lifting*, los labios ligeramente fruncidos, labios sarracenos habría dicho Amado Nervo muerto de envidia (Bolaño, 2004b, pp. 31-32).

De todos los nombres citados, Bolaño reivindica a su compatriota Hernán Rivera Letelier, uno de los escritores más interesantes de la actual narrativa chilena, quien obtuvo el Premio Alfaguara en 2010 con su novela *El arte de la resurrección*. Su texto lo remata con todo tipo de referencias sarcásticas a los hijos tarados de García Márquez o a los hijos tarados de Octavio Paz, para concluir con toda la ironía posible con un recordatorio de algunas de las barbaridades que asolan el continente americano:

Dios bendiga los campos de concentración para homosexuales de Fidel Castro y los veinte mil desaparecidos de Argentina y la jeta perpleja de Videla y la sonrisa de macho anciano de Perón que se proyecta en el cielo y a los asesinos de niños de Río de Janeiro y el castellano que utiliza Hugo Chávez, que huele a mierda y es mierda y que he creado yo (Bolaño, 2004b, p. 34).

2. Más allá de la tentación parricida: Jorge Franco, Santiago Gamboa y Mario Mendoza

La participación del narrador colombiano Jorge Franco, con un texto titulado “Herencia, ruptura y desencanto”, viene precedida por dos novelas notables que le han granjeado una considerable notoriedad en el mercado editorial español. Me refiero a *Rosario Tijeras* (1999) y *Paraíso Travel* (2001), la primera de ellas llevada al cine por el director francomexicano Emilio Maillé (2005), con una repercusión destacada, dado que la ficción literaria (y la cinematográfica) planteaban el reverso del narcotráfico a través de la figura de la sicaria. En su ensayo, Jorge Franco insinúa una pulsión parricida un tanto amable, una forma blanda y poco dolorosa de alejarse de los maestros del *boom*. Jorge Franco reconoce que, aunque la crítica ha insistido en cómo esta nueva generación ha matado a los padres literarios, muchos de ellos siguen manteniendo una profunda admiración hacia los grandes referentes narrativos de los años 40, 50 y 60. Una de las grandes diferencias con respecto a los escritores del *boom* ha sido la desaparición de la utopía social, especialmente visible tras la caída del muro de Berlín (9/11/1989) y la aparición en su lugar de un espíritu resignado con los problemas sociales que tanto agobian a las sociedades latinoamericanas:

En Colombia, por ejemplo, donde la violencia siempre se ha heredado directamente de otra, lo único que ha cambiado es el nombre de los combatientes; si a mediados del siglo pasado se hablaba de una violencia entre liberales y conservadores, entre chusma y contrachusma, hoy en día, nuestra guerra fratricida la sostienen guerrilleros y paramilitares, para colmo

de males, convertidos estos dos bandos en vulgares narcotraficantes y terroristas profesionales. De muy poco nos han servido los antecedentes literarios que tocan el tema de nuestra violencia para tratar de llegar a una solución, aunque hemos encontrado en ellos un punto de referencia, un antecedente para narrar la barbarie más reciente; nuestra cultura bélica se ha contado desde que se escribe sobre Colombia y en Colombia, y seguramente es por esa tradición que se nota en las nuevas generaciones de escritores un dominio narrativo sobre este tema. El escenario no ha cambiado, desde siempre ha sido el país entero, con sus ciudades y campos como el espacio donde han caído tantos muertos; y desde siempre el conflicto ha sido atizado por quienes han hecho de nuestros países lugares inhóspitos: los políticos y su negligencia, su mediocridad y su corrupción. De políticos y dictadores siempre ha dado fe toda la literatura latinoamericana (Franco, 2004, pp. 39-40).

Uno de los hallazgos que señala Jorge Franco tiene que ver con el tema de la sexualidad, que no es nuevo, pero que ahora ya no escandaliza a nadie, a pesar de sus propuestas provocadoras y heterodoxas y por tanto puede recrearse desde cualquier ángulo posible. Franco reconoce que en la sexualidad queda poco por inventar y todos los personajes terminan haciendo lo mismo. El gran tema, no obstante, de la novela moderna es la ciudad, que ha ganado posiciones desde mediados del pasado siglo, con nuevas reformulaciones en la medida en que ha cambiado nuestra percepción de la urbe moderna y el papel que jugamos dentro de ella, apuntalando así la importancia creciente de la novela urbana. No obstante, Jorge Franco pone sobre el tapete un tema clave para comprender la última narrativa latinoamericana, y es que cada vez son más parecidas las ciudades y las megaciudades del continente americano, por lo que presentan y plantean problemáticas comunes dentro del ámbito universal. Cualquiera de ellas —Bogotá, Buenos Aires, San Salvador, Ciudad de México, Lima, etc.— serviría de ejemplo a la hora de realizar un retrato descarnado de la miseria, el terrorismo, las mafias, la xenofobia o la inseguridad ciudadana. Ciudades cada vez más parecidas para problemas cada vez más comunes.

Jorge Franco señala como uno de los vicios estéticos de los países desarrollados la búsqueda obsesiva del exotismo que había caracterizado a la literatura hispanoamericana desde el siglo XIX. De hecho, en la nueva literatura latinoamericana ya no abunda la feracidad de la naturaleza, las pasiones tropicales, el sentido mágico del medio ambiente; por el contrario, lo que ha ganado terreno es la ciudad con todos sus conflictos y toda su problemática y complejidad:

Cambió la intención al contar las ciudades de otros años, donde el hombre temía perder su identidad frente a lo urbano porque se sentía una ficha más dentro del engranaje social, a raíz de la industrialización, la tecnificación y la proletarización en unas ciudades que crecían en busca de niveles más altos de desarrollo. Hoy, el hombre contemporáneo ha ganado, en el aspecto literario, su identidad en las ciudades, y sólo en ellas es donde se mueve como pez en el agua; no se percibe en las letras actuales una añoranza de vivir en otro lugar que no sea en este espacio (Franco, 2004, p. 43).

Una consecuencia de la importancia creciente de la ciudad es el “apabullamiento ciudadano” como lo llama Jorge Franco, el problema de la soledad y el desarraigo, la desesperanza y la insolidaridad de la urbe moderna.¹ Para compensar esta situación de auténtico desamparo, la literatura ha subrayado la importancia de la música como elemento fundamental de la cultura de masas y la imparable globalización:

No obstante, en la música hemos recibido un legado que no entristece, y aquellos textos en donde aparecieron por primera vez la salsa, el rock y la balada han permitido el ritmo vertiginoso de los textos de hoy, la musicalidad de la prosa, el acento cinematográfico, hasta el punto de encontrar pasajes en un libro con la misma explosividad de un videoclip. A pesar de no ser un rasgo general, se pueden sentir la música, el cine, la publicidad, la televisión en la cadencia narrativa de la literatura de hoy, elementos

.....
1

Cfr. mi texto “Las formas complejas de la violencia en la narrativa colombiana. Del *Bogotazo* a la narcoliteratura” (Camacho, 2018a, pp. 46–61).

comunes a todos los países, si bien recordamos que estas expresiones coincidieron en todo el continente. No fue solo cuestión de compartir telenovelas, el género televisivo por excelencia en Latinoamérica, sino programas que se veían en el mundo entero (Franco, 2004, p. 44).

Otro elemento clave es la temática rural que de alguna manera ha perdido terreno en la última literatura, en parte porque el campo fue ocupado y colonizado por las distintas formas de violencia. La pérdida del mundo rural como espacio narrativo es también la pérdida de un espacio fundamental para la búsqueda de la identidad nacional. En las nuevas generaciones de escritores y de lectores se ha incorporado el humor —fundamentalmente, el humor negro— como un elemento fundamental en las tramas narrativas que aporta aire fresco y una atmósfera menos fatídica para la ficción. De hecho, en esta literatura son fundamentales la ironía y la risa como elementos catalizadores de la expresión artística. Frente a la opinión de otros escritores que participan en este volumen, Jorge Franco tiene muy claro que la literatura latinoamericana tiene una vitalidad, unos rasgos y unas señas de identidad que la diferencian del resto de las literaturas:

De todos los temas se escribe en la actual literatura latinoamericana, y por más que las diferencias con otras literaturas se hayan ido desvaneciendo, la nuestra sigue teniendo un sello único, indeleble e intransferible que le permite su reconocimiento con solo leer unas cuantas frases; pocas literaturas en el mundo conservan la fuerza y la vitalidad de la literatura latinoamericana, y esta virtud se da, simplemente, porque seguimos contando nuestro continente, que a pesar de sus dificultades y atropellos, a pesar de seguir atrapado en las limitaciones del subdesarrollo, es tierra de sobrevivientes, donde vivir todavía se parece a una hazaña, y es bien sabido en la literatura que quien vive una hazaña tiene mucho para contar (Franco, 2004, p. 46).

Es en esa capacidad continuamente renovada de contar cosas donde radica el vigor de la narrativa colombiana y, por extensión, de la literatura hispanoamericana de comienzos de siglo:

Es aquí donde aparece uno de los pocos rasgos comunes de la literatura de nuestro tiempo, el regreso a un concepto básico, el principio de la literatura universal: contar historias, y hacerlo por el puro placer de contarlas, con la esperanza de encontrar en los lectores un principio afín: la lectura por el placer de leer (Franco, 2004, p. 40).

Por su parte, cuando el escritor bogotano Santiago Gamboa participa en el encuentro es ya un narrador con un recorrido importante, con novelas que han tenido una magnífica recepción, tanto dentro como fuera de Colombia, como *Páginas de vuelta* (1995), *Perder es cuestión de método* (1997), *Vida feliz de un joven llamado Esteban* (2000) o *Los impostores* (2003), además de un libro de viajes encargado por la editorial Mondadori: *Octubre en Pekín* (2001). Su contribución, titulada “Opiniones de un lector” (2004), resulta reveladora, no sólo por su mirada sobre todo lo concerniente a la literatura hispanoamericana, sino también porque toca un tema muy sensible entre los escritores de ambas orillas, como es la relación asimétrica que se ha dado en la recepción literaria de los latinoamericanos en España frente a los españoles en el continente mestizo.² Su texto parte de una imagen frecuente en el imaginario cinematográfico, la del hombre solitario, con gabardina y sombrero, que cruza la noche sin saber qué le espera al doblar la esquina. Esa nueva odisea asfáltica y nocturna es clave para comprender en toda su complejidad películas como *la Jungla de asfalto* de John Houston, *El asesinato* de Stanley Kubrick, *El tercer hombre* de Carol Reed o el cine de Orson Welles o Martin Scorsese. También lo es para leer en clave urbana las obras de Scott Fitzgerald, Tennessee Williams o John Dos Passos, en donde abundan los perdedores, borrachos, drogadictos

.....
2

El estudio más completo hasta la fecha sobre la recepción española de la nueva narrativa hispanoamericana es el llevado a cabo por Joaquín Marco y Jordi Gracia (editores). 2004. *La llegada de los bárbaros: la recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*. Edhasa.

y prostitutas, que pululan por callejones sin salida, que recorren desesperadamente las grandes avenidas con sus luces de neón y sus reclamos de publicidad engañosa, con bares llenos de humo y comida rápida que permiten alargar la ensoñación de los personajes.

Resulta evidente que Gamboa construye sus reflexiones sobre la importancia que tiene la cultura norteamericana como sinónimo de cultura de masas, sobre todo a partir de dos de sus grandes manifestaciones: el cine y la literatura. Sin embargo, también la vieja Europa ofrece paisajes urbanos de alto voltaje literario, como vemos en los textos de Nicolái Gógol, en los personajes que cruzan sus vidas en el *Hotel Savoy* de Joseph Roth, o en las duras condiciones de vida que soportan los personajes que pululan por los sucios canales de Ámsterdam, o por las esquinas pavorosas de la Alexander Platz de Berlín o en los suburbios repletos de inmigrantes que pueblan los cinturones más conflictivos de París, a los que el propio Gamboa dedica su novela *El síndrome de Ulises* (2005). En cierto sentido, ya no hace falta recurrir a las grandes ciudades europeas y norteamericanas para crear toda esta mitología urbana, fácilmente rastreable en ciudades gigantescas y conflictivas como Bogotá, Distrito Federal, Santiago o Lima, en parte, como dice el autor, porque los latinoamericanos son “hijos del caos” (2004, p. 77) y no existe la felicidad en esos territorios, sino solo espejismos:

Y ahí, claro, está la novela, habitada por ese personaje anónimo, o por miles de seres que pueden ser grises o fulgurantes, personajes que recorren nuestras plazas de armas y nuestras avenidas, ahogados entre el humo y el tráfico, la novela que desde hace ya varias décadas, desde el Buenos Aires de Cortázar y de Borges y La Habana de Cabrera Infante y la Lima de Julio Ramón Ribeyro y el D. F. de Fuentes y Revueltas y José Agustín, se enganchó a las ciudades y dejó, en la mayoría de los países, su vieja condición de novela de la tierra, de novela de campo y rural o indigenista, pasando a ser, cada vez más y con el paso del tiempo, la expresión de esos universos en eclosión que son las urbes enloquecidas del Tercer Mundo. Signos

de los tiempos. Hoy la mayoría de los latinoamericanos vive en ciudades (Gamboa, 2004, p. 78).

Es evidente que la ciudad ha protagonizado la vida moderna en la mayoría de los países dentro y fuera del continente mestizo; sin embargo, en el caso colombiano, la cancelación progresiva de novelas que tuvieron que ver con el mundo rural se debe, en buena parte, a que estos espacios fueron ocupados por narcotraficantes, paramilitares, miembros de la guerrilla o de los llamados grupos de autodefensa personal que interrumpieron por la fuerza de las armas y de manera traumática la vida cotidiana en esos espacios. No tiene sentido plantear la lucha titánica del hombre en su intento desesperado por dominear la Naturaleza americana, cuando el problema ahora es que esos territorios están en manos de los grupos armados. Cuando se publica *Palabra de América* en el 2004 es todavía muy pronto para avizorar otros itinerarios posibles, como ha ocurrido en los últimos años. Así, conforme la violencia ha remitido por los procesos de paz y los cárteles de la droga se han dirigido a otros puntos del continente, especialmente a la frontera mexicana, los pueblos y los entornos rurales están recuperando algo de su vida cotidiana, lo que ha favorecido la aparición de una narrativa que reconstruye esta vuelta al entorno rural, como vemos en *Testamento de un hombre de negocios* (2004) de Luis Fayad o en *La Oculta* (2014) de Héctor Abad Faciolince.

Una cuestión central que aparece continuamente en el Encuentro sevillano tiene que ver con la posible existencia de una nueva literatura latinoamericana, cuyo perímetro técnico, argumental y estético quede lejos de los anclajes del *boom* y de la tradición narrativa anterior. Para Gamboa esta ruptura resulta imposible, más allá de reconocer que hay un grupo importante de jóvenes escritores que maneja nuevas técnicas, nuevos recursos y nuevas tramas argumentales, aunque todo ello supone una evidente continuidad con respecto a lo anterior, aunque analizado desde una óptica actual. Son los mismos temas, pero con ropajes diferentes. En su posición de lector privilegiado, Gamboa no ha encontrado grandes rupturas con respecto a la literatura que se hacía en los años 60 y 70, más



bien una necesaria continuidad, casi obedeciendo a los códigos no escritos de las genealogías familiares. Bien es cierto que esta nueva literatura, como reconocen de forma mayoritaria todos los integrantes del volumen, tiene en común el magisterio de Mario Vargas Llosa, al que consideran el escritor más importante e influyente para las nuevas generaciones en las últimas décadas. Más allá de este promontorio común a todo este grupo, Gamboa reconoce la importancia que han tenido, a otra escala, escritores como Juan Carlos Onetti, Manuel Puig, Carlos Fuentes, Alfredo Bryce Echenique, Cabrera Infante, Augusto Monterroso, Álvaro Mutis, Julio Ramón Ribeyro, Osvaldo Soriano o Mempo Giardinelli. Sus opiniones no dejan lugar a dudas: “No hay ruptura, sino todo lo contrario: una imperturbable continuidad, pues no hay una negación de lo anterior para crear algo radicalmente nuevo. Lo nuevo se crea bajo la influencia de lo que ya existe” (Gamboa, 2004, p. 79).

En este sentido, Gamboa reconoce que la única ruptura de importancia se produce con respecto al realismo mágico, convertido en un sello literario de un solo autor, García Márquez, y de algunos seguidores asiduos, como le ocurre a la escritora Isabel Allende y a otros narradores de medio pelo que lo imitan hasta el empacho, generando productos pseudoliterarios que nada tienen que ver con la calidad artística. De hecho, tal y como ya había ocurrido a mediados de los años noventa, el realismo mágico fue la única estética contra la que se habían rebelado abiertamente las nuevas generaciones, tal y como vemos en el prólogo de la antología de Alberto Fuguet y Sergio Gómez en *McOndo* (1996) y en el *Manifiesto del Crack* (Chávez et al., 2004). En el citado “Prólogo”, los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez plantean su hartazgo por esa visión del mundo latinoamericano marcada por el folclorismo, el exotismo fuera del tiempo, y todo lo relacionado con lo que se llamó el macondismo (resurrecciones milagrosas, personajes que levitan, criaturas legendarias y mitológicas, mariposas amarillas, etc.):

Sobre el título de este volumen [*McOndo*] de cuentos no valen dobles interpretaciones. Puede ser considerado una ironía irreverente al arcángel

San Gabriel, como también un merecido tributo. Más bien, la idea del título tiene algo de llamado de atención a la mirada que se tiene de lo latinoamericano. No desconocemos lo exótico y variopinto de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles. Lo anterior vale para lo que se escribe hoy en el gran país McOndo, con temas y estilos variados, y mucho más cercano al concepto de aldea global o mega red.

El nombre (¿marca-registra?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos.

En nuestro McOndo, tal como en Macondo, todo puede pasar, claro que en el nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados. Latinoamérica, y de alguna manera Hispanoamérica (España y todo el USA latino) nos parece tan realista mágico (surrealista, loco, contradictorio, alucinante) como el país imaginario donde la gente se eleva o predice el futuro y los hombres viven eternamente. Acá los dictadores mueren y los desaparecidos no retornan (Fuguet y Gómez, 1996, pp. 14-15).

Para Gamboa, eso podría ajustarse en parte a la literatura de un ámbito muy determinado, como es el Caribe continental e insular, pero no valdría para representar la enorme diversidad del continente latinoamericano, donde conviven todas las formas literarias posibles.

La oposición al realismo mágico ha sido evidente desde mediados de los años noventa, pero también la necesidad de buscar nuevos alicientes para la literatura hispanoamericana. De hecho, el narrador colombiano no reconoce una serie de coincidencias o tendencias en la narrativa de

comienzos de siglo, como la predilección por los espacios urbanos altamente conflictivos; el escoramiento hacia la novela negra, policial, de investigación o crímenes, acorde con la conflictividad de esas sociedades; la importancia creciente de la figura del sicario en la narrativa del narcotráfico y, finalmente, la exploración de nuevas geografías, no siempre latinoamericanas, para situar las ficciones, dentro y fuera del continente americano, lo que parece un guiño a la narrativa del *crack* mexicano, tan dada a localizar sus obras en los extrarradios del mundo latinoamericano.

Uno de los puntos más interesantes del ensayo de Santiago Gamboa tiene que ver con la recepción asimétrica de la literatura española en Hispanoamérica, lo que genera desniveles considerables en el conocimiento de los escritores españoles en el ámbito latinoamericano. Aunque no aporta datos concretos, ni cita fuentes editoriales o gubernamentales, lo cierto es que su impresión como lector no está mal encaminada cuando afirma que un escritor como Ignacio Martínez de Pisón, fundamental en las letras españolas actuales, es prácticamente desconocido en Colombia. Otros autores como Javier Cercas, José Manuel Fajardo, Juan Manuel de Prada, Ray Loriga, Lucía Etxebarria o José Ángel Mañas han conseguido un puñado de lectores en territorio americano, aunque su visibilidad es, en esos momentos, todavía muy reducida. Gamboa se plantea un tema fundamental como es la falta de sincronización entre ambas literaturas y las diferentes velocidades que actúan en su recepción. De ahí que se estuviera leyendo a comienzos de siglo a escritores que habían eclosionado ya en los años ochenta, como Antonio Muñoz Molina, Javier Marías, Rosa Montero, Pérez Reverte, Bernardo Atxaga, Almudena Grandes o Enrique Vila Matas, con sorpresas más que notables como es el escaso seguimiento que se le hace a escritores fundamentales como Juan José Millás, Julio Llamazares o Luis Landero, que comienzan a competir en el mercado colombiano con clásicos de nuestras letras como Juan Goytisolo, Manuel Vázquez Montalbán o Juan Marsé.

Una diferencia notable que señala Gamboa es que en Latinoamérica abunda la novela negra, de intriga o enmarcada en la estética del realismo sucio. Sin embargo, en España las novelas son más sociales, psicológicas

o históricas, en un proceso que llama la atención del colombiano, por la búsqueda y recuperación del pasado a través de la memoria histórica, cuya ley sería promulgada en el 2007 por el Presidente José Luis Rodríguez Zapatero.³ Aunque la mayoría de títulos importantes se publica con posterioridad a esta fecha, ya tenemos aportaciones fundamentales en este sentido de escritores como el propio Martínez de Pisón, Almudena Grandes, Rafael Chirbes, José María Merino o Isaac Rosa, por citar algunos nombres importantes de generaciones diferentes. Y frente a la literatura producida en Colombia y en parte del continente americano, dominada por el uso y abuso de las drogas, la violencia, el pesimismo adolescente, en lo que Gamboa ha denominado “los hijos de Bukoski” y “los primos de Bret Easton Ellis”, le llama la atención una nueva tendencia que se abre camino en la narrativa española, a partir de la exploración de un tema muy delicado y doloroso como es el relacionado con la banda terrorista ETA en el País Vasco, con escritores muy valientes que no tienen miedo a señalarse socialmente como José Manuel Fajardo (*Una belleza convulsa*, 2001) o Bernardo Atxaga (*El hombre solo*, 1993), asunto muy áspero hasta fechas recientes, que ha levantado polémicas muy enconadas, tanto en la sociedad civil como en la esfera política, cuyo punto de reencuentro entre las diferentes posturas antagónicas se ha producido con la publicación de la novela *Patria* (2016) de Fernando Aramburu.

Por su parte, el escritor bogotano Mario Mendoza, en su texto “Fuerzas centrífugas y centrípetas” (2004), cuestiona los límites de la realidad como algo mucho más amplio de lo admitido generalmente y pone el ejemplo de la fascinación que tuvo Vargas Llosa con el suicido de Emma Bovary, personaje más real y consistente que muchos de la vida cotidiana. Ejemplo que le sirve a Mario Mendoza para reflexionar sobre las conexiones entre la biblioteca y la vida, en el sentido de que es tan real la página leída como la historia vivida, lo que pone en evidencia la influencia importante que el Nobel peruano ejerce no sólo en su literatura, sino también en su visión de la realidad. Y de la misma forma que Vargas Llosa sostiene que

.....
3 Boletín Oficial del Estado, nº 310, 27 de diciembre de 2007.

el escritor es en el plano simbólico una suerte de buitre que se alimenta de la carroña, de lo putrefacto y de la descomposición de la sociedad, el propio Mario Mendoza plantea que toda escritura parte de un desajuste con la realidad, de una profunda insatisfacción con el mundo circundante —“Todo texto tiene como origen un acto violento” (2004, p. 125)—, lo que convierte al escritor es un desertor de la normalidad.

Mario Mendoza parte de una doble idea en la creación: las tensiones existentes entre las fuerzas centrípetas y las centrífugas, lo que trae a la memoria algunas de las teorías expuestas por el crítico Fernando Aínsa en varios de sus trabajos.⁴ Las fuerzas centrípetas miran hacia adentro, hacia la realidad individual o colectiva, mientras que las fuerzas centrífugas, capaces de producir redes con otras culturas, van más allá de Latinoamérica (en oposición siempre a Europa) para establecer filiaciones a múltiples bandas. Siguiendo con estas dicotomías, el escritor bogotano analiza las tensiones entre el Romanticismo —introspección, mitos, sueños, irracionalismo— frente al realismo, que convierte al escritor en un testigo de su tiempo. Y critica de forma contundente el marbete de literatura evasiva que tradicionalmente se ha aplicado a todo tipo de obras. En su disertación, Mario Mendoza se centra en dos momentos claves, en la novela de la tierra de los años veinte y en la literatura comprometida de los años sesenta, con el triunfo de la Revolución cubana y el consiguiente dogmatismo que llevó a muchos críticos a considerar a Vargas Llosa y al propio Cortázar como “traidores a la revolución”.

El autor de *Satanás* dice vivir y sentir la colombianidad (fuerza centrípeta) a partir de las masacres de guerrilleros, paramilitares y ejércitos estatales, pero las fuerzas centrífugas lo sitúan en un contexto internacional más amplio, que lo lleva imaginariamente al momento en que su abuelo llegó en el pasado desde Beirut, inaugurando su propio clan libanés en Colombia, lo que le da pie para reflexionar sobre las complejas relaciones que ha establecido con todo tipo de países y culturas, con una clara pulsión

.....
4 Es una idea que Fernando Aínsa desarrolló a lo largo de su trayectoria como crítico y ensayista literario, punteada en multitud de artículos, capítulos, conferencias, etc., Véase su obra *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Gredos, 1986.

cosmopolita e integradora, en donde son múltiples los referentes multiculturales y multicéntricos, lo que lleva al escritor a considerar que “un libro es una máquina que genera conexiones, que crea redes, que multiplica la presencia de todas las tribus en el mundo” (Mendoza, 2004, p. 134).

3. Del ensayo como pretexto en Rodrigo Fresán y Jorge Volpi al órdago descarnado de Ignacio Padilla

Entre quienes deciden aprovechar su espacio textual para introducir una dimensión a mitad de camino entre el ensayo y la creación se encuentra el escritor argentino Rodrigo Fresán, quien plantea su intervención como un diario ficticio, con todo tipo de reflexiones literarias y metaliterarias, en donde el sueño, al igual que en el conjunto de su obra, tiene una importancia central. Fresán analiza la figura del escritor latinoamericano desde tres coordenadas que parecen perimetrar, en exceso, su campo de acción, como son la evidente juventud de los miembros de esta nueva camada literaria surgida del *postboom*, la profesionalización del escritor, favorecida de forma evidente por los pingües beneficios de la generación anterior, y la propia condición “latinoamericana”, que constituye un elemento exótico para el lector y el mercado editorial. De hecho, para Fresán el *boom* es una cuestión de editores más que de escritores y recurre al lenguaje y a las imágenes bíblicas para plantear que la definitiva canonización del mismo llegará con la posteridad, encargada de condenarlo o consagrarlo definitivamente.

En su recorrido por aquellos ejes que parecen definir la existencia de este momento de eclosión narrativa, sobre todo a partir del clásico de José Donoso, *Historia personal del boom* (1972),⁵ Fresán también defiende la existencia de un *boom* “junior”, aunque le atribuye una condición de movimiento “bastardo”, y reivindica la importancia de la ciudad de

5 Véanse mis trabajos “Reivindicación del testimonio. José Donoso y el boom de la narrativa hispanoamericana” (en *Con-Textos. Revista de semiótica literaria*, Medellín, Universidad de Medellín, 2008, vol. 20, n° 41, pp. 81-94) y “El boom de la narrativa hispanoamericana. Del realismo mágico al narcotremendismo literario” (en *Historia de las Literaturas Hispánicas. Aproximaciones críticas*, editores Andrea Castro y Eduardo Jiménez Tornatore, Lund (Suecia), Studentlitteratur, 2013, pp. 229-256).

Barcelona,⁶ en un ingenioso símil en el que la ciudad condal es para la narrativa hispanoamericana lo que Alaska es para los buscadores de oro.⁷ De todas las opiniones sobre el *boom*, la de Fresán resulta ser de las más originales, cuando compara al *boom* con una bomba cuyo estallido es aún audible, a pesar de los años transcurridos, y cuyo mecanismo resulta muy difícil de desactivar. Al igual que otros autores incorporados al volumen *Palabra de América*, el escritor argentino considera a los integrantes de la antología *McOndo* y del grupo *Crack* como los artífices posibles que pueden propiciar una alternativa estética a los oropeles de la literatura anterior, y una forma de contrarrestar la influencia abrasiva del *boom*:

McOndo y *Crack* me parecen etiquetas útiles para los periodistas culturales, pero juguetes muy peligrosos para los escritores y armas de doble filo para los editores. Uno y otro expediente x obedecen a varios de los ecos más preocupantes del *boom*: la necesidad de triunfar en España por encima del reconocimiento en sus países de origen; la casi obligación de ser un escritor “militante” en algo para ser atendido; el estar enfrascado en la escritura de una -otra- Gran Novela Latinoamericana; y la compulsión refleja o condicionada de moverse en grupos generacionales (Fresán, 2004, p. 59).

Ante la evidencia de la notoriedad alcanzada por la narrativa hispanoamericana desde los años sesenta, Fresán hace hincapié en la asimetría que existe entre las literaturas escritas y publicadas en ambas orillas de nuestra cultura común. Frente a la recepción excepcional de la literatura latinoamericana desde mediados del pasado siglo, constata que no ha ocurrido lo mismo entre las grandes novelas y *best-sellers* publicados en la península, cuyo seguimiento en el continente americano ha sido muy

6 Véase el excelente trabajo de Xavi Ayén, *Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. 2014. RBA editores.

7 Por extraño que resulte, ninguno de los autores reunidos en este encuentro analiza o tiene en consideración el protagonismo de la agente editorial Carmen Balcells, determinante para convertir a Barcelona en el epicentro de la actividad editorial en el mundo panhispánico. Véase el libro de la escritora Carmen Riera, *Carmen Balcells, traficante de palabras*, Editorial Debate, 2022.

irregular y desigual, a pesar de que buena parte de las editoriales transatlánticas tienen su sede en Madrid o Barcelona.

Frente a la expansión extraordinaria del realismo mágico, Fresán se considera un “irrealista lógico”, responsable de una literatura caracterizada por una suerte de irrealidad privada en la que de vez en cuando entran esquivras del orden. Además, aporta lo que llama la “teoría del glaciar”, quizás como una respuesta a la “teoría del iceberg” de Ernest Hemingway, que le parece, en cierto sentido, peligrosa, aunque no termina de explicar por qué. Considera que una de las novelas más importantes que se han escrito es *Moby Dick* (1851), a la que considera una especie de novela cetácea que cruza el océano literario sin apenas seguimiento, frente a lo ocurrido con clásicos como *Pedro Páramo* o *Cien años de soledad*, cuya publicación y lectura ha generado una legión de franquicias literarias: “el problema y el desafío es que a un estilo se lo encuentra persiguiéndolo con tanta pasión y locura como a una Ballena Blanca y renunciando a las presas fáciles en nombre de la presa imposible” (Fresán, 2004, p. 66).

Entre sus múltiples lecturas e influencias reconoce la impronta de Manuel Puig, al que considera el “más vivo de los espectros, lateral al *boom* y, creo, especialmente novedoso y útil para los jóvenes y casi ex jóvenes latinoamericanos” (p. 68), a los que habría que sumar otros escritores rioplatenses como Bioy Casares, Julio Cortázar o Felisberto Hernández. Sin embargo, los nombres que cita en su texto nos llevan hacia la literatura anglosajona, de la que es un consumado especialista, con incursiones en el cine de Stanley Kubrick o David Lynch, y la música de Bob Dylan, los Beatles, Robyn Hitchcock o Lloyd Cole:

De acuerdo: la verdadera y única patria de un escritor es su biblioteca y yo vivo en una nación cuyo linaje de próceres está establecido por la sangre que parte de Herman Melville, alcanza a William Gaddis, continúa por John Cheever, se ríe con Joseph Heller y Bruce Jay Friedman y Kurt Vonnegut, se desvía apenas por Philip K. Dick, retumba en William T. Vollmann y Rick Moody y Denis Johnson, recibe lecciones de francés de Marcel Proust [...] (Fresán, 2004, p. 68).

Como el texto de Fresán se presenta ante el lector como una suerte de diario, donde se yuxtaponen ideas muy diferentes, hay reflexiones desperdigadas de difícil catalogación, en donde no siempre resulta fácil la conexión entre literatura, cine, música y otras artes. Entre sus hilos argumentales destacan sus opiniones sobre la naturaleza literaria de Argentina, al que considera más un “País cuento” que un “País novela” (p. 72), con figuras tan destacadas como “Aira y Fogwill y Piglia y Saer —los cuatro mosqueteros más y mejor invocados en España” (p. 72). Y en la cumbre del Parnaso latinoamericano sitúa a un inalcanzable Borges: “No hay una figura totémica que nos perjudique, porque Borges está tan alto y tan lejos y tan en todas partes que sentirlo perjudicial sería tan absurdo como que un arquitecto de El Cairo le guardara rencor a las pirámides” (p. 73).

Al terminar su texto deja para el lector un original juego de prestidigitación: tiene que terminar su diario porque todo corresponde a un mecanismo del sueño y está en la transición hacia la vigilia, de tal manera que hay algo onírico deshilvanado en este artículo que analizamos. Lo que parece interesante es que según se acerca a sus cuarenta cumpleaños, Fresán lo ve (o se ve) como una serpiente que va mudando la piel, que se va desnudando para convertirse en un escritor a secas, despojado, por fin, del adjetivo latinoamericano. Concluye de forma brillante planteando que este texto ha sido pensado para ser arrojado al lector, como si estuviera dentro de una botella. Nos hace creer que lo tira al mar desde la cubierta de un ballenero por si algún lector alcanza a leerlo, en lo que es un hermoso homenaje a la “novela cetácea”, *Moby Dick*, y a su autor, al que Fresán ha dedicado recientemente su obra *Melvill* (2022).

Por su parte, Jorge Volpi titula su texto “El fin de la narrativa latinoamericana”. Como hace en otras ocasiones, Volpi se inventa un supuesto crítico literario, el profesor Lucius J. Berry, quien publica sus trabajos en torno al año 2055; por lo tanto, estaríamos no sólo ante un juego metaliterario, sino también ante una broma literaria del narrador mexicano.

Volpi, a través de Berry, habla de dos colosos de la literatura latinoamericana: Borges y Juan Rulfo. A partir de estos dos titanes surge un grupo importantísimo en la cultura occidental conocido “con el nombre poco

edificante de *boom*". Ahí encontramos a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez, a los que habría que sumar Donoso, Cabrera Infante, Lezama Lima, Fernando del Paso, Ernesto Sábato, Manuel Puig o Alfredo Bryce Echenique. Habla Berry de un supuesto Siglo de Oro hispánico, aunque se trataría de medio siglo, ya que Berry sitúa el comienzo de esta época gloriosa entre 1949, año en que se publica *Ficciones* de Borges, y *Pedro Páramo*, dado a la imprenta en 1955. Y el final sería el año 2005, con el tercer volumen de las memorias de García Márquez, aunque, en la realidad nuestra, sólo se ha publicado la primera parte: *Vivir para contarla* (2002). En esta fábula metaliteraria, Berry habla de un periodo de decadencia en el que poco a poco la literatura hispánica ha desaparecido de la faz de la tierra como consecuencia de la reducción en el número de hablantes de español, circunscrito únicamente a Castilla y Andalucía. En cierto sentido, recuerda a las grandes áreas geopolíticas de Orwell en 1984, cuando dice que la zona de las Américas en 2025 había generado la disolución de Hispanoamérica como entidad geográfica y cultural, provocando para siempre la pérdida de la identidad latinoamericana. Para Berry, el peso de los autores del *boom* fue tan grande que anuló a la generación de escritores siguientes (César aira, Daniel Sada, Ricardo Piglia), y provocó la muerte de la propia narrativa hispánica. Se trataría de una extinción por culpa del éxito derivado del *boom*.

Señala que en la década de los años 90 un grupo de jóvenes escritores comenzó a rebelarse contra este abuso del *boom*; ellos partían de una especie de desarraigo, al punto de que al leer sus obras era muy difícil reconocer sus nacionalidades. El lector no sabía si eran escritores colombianos, mexicanos o argentinos, en lo que parece una parodia de los postulados del *crack*. Paradójicamente cita como ejemplo a Ignacio Padilla como un escritor de 87 años, responsable de eliminar para siempre el tema de la identidad para la literatura hispánica. Berry dice que en 1996 comenzó la tarea de demolición el *boom* por medio de dos sucesos paralelos, la antología *McOndo* de los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez y el manifiesto del grupo del *Crack* en México. En ambos grupos estaba presente su afán teatral, su vocación por los *mass media* y su rechazo frontal

al realismo mágico, así como su escoramiento hacia la publicidad y el mercado, más allá de la verdadera literatura. El conjunto de esos escritores de los años 90 no permite saber por su literatura si son autores mexicanos, colombianos, chilenos o bolivianos. Berry habla de “desnaturalización” por los temas que se eligen para el entramado argumental de las obras, lo que supone una auténtica deslocalización de la literatura hispanoamericana. Así, Pablo Soler y Vicente Herrasti sitúan sus novelas en Bizancio o en la Grecia clásica. Santiago Gamboa y Enrique Serrano hacen lo propio en China o en Tartaria. Leonardo Valencia en Roma y así sucesivamente, todo ello como una forma de integrarse en el mercado internacional de la literatura más allá de las preocupaciones nacionales. A través de la burla se dice que aquellos jóvenes escritores son hoy “piezas de museo de la literatura en la era de la globalización” (Volpi, 2004, p. 212).

A partir del juego metaliterario de Volpi, Berry publica sus trabajos en el 2055, lo que le permite una nueva clasificación de las tendencias narrativas que sucedieron al *boom* y agrupa esas variantes en lo que llama *kaboom*, un neologismo cacofónico, resultado del *boom*, de *McOndo* y del *crack*, con tres grupos bien diferenciados que agrupan todo tipo de novelas:

1. Aquellas novelas que renuncian a toda identidad hispana, situadas en territorios cada vez más alejados y exóticos como la Alemania nazi, Oriente o incluso otros planetas.
2. Las novelas producidas por los llamados “resistentes”, que trataban de preservar la pureza de la literatura, pero renunciando a la fama, al mercado editorial e incluso a los propios lectores.
3. Conformado por lo que Berry (y Volpi) llama burlonamente novelas “neogenéricas”, producidas por todo tipo de colectivos con diferentes tendencias: feministas, antifeministas, evangelistas, etcétera.

Considera Berry que se ha llegado a tal complejidad que es muy difícil aplicar el conocimiento y las teorías literarias a la diversidad literaria actual, de tal manera que estamos certificando la muerte de la crítica literaria y la desaparición de los especialistas en esta materia. Augura que los



departamentos de literatura hispánica se irán vaciando y convirtiendo en una especie de departamentos de lenguas muertas, habitados por profesores que son como momias del mundo antiguo.

Volpi vuelve a aparecer y dice que hay una incomprensión generalizada de buena parte de la crítica que no sabe interpretar la literatura escrita en esta región del mundo en la segunda mitad del siglo xx. Plantea, y otra vez cita a Berry, el conflicto entre nacionalistas y cosmopolitas. Se burla de que *Cien años de soledad* fuera vista como el triunfo de lo latinoamericano, cuando en realidad era el triunfo de lo universal y cosmopolita. Considera que la mayor aportación de la literatura mexicana y latinoamericana es precisamente aquella que tiene una vocación cosmopolita. Y contradice a Berry cuando considera que el *boom* es la mayor aportación a lo auténticamente latinoamericano, cuando en realidad se trata de incluir la literatura latinoamericana dentro de las grandes corrientes de la literatura universal. Así lo vio Carlos Fuentes en su célebre ensayo *La nueva novela hispanoamericana* de 1969. De hecho, los críticos de los años 60 y 70 vieron con malos ojos la literatura de Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez porque eran considerados como perniciosos cosmopolitas.

A través de Berry, Volpi cree que lo malo del *boom* y del realismo mágico fueron los escritores de segunda y tercera generación que invadieron el mercado editorial con propuestas que resultaban auténticas parodias literarias. De hecho, a mediados de los años 90 nuevas promociones de escritores se plantearon terminar con el reinado del realismo mágico en su vertiente paródica para recuperar su aliento original. Después de citar a numerosos escritores de la generación de Volpi, muchos de ellos en el Encuentro, le rinden homenaje a Roberto Bolaño (p. 220), planteando el significado real de ser escritor latinoamericano a principios del siglo xxi, no porque la identidad haya desaparecido, sino porque cada vez es más difícil de definir, vaticinando, no sin cierto tono burlón, que la nacionalidad de un escritor pasará a ser, con el paso de los años, una anécdota en la solapa de los libros, tal y como anunciaba en su texto “Código de



procedimientos literarios del *Crack*".⁸ La nacionalidad de un escritor puede ayudar a contextualizarlo, pero no está "fatalmente condenado a hablar de su entorno, de los problemas de su localidad, de sí mismo. La ficción no conoce fronteras" (Volpi, 2004, pp. 221-222).

De los nombres que jalonan la portada de *Palabra de América* hay ya tres grandes ausencias: Roberto Bolaño, Guillermo Cabrera Infante y, desde 2016, Ignacio Padilla, quien tuvo un fatídico accidente en una carretera mexicana, frustrando una de las carreras literarias más interesantes de la narrativa panhispánica. Su ensayo, titulado "*McOndo* y el *Crack*: dos experiencias grupales", parte de su posicionamiento como miembro integrante del grupo mexicano, siendo uno de los escritores más críticos con todo lo relacionado con el "macondismo". De hecho, llegó a ser galardonado con el Premio de Ensayo José Revueltas por su obra (todavía inédita) *Los funerales del alcaraván: historia apócrifa del realismo mágico* (1999).⁹ Lo que plantea en el texto de *Palabra de América* es una nueva manera de leer y escribir la literatura en América Latina, lejos del realismo mágico, poniendo como ejemplo la antología de *McOndo*, el manifiesto del *Crack* y todo lo relacionado con la nueva novela latinoamericana, como si ésta nunca hubiera sido deudora de las grandes obras de los años sesenta y setenta, tocadas por la estética garciamarquiana. Considera que tanto *McOndo*

8

Escrito al modo de los textos constitucionales, en su "Título Quinto. De los temas de las novelas del *Crack*" expone:

Artículo 18º

Los miembros del *Crack* tienen el derecho —como todos los escritores del mundo— de escribir sobre cualquier tema que se les ocurra.

Artículo 18º bis

Los miembros del *Crack* tienen el derecho —como todos los escritores del mundo— de ubicar la acción de sus novelas en el lugar que se les ocurra.

Artículo 19º

Los miembros del *Crack* no pretenden, ni han pretendido nunca, dejar de escribir sobre México o América Latina. Simplemente invocan sus derechos establecidos en los artículos previos para no imponer límites a su imaginación. La ubicación es subsidiaria de la forma y no al revés.

Artículo 20º

Los miembros del *Crack* tienen el derecho explícito —como todos los escritores del mundo— para ubicar sus novelas en la Alemania nazi o para que sucedan en el año 5 Conejo de los aztecas.

Artículo 21º

Los miembros del *Crack* sólo tienen prohibido ubicar sus novelas en Comala y Macondo, salvo en casos de extrema urgencia (*Crack. Instrucciones de uso*, op. cit., pp. 183-184).

9

Muchas de sus opiniones fueron incorporadas en su libro *Si hace crack es boom*, Barcelona, Umbriel Editores, 2007.

como el *Crack* fueron fenómenos naturales necesarios, que surgieron de manera espontánea para revitalizar a la literatura latinoamericana. Pasado el tiempo de ese manifiesto del *Crack*, Padilla presenta sus dudas sobre las intenciones iniciales y los logros de ese movimiento llevado a cabo por un grupo de amigos para desmontar, de alguna forma, lo que él llama el “espejismo mágico-realista”. Siete años más tarde de la irrupción de su manifiesto, Padilla es consciente de los cambios profundos que se están operando en todos los niveles sociales, en los cambios y transformaciones que ellos mismos están experimentando como creadores e intelectuales de comienzos del siglo *xxi*. Cambios que serán decisivos en la cancelación estética del realismo mágico:

Comienzo por restarnos mérito o eximirnos de la culpa de haber aniquilado al realismo mágico. Bien le gustaría al romántico que hay en mí jactarse de que mancondianos y craqueros torcimos a dos manos el cuello del alcaraván magicorrealista, pero el escéptico que crece cotidianamente en mí me obliga a reconocer que apenas tuvimos parte en esa caída que Emir Rodríguez Monegal anunció con firmeza desde 1973. Lo que debiera asombrarnos no es entonces que el aberrante oxímoron se haya disuelto en el aire, sino que haya tardado tanto en hacerlo sin que nadie llegase nunca a definirlo, no se diga a establecer con claridad la nómina de autores que lo perpetraban. El realismo mágico llevaba en su nacimiento académico y editorial el mal que le mató, y lo único que hicimos nosotros fue proclamar su muerte, escribir su epitafio y cantarle algún responso (Padilla, 2004, p. 139).

Con una buena dosis de ironía, Padilla considera que justo después de su manifiesto y de la antología *mCondina* se produjeron grandes fracasos editoriales de autores que durante años habían vivido a “la sombra de la literatura bananera”. Lo que es evidente, más allá del impacto y de la influencia editorial de los dos grupos señalados, es que hubo un claro deseo de renovación literaria, teniendo siempre presente que no iban contra los representantes del *boom*, especialmente Borges o Rulfo, ni tampoco contra Carpentier y su realismo maravilloso, mal interpretado dentro y fuera de



Hispanoamérica. El objetivo de estos grupos era poner en evidencia los sucedáneos y las malas imitaciones que había generado el realismo mágico, sin llegar a cuestionar el magisterio de García Márquez:

Cuando Alberto Fuguet planteó en el prólogo de *McOndo* su desapego, o mejor, su despegue del universo marqueziano, no lo hizo porque éste careciera de valor, menos aún porque los autores antologados lo creyeran así, sino porque otros menos diestros que el escritor colombiano habían comenzado a caricaturizarlo creando por ello esperpentos no sólo de la literatura, sino del continente latinoamericano (Padilla, 2004, p. 141).

Los dos grupos querían proponer nuevas formas de abordar la realidad, con una visión más personal de la literatura, y un carácter profundamente festivo de la creación artística, lo que lleva a Padilla a considerar *McOndo* como una antiantología y al manifiesto del *Crack* como un antimanifiesto. No obstante, en ambos casos hubo una apuesta decidida por la literatura urbana y realista, aunque no faltaron textos rurales o con inclinación fantástica. Más allá del sentido lúdico y juguetón de los nombres de referencia, ambos grupos abogaban por una literatura difícil, compleja, nada complaciente con las leyes del mercado, unida por los lazos de amistad que sólo la muerte prematura de Padilla pudo poner en jaque.

4. Fernando Iwasaki: un escritor multicultural con muchas letras

El texto de Fernando Iwasaki, “No quiero que a mí me lean como a mis antepasados”, está lleno de talento y sabiduría. Se presenta con una “Nota urgente” por la muerte de Bolaño en la que Iwasaki se pregunta por las tradiciones literarias que convergen en el chileno, más allá de Neruda, Donoso, Huidobro, D’Halmar, quien se había convertido en un clásico, gracias, entre otros factores, a la apuesta llevada a cabo por la editorial Anagrama y su creador, el editor Jorge Herralde.

Bajo el epígrafe “La recepción es un coctelito” Iwasaki lleva a cabo un verdadero alarde de erudición y conocimiento sobre cómo ha sido la recepción literaria latinoamericana con todos sus zigzagueos y vaivenes. En su opinión, fueron los propios escritores españoles los que dieron a conocer las novedades hispanoamericanas en las primeras décadas del siglo xx, aunque éstas fueran inalcanzables para los lectores de la época, como se constata con cierta facilidad en los diarios de Cansinos Assens, en las entrevistas de Alfonso Camín o en las colaboraciones periodísticas de César González Ruano. Es el momento en el que dejan su impronta Rubén Darío, Gómez Carrillo, Eduardo Zamacois, Alfonso Reyes, Vicente Huidobro o García Calderón, de tal manera que la literatura española fue al encuentro de la hispanoamericana:

Recordemos que por aquellos años el nicaragüense Rubén Darío reinaba en los cenáculos de Madrid, el cubano Eduardo Zamacois revolucionaba el mercado editorial español con “El cuento semanal”, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo deslumbraba con su vida galante y literaria, el dominicano Pedro Henríquez Ureña sentaba las bases de la crítica moderna, el mexicano Alfonso Reyes se convertía en la primera autoridad filológica de la lengua española, el chileno Huidobro abría las ventanas de la poesía castellana y el peruano Ventura García-Calderón era quien introducía a los escritores españoles en los salones de París. Por lo tanto, la literatura hispanoamericana no era exactamente “recibida” en España, porque la literatura española era más bien la que iba a su encuentro (Iwasaki, 2004, p. 106).

Fue, en cierto sentido, una búsqueda personal lo que llevó a Unamuno, Cansinos Assens, Díez-Canedo y a otros escritores e intelectuales de la época a dar a conocer las obras que procedían de la América hispana, focalizando su atención en las novedades literarias del que entonces ya se vislumbraba como un fenómeno literario imparable. Este proceso, como apunta Iwasaki, enriqueció notablemente el panorama cultural peninsular en los años veinte y treinta, aunque fue cercenado de raíz con el golpe de Estado de 1936 y aplastado por la dictadura militar y matusalénica



resultante, de tal forma que todo lo relacionado con la nueva narrativa, que había eclosionado al otro lado del océano, fue visto como una auténtica amenaza ideológica frente a los gerifaltes del régimen. En cualquier caso, la mojigatería del franquismo no fue lo suficientemente mullida como para evitar la entrada progresiva del *boom*, que contó con todo tipo de resistencias políticas y literarias, dando origen a la figura del crítico de literatura hispanoamericana, entre los que se destaca Rafael Conte, auténtico buque insignia de los suplementos culturales y las secciones literarias durante varias décadas, quien fue testigo directo de la resistencia ofrecida por los escritores peninsulares, tal y como vemos en esta cita:

Sin embargo, poco después empezaron a elevarse las voces disconformes, procedentes del sistema establecido, y menudearon las polémicas en torno a la real entidad de aquella novela. Narradores más o menos establecidos, de una u otra tendencia, empezaron a protestar por aquella ofensiva que todo lo arrasaba, y hasta revistas y publicaciones del aparato estatal o de sus aledaños, iniciaron una contraofensiva que sin embargo se revelaría bastante inútil al fin y a la postre, frente a la real importancia de obras posteriores que pronto iban a surgir: el propio Vargas Llosa lanzaría después *La casa verde*, que también obtendría el Premio de la Crítica, y posteriormente ya a escala internacional el Rómulo Gallegos, y luego vendrían *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *Rayuela* de Cortázar, y *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, mientras Carlos Fuentes, que ya había triunfado con *La muerte de Artemio Cruz*, alcanzaría asimismo el premio Biblioteca Breve con *Cambio de piel*, que sin embargo sería censurada por la administración franquista, que prohibiría su publicación en el interior de España, como luego haría con *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, ganador del mismo galardón y que tuvo que ser modificada para poder ser publicada (Rafael Conte, citado por Fernando Iwasaki, 2004, p. 108).

Pero no todo fueron resistencias desde los centros neurálgicos del poder. Algunas de las posturas más beligerantes tuvieron su epicentro, como



recuerda Iwasaki, en un grupo de escritores completamente canonizados que se sintieron incómodos con aquella ventolera artística que amenazaba con arrasar los usos un tanto obsoletos de la narrativa española:

No obstante, los escritores afines al franquismo no fueron los únicos que menospreciaron a los autores del «boom» latinoamericano, pues Juan Benet afirmó que Carlos Fuentes era «el prototipo del escritor pedestre», que Cortázar le parecía «deshonesto», que Lezama Lima era «una fábrica de defectos» y que el «boom» latinoamericano era «costumbrismo casi andaluz». Por otro lado, para Miguel Delibes existían «obras muy elogiadas que a mí se me hacen insoportables, son pura labia, nueva retórica que rebasa mi capacidad de lector», y no necesariamente les reconocía un carácter innovador, pues «muchas de las cosas que pretenden descubrir, ya las descubrió Joyce hace muchos años. En suma, creo que hay allí, ahora, un poco de barullo. Es natural. Con el *boom* todos se consideran genios y tienen prisa». Finalmente, Cela suscribía la ausencia de alardes técnicos asegurando que «no hay técnica deliberada. Una campesina analfabeta no sabe palabra de ginecología y obstetricia, y puede tener un hijo precioso y hermosísimo». Como se puede apreciar, Cela cambió el burro flautista por la burra parturienta” (Iwasaki, 2004, p. 109).

Cela representa, con su ingenio natural, el sustrato del que se alimentan las opiniones críticas de buena parte de los escritores españoles del momento, cuestionando la supuesta superioridad técnica de los latinoamericanos, como si fuera posible que ese momento áureo de la narrativa hispanoamericana hubiera surgido de forma espontánea, como un motivo más del realismo mágico. Lo que resulta evidente para Fernando Iwasaki es que el éxito de las novelas latinoamericanas pasaba, después del primer momento, por ser publicadas en la península, en alguno de los sellos editoriales del ramo, lo que dejó fuera de todo reconocimiento grandes obras publicadas en sus respectivos países, como ocurrió con novelas de Marcos Aguinis, Edgardo Rivera Martínez, Héctor Aguilar Camín o Julio Travieso Serrano:

Sin embargo, los editores españoles aprendieron algo muy importante del «boom» latinoamericano: o las grandes obras de la narrativa hispanoamericana se publicaban en España o simplemente no eran grandes obras. Es decir, que después del éxito de novelas como *Rayuela*, *Cien años de soledad* y *La muerte de Artemio Cruz* —que llegaron a la península bajo sellos argentinos y mexicanos— ningún libro u autor editado en América Latina debía entrar por libre en el mercado español. De ahí que en la España contemporánea sólo se conozcan a los escritores latinoamericanos que han publicado en España o —en su defecto— los títulos editados por algún sello español (Iwasaki, 2004, pp. 109-110).

En un segundo epígrafe, titulado “Del fundamento cultural al suplemento cultural”, Iwasaki plantea como una tendencia creciente de la sociedad actual la mercantilización imparable de la literatura, en donde lo importante es el negocio en sí mismo, independientemente de los resultados artísticos, fomentados a través de la imagen, el diseño y la publicidad, todo ello bajo el paraguas de los grandes emporios de la comunicación que manejan “empresas radiofónicas, discográficas, editoriales, telemáticas, multimedia y publicitarias” (p. 112), lo que ha dado pie a un fuerte contexto endogámico, tanto en la creación como en el ejercicio crítico. Son las grandes corporaciones las que crean los *bestsellers*, debilitando, al mismo tiempo, la aparición de una verdadera crítica especializada en temas latinoamericanos. De hecho, Iwasaki recuerda cómo el prestigio de la crítica literaria tenía que ver con la cabecera en la que firmaban sus reseñas, mientras que ahora la crítica no es literaria sino mercantil, escorada hacia términos de rentabilidad, en donde los críticos se han convertido en “meros comentaristas de novedades”, resultando prescindibles elementos que antes eran fundamentales, como la formación académica, el conocimiento de idiomas y una buena remuneración por los servicios prestados. En definitiva, todo ha quedado reducido a la tiranía del *bestseller* y “hasta los suplementos más prestigiosos se han rendido a los autores que más venden” (p. 114), perdiendo su sentido original:

Los suplementos culturales españoles son ricos en reseñas y comentarios de las novedades editoriales, pero muy pobres en ensayos sobre esas mismas novedades. Con mayor razón, los suplementos no dan a conocer autores ignorados o minoritarios, ni rescatan a escritores olvidados y preteridos, y muchas veces se conforman con traducir los artículos de fondo que publican los suplementos británicos, franceses y americanos.

Y finalmente los críticos ¿Cuántos críticos son profesores universitarios? ¿Cuántos pueden leer en versión original las obras que comentan, cuando se trata de narrativa extranjera? ¿Cuántos pueden permitirse el lujo de vivir solamente de la crítica literaria? ¿Cuántos escriben para un lector futuro como quería Cernuda? (Iwasaki, 2004, p. 115).

Especialmente interesante resulta su epígrafe “Literatura comparada en español”, en el que Iwasaki plantea cómo fue determinante la intervención franquista para crear los resortes de la Hispanidad, que se enfocaran los estudios en la época colonial,¹⁰ en las instituciones eclesiásticas, en la colonización como una forma de contrarrestar el pensamiento divulgado desde el exilio republicano. Y aunque no hubo especialidad americanista en el ámbito literario, sí se estudiaron las crónicas de Indias, amén de autores como el Inca Garcilaso, Andrés Bello, Ricardo Palma o Rubén Darío:

Durante los años sesenta, el «boom» latinoamericano propició la aparición de críticos y estudiosos de los escritores del Nuevo Mundo, a quienes no sólo les fascinaba su talento literario sino además su vocación política. ¿No era maravilloso que un puñado de novelistas revolucionarios triunfara a pesar de la censura impuesta por una dictadura tan cutre y mojigata? Los primeros críticos y filólogos americanistas de España valoraron tanto la belleza técnica y formal de aquellas novelas, como cualquier elemento que pudiera servirles para luchar contra el franquismo, la aristocracia o la

.....
10

Véase mi artículo “El *Anuario de Estudios Americanos*, una atalaya privilegiada para los estudios literarios hispanoamericanos” en la revista *Anuario de Estudios Americanos*, Sevilla, CSIC, 2018b, Vol. 75, Nº 2, pp. 641-666.

jerarquía eclesiástica. El Colegio Militar Leoncio Prado se convirtió así en la mejor metáfora de España.

En cualquier caso, el «boom» latinoamericano le proporcionó al gran público español las pautas para leer una literatura que transcurría en lugares exóticos, gobernados por dictadores extravagantes y donde la miseria más abyecta consentía verdaderos agujeros negros en la realidad. Por eso la literatura latinoamericana atrae esencialmente a dos tipos de lectores: a los que buscan realismo mágico y a quienes prefieren una literatura con credenciales revolucionarias (Iwasaki, 2004, p. 117).

Esta opinión justificaría el éxito de novelas como *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende, *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta, *Como agua para chocolate* (1988) de Laura Esquivel o *Un viejo que leía novelas de amor* (1989) de Luis Sepúlveda. No obstante, las directrices revolucionarias y mágico-realistas vendrían a sumarse a otros vectores considerados, tradicionalmente, como fundamentales en la configuración identitaria de los pueblos hispanoamericanos, a los que habría que sumarle, como estudió en su momento Fernando Aínsa (2012), todos los referentes telúricos, religiosos y raciales, propios de la literatura decimonónica, que son cuestionados por el propio Iwasaki:

[...] muchos críticos y especialistas universitarios definen lo «latinoamericano» en función de la identidad nacional, del conflicto social, de la némesis indígena o de los ecosistemas amenazados, y cuando no encuentran dichos ingredientes en una novela mexicana, chilena o argentina, le niegan fulminantes su naturaleza hispanoamericana. Así las cosas, llegados a este punto debo admitir que la condición de latinoamericano me es inverosímil. ¿Por qué conformarnos con ser de un solo sitio si podemos ser de todas partes y de ninguna? (Iwasaki, 2004, p. 119).

Para corroborar sus ideas cita a los autores que están en el propio Encuentro de la Cartuja, como Volpi, Padilla, Paz Soldán, Thays, Gamboa, Fresán, etc.

Y otros que ejemplifican los mismo, aunque estén ausentes en ese momento, como Mario Bellatin, Leonardo Valencia, Alberto Ruy Sánchez, Alfredo Taján o Juan Carlos Méndez Guédez. En su condición de lector apasionado de Borges, Iwasaki incide en las múltiples fecundaciones con las que se origina toda gran literatura, con ejemplos más que notables como es la impronta de Onetti o Vargas Llosa en la obra de Muñoz Molina; la del propio Borges, Arreola, Monterroso o Cortázar en Vila Matas; la de Manuel Puig o Cabrera Infante en Eduardo Mendicutti, al tiempo que no se entendería la obra de Vargas Llosa sin el influjo de Faulkner, Flaubert, Bataille o Camus.

Un texto abarcador y brillante que cierra, a modo de coda, con un epígrafe que es toda una declaración de intenciones, “Mi poncho es un kimono flamenco”, título que le ha servido para dar a la prensa uno de sus libros más emblemáticos (Iwasaki, 2021), que encierra entre sus páginas una verdad contundente: “Soy el resultado de una suma de exilios y culturas —peruana, japonesa, italiana y española— y me hace ilusión apropiarme literal y literariamente de todos esos territorios” (Iwasaki, 2004, p. 122).

5. A modo de coda

De los restantes autores que participan, las propuestas son muy diferentes y dispares. El argentino Gonzalo Garcés, por ejemplo, centra su texto “Dos modelos” en la comparación entre Roberto Bolaño y Abelardo Castillo, mientras que el peruano Iván Thays lleva a cabo una suerte de fabulación a través del paseo con su hijo Andreas, al que ha titulado “Andreas no duerme”. Entre las líneas de este paseo infantil, Thays deja entrever una concepción muy descarnada de los propios escritores y de quienes ejercen la crítica desde el divismo. Interesan, especialmente, sus opiniones sobre los deseos del mercado editorial de sustituir al *boom* de las décadas anteriores por un nuevo estallido editorial, como si hubiera “escritores fusibles” que pudieran ser reemplazados fácilmente unos por otros.

Quien posiblemente sea el escritor más importante de su generación, el boliviano Edmundo Paz Soldán (2004), en “La literatura latinoamericana

en la era de la saturación mediática” lleva a cabo un análisis comparativo entre los estilos y temas del chileno Alberto Fuguet (*Por favor, rebobinar*) y el argentino Rodrigo Fresán (*Mantra*), miembros de una generación que ha crecido en la desconfianza ideológica, lejos de la utopía política, que se mueve con soltura en el *fast-food* y en la *fast-culture*, muy preocupada por las leyes del mercado editorial que parecen estar siempre por encima del valor estético de las obras. En el análisis propuesto por Paz Soldán, ambos narradores están muy lejos del perfil tradicional del intelectual latinoamericano, comprometido con la sociedad, que actúa desde la conciencia ética y moral. Por el contrario, los dos autores estudiados participan plenamente de la cultura de masas (y para ello cita a Ana María Amar con su obra *Juegos de seducción y traición*) e interactúan con una tradición larga y muy diversa que incluye a escritores claves en el dibujo del paisaje urbano como Roberto Arlt, Manuel Puig y los narradores mexicanos de la *Onda*. Narradores que ya no distinguen entre alta cultura y cultura de masas, fusionadas y confundidas en la sociedad de la representación, donde cobra una importancia central la cultura del espectáculo, de la que es un observador excepcional Paz Soldán.

De todos los autores participantes, cuyas trayectorias literarias han podido tomar rumbos inesperados, llama la atención la continuidad y coherencia de la mexicana Cristina Rivera Garza (2004), quien en “Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera” centra su atención en la blogósfera a través de un blog que está escribiendo en ese momento para su nueva novela, haciendo partícipe al lector de su idea de democracia irreverente, de la tentación de instaurar una escritura del anticapitalismo, precisamente por la gratuidad y más allá del copyright, en donde son fundamentales la rapidez en la recepción de los mensajes, la antijerarquía de las publicaciones, la inmediatez de la lectura y la respuesta inmediata del lector a partir de su contacto con el blog.

REFERENCIAS

- Aínsa, F. (1986). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Gredos.
- Aínsa, F. (2012). *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Iberoamericana-Vervuert.
- Ayén, X. (2014). *Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. RBA Editores.
- Bolaño, R. (2004a). Sevilla me mata. En: R. Bolaño y otros. *Palabra de América* (pp. 17-21). Seix Barral.
- Bolaño, R. (2004b). Los mitos de Cthulhu. R. Bolaño y otros. *Palabra de América* (pp. 22-37). Seix Barral.
- Bolaño, R., Franco, J., Fresán, R., Gamboa, S., Garcés, G., Iwasaki, F., Mendonza, M., Padilla, I., Paz Soldán, E., Rivera, C., Thays, I. y Volpi, J. (2004). *Palabra de América*. Seix Barral.
- Camacho, J. M. (2008). Reivindicación del testimonio. José Donoso y el boom de la narrativa hispanoamericana. *Con-Textos. Revista de semiótica literaria*, vol. 20, n° 41, 81-94.
- Camacho, J. M. (2013). El boom de la narrativa hispanoamericana. Del realismo mágico al narcotremendismo literario. En: A. Castro y E. Jiménez. *Historia de las literaturas hispánicas. Aproximaciones críticas* (229-256). Editores Tornatore.
- Camacho, J. M. (2018a). Las formas complejas de la violencia en la narrativa colombiana. Del Bogotazo a la narcoliteratura. En M. E. Mirande A. Siles y M. Quintana (Coords.). *Los Nortes del Hispanismo. Territorios, itinerarios y encrucijadas* (pp. 46-61). Universidad Nacional de Jujuy.
- Camacho, J. M. (2018b). El Anuario de Estudios Americanos, una atalaya privilegiada para los estudios literarios hispanoamericanos. *Anuario de Estudios Americanos*, Vol. 75, N° 2, 641-666.
- Chávez, R., Estivill, A., Herrasti, V., Padilla, I., Palou, P., Regalado, T., Urroz E. y Volpi, J. (2004). *Crack. Instrucciones de uso*. Random House Mondadori.
- Donoso, J. (1972). *Historia personal del "boom"*. Seix Barral.
- Franco, J. 2004. Herencia, ruptura y desencanto. En: R. Bolaño y otros. *Palabra de América* (pp. 38-46). Seix Barral.
- Fresán, R. (2004). Apuntes (y algunas notas al pie) para una teoría del estigma: páginas sueltas del posible diario de un casi ex joven escritor sudamericano. En: R. Bolaño y otros. *Palabra de América* (pp. 47-74). Seix Barral.
- Gamboa, S. (2004). Opiniones de un lector. En R. Bolaño et al. *Palabra de América* (pp. 75-87). Seix Barral.
- Fuguet, A. y Gómez, S. (1996). Presentación del país McOndo. En A. Fuguet y S. Gómez (editores). *McOndo* (pp. 11-20). Mondadori.
- Iwasaki, F. (2004). No quiero que a mí me lean como a mis antepasados. En: R. Bolaño et al. *Palabra de América* (pp. 104-122). Seix Barral.
- Iwasaki, F. (2021). Mi poncho es un kimono flamenco. Unam.
- Marco, J. y Gracia, J. (editores). (2004). *La llegada de los bárbaros: la recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*. Edhasa.
- Mendoza, M. (2004). Fuerzas centrífugas y centrípetas. En: R. Bolaño y otros. *Palabra de América* (pp. 123-135). Seix Barral.
- Padilla, I. (2004). McOndo y el Crack: dos experiencias grupales. En: R. Bolaño

- et al. *Palabra de América* (pp. 136-147). Seix Barral.
- Padilla, I. (2007). *Si hace crack es boom*. Umbriel Editores.
- Paz Soldán, E. (2004). La literatura latinoamericana en la era de la saturación mediática. En: R. Bolaño y et al. *Palabra de América* (pp. 148-166). Seix Barral.
- Riera, C. (2022). *Carmen Balcells, traficante de palabras*. Debate.
- Rivera Garza, C. (2004). Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera. En: R. Bolaño et al. *Palabra de América* (pp. 167-179). Seix Barral.
- Volpi, J. (2004). El fin de la narrativa latinoamericana. En R. Bolaño et al. *Palabra de América* (pp. 206-224). Seix Barral.



Literatura comparada



PEDRO AGUDELO Rendón

Docente de la Universidad de Antioquia. Artista y escritor. Doctor en Filosofía de la UPB, Magister en Hermenéutica de Eafit, Magister en Historia del arte y Licenciado en literatura de la UdeA y artista de la Fuba. Áreas de actuación: artes visuales y audiovisuales, literatura comparada, teorías literarias y filosofía semiótica. Miembro del Grupo de Estudios Literarios (GEL). Correo electrónico: pedro.agudelo@udea.edu.co

Este capítulo es resultado del proyecto de investigación *Migraciones culturales transatlánticas* y contó con el apoyo de la *Estrategia para la Sostenibilidad y Consolidación de los Grupos de Investigación 2023*, otorgada al Grupo de investigación Estudios Literarios —GEL— por parte del Comité para el Desarrollo de la Investigación —COP— de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia —UdeA, Medellín - Colombia.

LOS BORDES

Literatura comparada, teoría literaria y cultura

THE EDGES

Comparative literature, literary theory and culture

No se trata de presentar a las obras literarias dentro del contexto de su tiempo, sino más bien de mostrar, dentro del tiempo en el cual ellas han nacido, el tiempo que ahora toma conocimiento de ellas, es decir, nuestro propio tiempo. La literatura debería, de este modo, ser una suerte de organon de la historia, y darle este lugar —en lugar de hacer de lo escrito un simple material para la historiografía— tal es realmente la historia literaria.

Walter Benjamin

RESUMEN: LA literatura comparada ha tomado fuerza en los últimos años a través de distintas experiencias y trabajos en países como Estados Unidos, Francia, España y Colombia. Dos de sus vías permiten una revaloración de este campo en el contexto de los estudios literarios. De un lado, la relación entre literatura y arte; de otro, la perspectiva más sociocultural que se pregunta por la relación entre la literatura, el escritor, la sociedad y la cultura. En ambos casos, el comparatismo apela a la interdisciplinariedad y al multiculturalismo, redefiniendo distintas herramientas conceptuales y teóricas para abordar problemas literarios y reflexiones de orden sociohistórico. La migración, la alteridad, la otredad o el desarraigo son conceptos familiares en este enfoque. La segunda línea de la literatura comparada apela también a la pregunta por los imaginarios sociales, no para preconizar una identidad como una dimensión cultural inherente a cada país latinoamericano, sino para comprender la manera en que advienen nuevas formas de desterritorialización que la literatura inscribe en su campo.

Palabras clave: estudios culturales, interdisciplinariedad, Latinoamérica, literatura comparada, migraciones culturales, teorías literarias contemporáneas.

ABSTRACT: COMPARATIVE Literature has gained strength in recent years through different experiences and work in countries such as the United States, France, Spain and Colombia. Two of its pathways allow a reassessment of this field in the context of literary studies. On the one hand, the relationship between literature and art; on the other, the more sociocultural perspective that questions the relationship between literature, the writer, society and culture. In both cases, comparativism appeals to interdisciplinarity and multiculturalism, redefining different conceptual and theoretical tools to address literary problems and reflections of a sociohistorical order. Migration, alterity, otherness or uprooting are familiar concepts in this approach. The second line of Comparative Literature also appeals to the question of social imaginaries, not to advocate an identity as a cultural dimension inherent to each Latin American country, but to understand the way in which new forms of deterritorialization occur that literature inscribes in its field.

Keywords: cultural studies, interdisciplinarity, Latin America, comparative literature, cultural migrations, contemporary literary theories.

1. La literatura comparada y los estudios de la cultura

SE HAN alzado hace tiempo, en Latinoamérica, diversas voces que impugnan los tejidos del poder, voces que impugnan las injusticias y los modos de incursión a través de estrategias discursivas y estratagemas políticas. En esta acción hay un sentido histórico que da cuenta de procesos sociales y culturales. Uno de ellos es, justamente, las migraciones culturales transatlánticas. Latinoamérica ha vivido desde la segunda mitad del siglo xx una fuerte dinámica social que ha abierto sus fronteras más allá de los límites identitarios que hubieran querido conservar algunos de los intelectuales de principios del pasado siglo.

Las migraciones, por supuesto, se han tratado principalmente desde su dimensión sociológica; pero hoy, más que nunca, es necesario pensarlas desde sus dimensiones simbólicas y desde los imaginarios sociales que movilizan. Ellas son, si lo pensamos desde una visión semiótica y filológica, la condición de emergencia de *lo cultural*. Movilizan e integran innovaciones y transformaciones sociales, agencian movimientos de integración, hacen posible la interrelación artística y dan pie a nuevas formas de percepción espacio-temporales. Por eso el estudio de la literatura en diálogo, prestando especial atención a las rupturas epistemológicas y a la resistencia frente a los discursos hegemónicos, da lugar a nuevos espacios de comprensión del sujeto migrante. Los juegos de la geopolítica, las condiciones actuales de la globalización y los desarrollos tecnológicos dan lugar hoy a nuevas formas de movilización más allá de las fronteras del territorio que se habita. Así, las concepciones dualistas y nacionalistas ancladas al territorio de origen son cuestionadas por las ideas migracionales que abren el espacio humanista al que están llamadas las sociedades del siglo xxi. En este sentido, la migración no solo se refiere al desplazamiento de un grupo de personas de carne y hueso, sino también al movimiento y deslizamiento de textos, imágenes y prácticas sociales.

Aquí, justamente, tienen lugar los estudios culturales, toda vez que permiten una comprensión más amplia e interdisciplinaria —como se aprecia, por ejemplo, en la literatura comparada—, a la vez que activan

fuerzas de resistencia frente a las políticas hegemónicas y homogeneizantes que buscan instalar un discurso de nación armónica y estable pero soportado en el valor ficticio de la unidad. Ellos reivindican el saber popular, pero también demandan el cuestionamiento de las intenciones políticas de la teoría literaria y la mirada crítica frente a los desplazamientos culturales y a la oclusión mnémica en nuestra sociedad.

El libro *La interculturalidad y sus imaginarios: conversaciones con Néstor García Canclini* (2018) presenta buena parte de la visión de trabajo comunitario del crítico cultural argentino, y expone muchas de sus experiencias llevadas a cabo en México que muestran la diversidad y la vida palpitante del saber popular y de los trabajos colectivos que tejen no solo relacionamientos sociales sino también imaginarios y maneras de comprender la inmediata realidad cotidiana. En Colombia, por su parte, Eduardo Restrepo (2012) hace fuertes cuestionamientos a quienes afrontan los estudios culturales desde el desconocimiento o desde estudios marginales que no cobijan los principios e intenciones políticas de la teoría. De lo planteado por este autor, vale la pena destacar que la caracterización de los estudios culturales no es una tarea fácil, toda vez que supone, entre otras cosas, abordar su especificidad, su genealogía y establecer las relaciones posibles con otras propuestas teóricas. Se encuentra, además, el escollo de una disputa amplificada por quienes se posicionan desde afuera y consideran que se trata de una moda que ha incursionado en el ámbito de las ciencias humanas, desplazando el objeto de estudio de la antropología y usurpando métodos colindantes de otras teorías o ciencias (pp. 121-122).

Por otro lado, la postura de Nely Richard (2001) es contraria a la mirada contemplativa de algunos defensores de los estudios culturales. La autora se refiere, por ejemplo, a la oclusión de la memoria en nuestro propio idioma y al desplazamiento de los textos culturales por la supremacía teórico-metropolitana. Alude, también, a la contradicción inherente a la génesis de los estudios culturales, algo que en su momento también señalara Cornejo Polar.

De hecho, el teórico y crítico peruano analizó las prácticas de la academia norteamericana que tienden a controlar los discursos culturales y literarios en Latinoamérica. Señala, refiriéndose a este problema:

Tengo plena conciencia que detrás de las mejores buenas intenciones se está produciendo una falsa universalización de la literatura a partir del instrumento lingüístico con que se le trabaja. Sin quererlo estamos arañando de nuevo la idea de ‘literatura universal’, solo que esta vez se trataría de un extraño artefacto totalmente hecho en inglés –precisamente– en el idioma de la hegemonía que habla para sí de lo marginal, subalterno, poscolonial (Cornejo Polar, 1997, pp. 343-344).

Esta aguda crítica pone de relieve, además de una verdad de Perogrullo (la imposición y direccionamiento de discursos que se contradicen en su esencia), un punto de toque que da cuenta de las iniciales relaciones entre la literatura comparada y los estudios culturales. Y es que cada vez más estos discursos se trenzan con una realidad que se complejiza a medida que la sociedad se abre a nuevas formas de relacionamiento o conflicto.

Ahora bien, si Canclini hace (en la práctica) algo que se enmarca dentro de los estudios culturales, si Restrepo muestra la contradicción de que la academia termine por cooptar lo que le es inmanente y Richard y Cornejo Polar deniegan la importación de modelos provenientes de países hegemónicos, ¿qué nos queda, entonces, ante este panorama en los actuales estudios de la cultura y, sobre todo, si buscamos una articulación con la teoría literaria? Podríamos aventurar una hipótesis: nos queda una comprensión de la teoría, la historia y la crítica literaria, ya no como la asunción de un método omnipotente sino como un espacio para la comprensión y la acción a partir de las posibilidades de condición que ofrece nuestro tiempo, la necesidad de la transdisciplinariedad y la apertura frente a los multiobjetos y multimétodos.

Un espacio conceptual y práctico –una interdisciplina– que apresura hoy esta reflexión necesaria sobre las fisuras entre los campos, los objetos de estudio y los métodos es la literatura comparada. Esta se vincula, hace

tiempo, a los estudios universitarios, y con ello se integra cada vez más a la ciencia de la literatura, a la que no solo complementa sino que también amplía. No es, en sentido estricto, una teoría literaria, sino un campo y una estética (tal como aborda este concepto Marchán Fiz, 1987) que hace posible el cruce y la intercepción de distintos saberes y prácticas, la conexión de varios métodos y la integración de varios objetos. Integra, como dijimos en otro lado (Agudelo, 2017a), distintas teorías del ámbito literario y cultural, tales como la narratología, la semiótica, los estudios visuales y la estética, entre otros. Esto permite una ampliación en el horizonte mismo de la interpretación y los medios de la comprensión (Agudelo, 2017b), agencia la integración de investigaciones multidisciplinares con la crítica literaria y permite la relación entre distintas áreas de saber para darle relieve a las literaturas marginales y a proyectos literarios que difícilmente ingresan en el circuito de la ‘alta literatura’. Resulta claro, entonces, que la literatura comparada y los estudios culturales se encuentran en varios de sus intenciones y propósitos.

Algunos, como Gil (2005), consideran que la LC no es una teoría sino un método, algo que también ocurre con los estudios culturales: “los estudios culturales nos han permitido comprender fenómenos y relaciones que no eran accesibles a través de las disciplinas existentes, contribuyendo con ello a ‘indisciplinar’ las ciencias sociales” (Castro-Gómez, 2003, p. 348). Este carácter indisciplinar, también presente en la literatura comparada y en los estudios visuales, da cuenta además de un mundo cambiante que ya no acepta el cerramiento absoluto de las sociedades. De ahí, entonces, que se pueda hablar de multimétodos y multiobjetos, y que el límite entre los campos disciplinares se empiecen a desdibujar. Esto, sin embargo, no deja por fuera ciertos problemas, tales como el uso común de la conjunción que pretende articular categorías asimétricas (literatura y política, literatura y sociedad, literatura y lengua, entre otras), así como el desplazamiento de ciertos objetos de investigación y la descolocación de la literatura en el campo de estudios que había conquistado a inicios del siglo xx.

Es un hecho, por tanto, que una de las cuestiones más complejas es definir qué es y qué no es la literatura comparada, y qué son los estudios culturales. De hecho, en la extensa discusión que plantea Eduardo Restrepo (2012) sobre estos últimos, el autor sigue una lógica que recuerda lo que hace Foucault al definir qué es la arqueología del saber: indicar qué no es. Restrepo señala, entre otras cosas, que los estudios culturales hacen parte de los estudios *sobre* la cultura (no pueden confundirse con ellos) y que tienen una vocación intelectual y política. Indica, por otro lado, que algunos de sus rasgos distintivos son la transdisciplinariedad, la politización de la teoría y la teorización de la práctica, y que son reaccionarios ante las distintas modalidades de reduccionismo.

En cualquier caso, esta falta de definición representa tanto una ventaja como una desventaja, ya que es una manera de responder a la proliferación de subespecialidades teóricas y científicas en el ámbito académico; pero, por otro lado, devela una falta de formalidad y rigor que para algunos no se puede dejar pasar por alto. De hecho, frente a este aspecto, Mattelart y Neveu (2004, p. 16) traen a colación el concepto de antidisciplina, para indicar ese rechazo al fraccionamiento disciplinar y a la sobreoferta de especializaciones. Este término apunta, sobre todo, a “la voluntad de combinar las aportaciones y los cuestionamientos resultantes de conocimientos híbridos, la convicción de que la mayoría de los retos del mundo contemporáneo ganan al ser cuestionados a través del prisma de lo cultural”. Pero hablar de antidisciplina conduce necesariamente a una contradicción difícil de saldar, pues como señalan los mismos autores, “¿Cómo recusar las disciplinas —en su acepción de especialidades— sin liberarse simultáneamente de la disciplina —en su acepción de rigor en el trabajo y en los métodos— que puede ser su cara positiva?” (Mattelart y Neveu, 2004, p. 17). A una situación similar se vieron afrontados en su momento los estudios visuales, en los que también caben conceptos como antidisciplina, desdisciplina e indisciplina, tal como han referido algunos autores como José Luis Brea (2005) y Nasheli Jiménez (2017).

Sea cual sea el caso, lo que sí resulta cierto es que la interdisciplinariedad es uno de sus aspectos más destacados, ya que al “apropiarse” de



metodologías de otras disciplinas, se ensancha el espectro de visión interpretativa. De ahí que Atenea González (2010, p. 35) diga que “las herramientas analíticas de la teoría literaria y de la psicología pueden iluminar y enriquecer algunas disertaciones sobre las prácticas culturales”.

No obstante, resulta claro a todas luces la importancia que ha tenido este campo de investigación en las últimas décadas, el viraje mismo que han sufrido las teorías literarias y, en especial, la literatura comparada; el paso (o caída, según otros) del giro lingüístico en la década del setenta y el posterior revuelo del giro cultural; y, finalmente, las conexiones, todavía no desarrolladas, entre un campo y otro. Esto me lleva a preguntarme: ¿qué pueden aportar los estudios culturales a la literatura comparada? Y, también, ¿qué puede usufructuar la literatura comparada de los estudios culturales?

Tal vez estas no sean las preguntas acertadas. Quizá la cuestión no es encontrar los límites sino, más bien, anidar los puntos de inflexión, los quiebres, las rupturas, las disrupciones. En un campo y otro operan fenómenos que desembocan en lo cultural. En ambos hay preguntas por la integración de objetos y métodos, y en los dos el arte y la literatura operan de un modo distinto. Tanto en uno como en otro cabría el planteamiento de José Luis de Diego (2009, p. 58) acerca de la doble dirección frente a las relaciones entre literatura y cultura. De un lado, preguntarse qué lugar ocupa la literatura en los estudios culturales y en la literatura comparada; de otro, mirar “de qué manera los estudios literarios fueron amplificando su objeto hacia la cultura”.

En el primer caso nos enfrentamos a un problema disciplinar externo que tiene un impacto en las agendas académicas de las universidades, en ocasiones sin los mejores resultados. De ahí el cuestionamiento que hace Walter Mignolo (2003):

¿Cuáles son las diferencias, en última instancia, entre ‘estudios culturales latinoamericanos’ y ‘estudios latinoamericanos’ tal como se los institucionalizó durante la Guerra Fría a través de LASA (*Latin American Studies Association*)? [...] mientras que los estudios latinoamericanos, en

el sentido de *Latin American Studies* y de la correspondiente asociación, *Latin American Studies Association*, fueron —y todavía son— básicamente un asunto de las ciencias sociales, los estudios culturales latinoamericanos emergieron como un asunto, fundamentalmente, de las humanidades. Además, si ‘América Latina’ se convirtió en el objeto de ‘estudio’ de los ‘estudios culturales’, entonces la política y la ética de la investigación no puede ser la misma cuando estos ‘estudios’ se practican en Estados Unidos y en América Latina. Esto es, no pueden ser lo mismo desde la perspectiva geopolítica del conocimiento. En cambio, si pensamos que los estudios culturales son geopolíticamente neutros y que es lo mismo practicar estudios culturales en Londres, en Pittsburgh o en Quito (puesto que la epistemología es neutra y ahistórica, no tiene ni sexo ni color), entonces los estudios culturales son neutros con respecto a su ubicación geohistórica e institucional. Siguiendo este argumento resultaría entonces que aquello que se necesita saber, en Estados Unidos sobre América Latina, no sería distinto a lo que se necesita saber en América Latina. Por esta razón se teme que las agendas intelectuales en Estados Unidos sean impuestas en América Latina puesto que aquellos que expresan este temor saben que es muy difícil que las agendas intelectuales en América Latina se impongan en la academia estadounidense (pp. 36-37).

La crítica de Mignolo explicita, todavía más, la preocupación de Cornejo Polar, al tiempo que muestra cómo las agendas académicas a nivel global están marcadas no solo por cambios socioculturales, tecnológicos y científicos, sino también por intereses políticos y económicos en los que, inevitablemente, unos países se imponen sobre otros.

En el segundo caso afrontamos un reto particularmente interesante, pues el impacto es también disciplinar, pero en este caso en el orden de lo interno. Si bien las teorías literarias han tocado aspectos socioculturales en el énfasis en cualquiera de los vértices del circuito de la enunciación literaria (autor-texto-lector), tanto los estudios culturales como la literatura comparada han ampliado su mirada hacia *otros objetos* de la cultura. Esto, sin duda, lleva a nuevos relacionamientos entre las disciplinas y los

campos de investigación y estudio. Al respecto, la crítica que hace De Diego es razonable, pues como él mismo afirma,

Desde siempre, la literatura y la crítica literaria se han hecho cargo de los conflictos culturales que atraviesan la vida social [...] aquellos que se manifiestan en el eje temporal (antiguos y modernos, tradición y vanguardia); o en el eje espacial (nación e imperio, centro y periferia, capital e interior), o en el eje social (elite y pueblo, burguesía y proletariado, cultura letrada y cultura popular); o, más recientemente, lo privado y lo público, la memoria y el olvido, entre tantos otros (De Diego, 2009, p. 61).

Esto resulta cierto si observamos el caso colombiano en obras como *Cien años de soledad*, *La casa grande*, *La ceiba de la memoria*, entre muchas otras. Por eso, para el teórico, “no parece ser cierto que el llamado «giro cultural» operó una nueva ampliación del objeto de los estudios literarios hacia la cultura, porque esa ampliación no es para nada nueva” (pp. 61-62). De hecho, algunas teorías como el marxismo tienen una apuesta importante por el contexto en el proceso de comunicación literaria. Algo similar ocurre con el posestructuralismo, teoría que disloca el concepto de lengua para trazar una ruta de interpretación del texto literario sobre el marco del discurso como instrumento de poder. Lo que a nuestro parecer sí resultaría novedoso son los modos de relacionamiento y la integración que se da —por vía de otros giros, que no solo del cultural— entre la literatura y distintos sistemas de significación.

2. La cultura, eso y otra cosa

Ahora bien, este giro cultural ha tenido enormes impactos en el mundo. No solo abrió el espacio para discusiones que van más allá del textocentrismo, sino que además permitió el emplazamiento de nuevos objetos, más allá del literario. También los nuevos relacionamientos han tenido lugar, como los surgidos a partir de lo que se ha dado por llamar textofagia, como una manera de integrarse y establecer conexiones transculturales



con las ‘antiguas’ estructuras coloniales. Al respecto, Phaf-Rheinberger y Hagimoto (2022) refieren el siguiente caso:

Ya existe un corpus bastante numeroso de autores del Magreb [subregión del Norte de África que colinda con España por el mar Mediterráneo] que escriben en español, incrementado después de que España acordara un Tratado de Amistad, Buena Vecindad y Cooperación con Marruecos en 1991, dando subsidios para la enseñanza de esta lengua. Uno de los autores que se aprovechó de esta situación es Mohamed Lahchiri, quien se caracteriza a sí mismo como “marroquí de Ceuta”. Juliane Tauchnitz describe sus estrategias en el cuento “El amigo argentino” y también Ahmed Ararou en “Textofagia”, como parte de los esfuerzos por integrarse a la tradición de literatura española. Ambos son lectores de textos de autores de América Latina y de España, que aspiran a establecer conexiones intertextuales y transculturales para crear enlaces triangulares correctores de las antiguas estructuras coloniales (p. 20).

A primera vista, este caso de textofagia podría verse como una forma de colonización inversa, deconstrucción de la colonización o, como lo denominan los mismos autores, “correctores de las antiguas estructuras coloniales”. Sin embargo, desde otra perspectiva puede leerse también como un tipo de colonización pasiva, resultando de esta manera que el gesto textofágico sería, en el fondo, una manera de conquista vedada, pues la irrupción de unos pueblos en otros inicia a través de estrategias tan sutiles como la incorporación de elementos lingüísticos, textuales o culturales, tal como se aprecia en la misma historia de la lengua. Entonces, ¿quién está colonizando a quién?

En cualquier caso, estas relaciones comprenden un amplio espectro que las teorías literarias de corte meramente formalista no podrían explorar en toda su magnitud. De ahí que los estudios culturales y la literatura comparada puedan echar mano de diferentes métodos para abordar estas conexiones. Es cierto que no se trata de un asunto meramente investigativo, pues esto es posible también gracias a una serie de transformaciones

dadas en el tiempo y operadas sobre el concepto de cultura. Este término ha sido analizado ampliamente por antropólogos, filósofos y académicos de distintas áreas.

El filósofo español Carlos París (2000), por ejemplo, está interesado en el análisis y comprensión del ser humano desde distintas perspectivas, pero a diferencia de lo que se puede encontrar en otros pensadores que abocarían tales explicaciones a la racionalidad, París habla, mejor, de “culturalidad”. Esto no excluye a la razón, pero en cierto sentido la pone en cuestión, ya que no todo lo racional es cultural ni todo lo cultural tiene un sustento en la racionalidad. En cualquier caso, un aspecto central en la definición del concepto es el impulso que tiene el humano para armar grupo.

Una de las cosas más características del ser humano es su capacidad para estar en comunidad y desarrollar distintas actividades, y es esto justamente lo que define el carácter de culturalidad. Dicho de otra manera, aquello que denominamos “cultura” es algo adquirido que se acumula y se transmite en el tiempo, con rasgos de variabilidad y adaptabilidad, pero con un grado de contingencia tal que impide la predicción de transformaciones sociales.

Esta mutabilidad del concepto, analizada desde la filosofía, explicaría, en cierto sentido, buena parte de las razones por las cuales los estudios culturales y la literatura comparada tienen lugar a partir de la década del setenta. El paso de un capitalismo industrial a otro posindustrial define nuevas formas de comprensión de la realidad, pues las categorías de análisis provenientes de la economía clásica habrían perdido su poder explicativo en virtud del descentramiento de la política y la cultura y de la fuerza de la industria cultural:

La “cultura” ha dejado de ser exclusivamente un conjunto de valores, costumbres y normas de convivencia ligadas a una tradición particular, a una lengua y a un territorio. En tiempos del capitalismo avanzado, la cultura se ha destradicionalizado y desterritorializado, es decir, se ha convertido en un repertorio de signos y símbolos *producidos técnicamente* (de acuerdo a intereses particulares) y difundidos planetariamente por los medios de

información. Este universo simbólico, así desligado de la tradición, empieza a definir el modo en que millones de personas en todo el globo sienten, piensan, desean e imaginan (Castro-Gómez, 2003, p. 349).

Este desprendimiento de la tradición tiene unas implicaciones tanto en la definición de cultura como objeto de conocimiento, como en la delimitación de la literatura comparada y de los conceptos de arte y literatura. De hecho, podríamos afirmar —pensando en los estudios culturales— que al cambiar las formas en que se comprenden los objetos también cambian las ciencias que los definen.

De ahí que tanto la literatura comparada como los estudios culturales en el contexto de los estudios de la literatura desborden las maneras de comprender el fenómeno literario; que se lo piense, ya no como algo instaurado por una tradición inamovible, sino que, más bien, el texto se transforma en las tradiciones y en las interacciones. El sentido, por tanto, no es algo que está fijado por el análisis lingüístico-estético, lo que lleva a que la *literariedad* tenga que ceder paso a la literatura como práctica discursiva inserta en procesos socioculturales. Parafraseando a Gombrich (2007, p. 15), podríamos decir que “no existe, realmente, la Literatura. Tan solo hay escritores”. Aun así —el despliegue despampanante de los estudios de la cultura y la comparación de sistemas de significación disímiles— nos persigue el fantasma y el ídolo de la literatura y el arte escritos con mayúscula.

3. La literatura comparada como interdisciplina

Si los cambios geopolíticos impactan en el concepto de cultura y lo redefinen, entonces, necesariamente, el campo de la literatura se ve impactado.¹

1

Sobre los acelerados cambios en los estudios de la literatura se puede consultar el libro de Selden y otros (2010). Tal como exponen los autores, el mapa de la teoría literaria contemporánea cambia permanentemente y se reconfigura de tal suerte que en tres o cinco años son muchos los textos nuevos y muchas las reformulaciones conceptuales (pp. 11-23).

Esto lleva a pensar que los estudios culturales están ‘centrados’ en fenómenos culturales, pero tales fenómenos son tan variados y diversos que resulta inevitable que unos (los denigrados como de baja cultura) terminen orbitando alrededor de aquellos otros que la sociedad ha encumbrado (los de ‘alta cultura’).² No obstante, resulta claro que se presentan unos cambios de orientación sociocultural debido a las permutaciones geopolíticas y distintos avances tecnológicos y científicos que impactan, directa o indirectamente, el campo literario.

Si la literatura comparada pretende estudiar las literaturas tanto con amplitud lingüística como social e histórica, entonces es indispensable tanto la integración de la interdisciplinariedad como la complementariedad con los estudios culturales, tanto la crítica al eurocentrismo como la recurrencia al multiculturalismo. La interdisciplinariedad supone apertura, en vez de exclusión, al integrar distintas disciplinas y prácticas discursivas y culturales. De hecho, la literatura comparada recupera el material y las metodologías de la historia de la literatura, la teoría y la crítica literaria: “la teoría, la crítica y la historia cooperan para llevar a cabo su teoría central: la descripción, interpretación y valoración de una obra de arte o de cualquier grupo de obras de arte” (Wellek, 1983, p. 85). El comparatista requiere, por tanto, asumir una actitud abierta para abordar distintas prácticas discursivas, bien si estas provienen de la filosofía, el cine, las artes visuales o el arte popular.

De hecho, si asumimos la literatura en un amplio sentido semiótico (Agudelo, 2017a), podríamos decir que ella constituye una totalidad de acciones signílicas, una compleja red de actividades que implican tanto su producción como su distribución, su valoración por parte de los críticos, la teorización de los académicos, la difusión de las obras, la configuración de la imagen del escritor y otra serie de acciones que hacen que la literatura encuadre más en el espectro de la estética entendida en el marco de la

.....
2

Esto resulta, sin lugar a dudas, paradójico. En otro lado (Agudelo, 2022) expusimos esta relación entre arte canónico, arte popular e imaginarios sociales.

cultura y de la apertura a la vida,³ que en el estrecho redil heredado de la filosofía y la literatura romántica.

De acuerdo con lo señalado atrás, repensar la interdisciplinariedad supondría abrir más el diálogo para enriquecer las perspectivas de análisis e investigación literaria y cultural. Requeriría el establecimiento de canales de relacionamiento entre los campos de saber disciplinar, la irrupción y disrupción de los vasos comunicantes entre los saberes. Hay, dicho de otra manera, una real interdisciplinariedad cuando se rompen los muros disciplinares o, mejor, cuando se transgreden los límites impuestos por las ciencias. Quizá, como hemos expuesto hasta aquí, es lo que ocurre entre literatura comparada y estudios culturales. Pero esto también se podría decir de la relación entre disciplinas o del encuentro de algunas teorías en el relacionamiento con los campos de saber. Por ejemplo, González (2010) señala sobre el lugar de la teoría poscolonial lo siguiente:

La denominada teoría poscolonial representa un punto de encuentro muy importante entre la literatura comparada y los estudios culturales y ha brindado un nuevo enfoque a los estudios literarios en el cual confluye, entre otras cosas, la interdisciplinariedad, sobre todo en el momento de la contextualización y sus respectivos análisis. Una de sus aportaciones más importantes, que quizá resulte redundante repetir, consiste en la referencia e importancia otorgada a la presencia de la diferencia y, sobre todo, de los grupos que hasta hoy han sido social y culturalmente marginados (p. 38).

Sea como sea, la literatura está ligada al tiempo histórico que la produce, a su contexto y a la economía que articula procesos culturales y formas de fluctuación de la información. De ahí que a la literatura comparada solo se la pueda comprender como una disciplina independiente —a excepción

.....
3

En este sentido la entiende Katya Mandoki (2006, p. 67), para quien la Estética es “el estudio de la condición de *estesis*. Entiendo por *estesis* la *sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso*. Por lo tanto, si lo enfocamos a la escala humana [...] [la estética se encargaría de] la condición de *estesis* como abertura del sujeto en tanto expuesto a la vida. [Le interesa explorar] esa condición del ser vivo que consiste en estar abierto al mundo. No hay *estesis* sin vida, ni vida sin *estesis*. Se trata, pues, de la condición fundamental de todo ser viviente”.

del ámbito académico—, ya que en la práctica ella está abierta a un horizonte más amplio:

Es en este hecho en el que tiene que sustentarse la defensa de la existencia, no por todos compartida, de la literatura comparada como ciencia o disciplina que se basa principalmente en el análisis de la literatura desde un punto de vista amplio, es decir, con perspectiva multidisciplinar, supranacional y sobre todo paracultural, si es que se nos permite el uso de tal término para referirnos a un campo de estudio que partiendo de la literatura abarca todas las manifestaciones de la cultura (Gil, 2005, p. 2).

Esta amplitud y perspectiva multidisciplinar, justamente, la acerca a los estudios culturales, al tiempo que la aleja hasta cierto punto de las visiones más canónicas de la historia de la literatura. Por otro lado, hay que tener en cuenta que los índices de la mayoría de las historias de la literatura dan cuenta de autores y obra considerados epítomes de las expresiones de un país, dejando por fuera a los autores que por uno u otro motivo no ingresan a los circuitos de élite o a las clasificaciones que determina la academia. Gil (2005) lo plantea de la siguiente manera:

Una mirada a los índices de la mayoría de las historias de la literatura nacionales basta para apreciar que generalmente sólo se reseñan aquellos autores y obras considerados fundamentales, “canónicos”, olvidando que en toda literatura nacional existen otros que, bien por menos importantes o estudiados o bien por menos influyentes, con o sin razón, no son incorporados a dichos manuales (p. 2).

Esta elitización del fenómeno literario deja por fuera muchas expresiones que recuerdan el surgimiento de obras hoy clásicas de la literatura, como los cuentos de los hermanos Grimm; y también algunos escritores

que lograron, a través de su obra, retratar el paisaje sembrado por la violencia (en el caso colombiano), como Javier Echeverri, y que hoy poco se nombran.⁴

De modo que si pensamos el carácter multidisciplinar de la literatura comparada, encontraremos que este rasgo le permite arrojar procesos literario-artísticos más allá de la propia historia, de la teoría y de la crítica literaria, a la vez que supondría la integración (o desplazamiento), la apropiación (o yuxtaposición) de varios campos disciplinares. Si la entendemos como multidisciplina tanto como método (en el sentido que lo plantea Gil, 2005), esto sustentaría el hecho de que ella trascienda lo particular de los productos artísticos literarios e integre relaciones alternas de no subordinación con otras expresiones artísticas y culturales. Al asumir la literatura comparada como método, esta se aproximaría más a los estudios culturales, ya que “partiendo de unos principios teóricos básicos y necesarios, propone métodos de análisis de los fenómenos literarios y culturales, formas en definitiva de aprender a valorar la literatura desde nuevas perspectivas” (Gil, 2005, p. 4).

En este sentido, son varias las virtudes de la literatura comparada. Por un lado, este carácter inter y multidisciplinar que hace posible alcanzar logros que no son del todo viables en la historia, teoría y crítica literaria de forma individualizada; por otro lado, la expansión hermenéutica, pues esta perspectiva es más que múltiple, y por eso podríamos hablar de lo transdisciplinar como un modo transgresivo en la integración entre disciplinas.

4. A modo de cierre: hacia un campo de expansión

Lo planteado hasta aquí deja, por supuesto, más preguntas frente a estos dos campos de investigación. Si seguimos a algunos de los autores citados (Restrepo, Richard, Castro-Gómez, entre otros) tendríamos que decir, en una suerte de reconstrucción conceptual y a modo de síntesis, que los

.....
4

Uno de los académicos que rescata la memoria de este escritor nacido en Jardín, Antioquia, y cuya obra dibuja una parte de la historia violenta de Colombia, es Augusto Escobar (2003).

estudios culturales se podrían entender como “un campo de investigación que articula objetos y métodos en el dominio no unificado de los saberes inter y transdisciplinarios de las ciencias humanas y sociales”. Esta definición, no obstante, nos deja en un lugar que si bien resulta evocador, no aclara el actual horizonte de los estudios de la cultura. Por otro lado, esta misma definición se podría aplicar, sin muchos reparos, a la literatura comparada. Por eso prefiero considerar que ambos (estudios culturales y literatura comparada) pueden ser entendidos como *campos de investigación* o, para decirlo con la expresión de Castro-Gómez (2003, p. 350), “espacios de articulación entre las disciplinas”.

De contera, el concepto enunciado atrás sí tiene, por otro lado, algunas ventajas: 1) permite la articulación entre ambos campos de investigación (estudios culturales y literatura comparada); 2) convoca la intervención de un saber de larga tradición académica, como la filología, lo que llevaría a repensar la manera en que los estudios literarios son más o menos filológicos, más o menos culturales, más o menos comparatistas; 3) abre un espectro de posibilidades metodológicas y teóricas alrededor de dos campos que, si bien distintos, se cruzan en espacios comunes.

El concepto de ‘campo de investigación’, por tanto, me parece más acertado, por cuanto nos ubica en un espacio abierto y contemporáneo en el que el pensamiento fluctúa a través de intercambios académicos, relaciones interculturales, paraculturales y relacionamientos interartísticos en un mundo globalizado en el que la geopolítica desestabiliza no solo los vínculos económicos entre las naciones, sino también en el que se quiebran los protocolos y formas políticas construidas históricamente para sostener en paz a una especie que parece ser la única en querer destruirse al menor rasguño de los egos narcisistas de quienes manejan los hilos del poder.

En cualquier caso, la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad afincadas en la literatura comparada nos revelan la necesidad de un pensamiento más flexible y abierto a la literatura, pues siempre está el riesgo de caer en la exclusión y el elitismo, en las jerarquías y en la marginación. ¿No es eso, quizá, lo que ha ocurrido en muchos casos con las teorías que,

en defensa de los ideales que consideran los más elevados, terminan por excluir cualquier discurso que se distancie de las formas discursivas que anidan en el núcleo de sus luchas particulares? Como dice José Luis de Diego (2009), “en este contexto, todo centro es excluyente, toda jerarquía es elitista, todo canon se ha hecho para marginar a quienes quedan afuera” (p. 62).

Lo que resulta imperdonable, en algunos casos, es que la miopía nos impida ver la manera en que se agencia la marginación, a veces por la crítica exacerbada, en ocasiones por la falta de crítica. ¿Qué lugar ocupan, entonces, los estudios culturales en el actual panorama de la literatura? y, más aún, ¿de qué manera se puede comprender hoy lo que llamamos literatura (el giro al que obedece la *literariedad*, la literatura en el ambiente digital, en la oralidad, en las prácticas comunitarias, en las artísticas, etc.) si todo se diluye en el discurso de la cultura, en la industria cultural, en la estética como una práctica vital y en las formas de comportamiento empujados por los cambios geopolíticos del momento? Quizá lo que queda es pensar, con Benjamin, que la obra literaria nos pone delante del tiempo pasado y del presente, que la literatura es el *organon* de la historia, una historia y un tiempo que es nuestro propio tiempo, el *summun* de nuestra existencia vital y humana.



REFERENCIAS

- Agudelo Rendón, P. (2017a). *Las palabras de la imagen. Ecfrasis e interpretación en el arte y la literatura*. Fondo Editorial ITM.
- Agudelo Rendón, P. (2017b). El método ecfrástico y los medios de la comprensión. En D. Künsch y otros (Coord.). *Produção de conhecimento e compreensão* (pp. 227-253). Editora UNI.
- Agudelo Rendón, Pedro. (2022). *Cronos & Mnemósine: imaginarios sociales, arte y literatura*. Editorial Scriptoria.
- Benjamín, W. (2005). Historia literaria y ciencia de la literatura. *Contrahistoria. La otra mirada de Clío* 3, pp. 21-26.
- Brea, J. L. (2005). Los Estudios Visuales: Por una epistemología política de la visualidad. En J. L. Brea (Coord.). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 5-14). Akal.
- Castro-Gómez, S. (2003). Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión desde los intersticios. *Revista Iberoamericana* 69(203), pp. 343-353.
- Cornejo Polar, A. (1997). Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. *Revista Iberoamericana* 63(180), pp. 341-344.
- De Diego, J. (2009). El estatuto actual de los estudios literarios. *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura* 185, pp. 41-64.
- Escobar, Augusto. (2003). Diálogo con Javier Echeverri: una aventura de vida hecha escritura. *Con-Textos: Revista de Semiótica Literaria* 31, pp. 105-122.
- García Canclini, N.; Adèle, R.; Giunta, A. y otros. (2018). *La interculturalidad y sus imaginarios: conversaciones con Néstor García Canclini*. Editorial Palinodia para Chile.
- Gil, S. (2005). La literatura comparada en el marco de los estudios literarios. *Guías de investigación docente de la Universidad de Valladolid*. Universidad de Valladolid. https://www5.uva.es/guia_docente/uploads/2013/441/41747/1/Documento5.pdf
- Gombrich, E. (2007). *La historia del arte*, 16ª ed. Phaidon.
- González, A. (2010). Literatura comparada y estudios culturales: perspectivas e intersecciones a través del multiculturalismo. 452ª F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 3, pp. 29-52. <http://www.452f.com/index.php/es/atenea-isabel-gonzalez.html>
- Jiménez, N. (2017). Los Estudios Visuales 'en español'. Un estado de la cuestión. *El Ornitorrinco Tachado* 6, pp. 9-22, <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/9284>
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Siglo XXI Editores.
- Marchán Fiz, S. (1987). *La estética en la cultura moderna*. Alianza Editorial.
- Mattelart, A. y Neveu, É. (2004). *Introducción a los estudios culturales*. Paidós.
- Mignolo, W. (2003). Las humanidades y los estudios culturales: proyectos intelectuales y exigencias institucionales. En C. Walsh (Editora). *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina* (pp. 31-57). Universidad Andina Simón Bolívar / AbyaYala.
- París, C. (2000). *El animal cultural. Biología y cultura de la realidad humana*. Editorial Crítica.
- Phaf-Rheinberger, I. y Hagimoto, K. (2022). *Geografías caleidoscópicas: América Latina y sus imaginarios*

- intercontinentales*. Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Restrepo, E. (2012). *Antropología y estudios culturales. disputas y confluencias desde la periferia*. Siglo XXI Editores.
- Richard, N. (2001). Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana. En D. Mato (Comp.). *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. (pp. 185-199). Clacso.
- Selden, R. y otros. (2010). *Historia de la crítica literaria del siglo xx. Del formalismo al postestructuralismo*. Ediciones Akal.
- Wellek, R. (1983). *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Laia.



ERIKA LISSET Atehortúa Baena

Docente de cátedra de la Universidad de Antioquia. Doctora en Literatura, Magíster en Literatura Colombiana y Licenciada en Educación Español y Literatura de la Universidad de Antioquia. Miembro del Grupo de investigación Estudios Literarios —GEL— de la misma universidad. Correo electrónico: erika.atehortua@udea.edu.co

Este capítulo es resultado del proyecto “Migraciones culturales transatlánticas”, realizado con el respaldo del Centro de Investigaciones de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia, y contó con el apoyo de la *Estrategia para la Sostenibilidad y Consolidación de los Grupos de Investigación 2023*, otorgada al Grupo de investigación Estudios Literarios —GEL— por parte del Comité para el Desarrollo de la Investigación —CODI— de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia – UdeA, Medellín – Colombia. Adicionalmente, es resultado de la tesis doctoral “Mujeres y subjetividades literarias en las obras de Samanta Schweblin y Fernanda Trías”.

Del simulacro a la obra de arte: otra mirada sobre el asesinato en “Emma Zunz”, de Jorge Luis Borges, y “La pesada valija de Benavides”, de Samanta Schweblin

RESUMEN: EL presente estudio analiza en el relato “Emma Zunz”, de Jorge Luis Borges, el proceso de una construcción de la realidad ficcional basada en la simulación. Para tal efecto, se busca determinar cómo el uso de máscaras y simulacros conduce a la perpetración de un asesinato que, de acuerdo con los postulados de Thomas De Quincey en su ensayo *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes* (2013), puede ser un acto estéticamente bello. Por su parte, en el relato “La pesada valija de Benavides”, de Samanta Schweblin, el asesinato es visto menos como delito que como obra de arte. En esta narración, la construcción deliberada de una realidad a partir de una simulación dentro del universo narrativo derivará en hiperrealidad.

Palabras clave: Simulacro, hiperrealidad, cuento argentino, Jorge Luis Borges, Samanta Schweblin.

ABSTRACT: THE present study analyzes in Jorge Luis Borges’ short story “Emma Zunz” the process of constructing fictional reality based on simulation. For this purpose, it seeks to determine how the use of masks and simulations leads to the perpetration of a murder which, according to the postulates of Thomas De Quincey in his essay *On Murder Considered as one of the Fine Arts* (2013), can be an aesthetically beautiful act. On the other hand, in Samanta Schweblin’s short story “La pesada valija de Benavides”, the murder is seen less as a crime and more as a work of art. In this short story, the deliberate construction of a reality through simulation within the narrative universe will result in hyperreality.

Keywords: Simulation, hyperreality, Argentine short stories, Jorge Luis Borges, Samanta Schweblin.

Introducción

AL ACERCARSE al análisis de los artificios literarios empleados por el escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) en *Historia Universal de la infamia* (1935), la también escritora, editora y docente argentina Sylvia Molloy (1999) desarrolla el laberíntico juego de máscaras por donde transitan los “exagerados personajes” (p. 37) de las infames biografías y recuerda, al citar a Silvina Ocampo, que a Borges lo perturban las máscaras, los disfraces, a los que considera como burlas y artificios en tanto son “apariencia” o “superficie de imágenes” (p. 37). La estrategia intrincada del enmascaramiento como opción deliberada dentro del universo narrativo borgeano nos permite analizar en el relato “Emma Zunz” (*El Aleph*, 1949), del escritor argentino, el proceso de una construcción de la realidad ficcional basada en la simulación; esta es la línea que seguiremos para determinar cómo a partir de la máscara y el simulacro se llega a la perpetración de un asesinato que puede ser un acto liberador y en apariencia justo y, por tanto, estéticamente bello, de acuerdo con los postulados del escritor británico Thomas De Quincey en su recordado ensayo *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes* (2013), el cual fue publicado por primera vez en 1827 en la revista *Blackwood* y considerado como una de las obras maestras del humor negro del romanticismo inglés.¹

Por otro lado, la lectura rigurosa del relato “La pesada valija de Benavides” (*Pájaros en la boca y otros cuentos*, 2019), de la cuentista y novelista argentina Samanta Schweblin (1978), nos posibilita observar elementos que dan continuidad a los temas que son objeto de estudio en el cuento “Emma Zunz”.² En el relato de la escritora argentina el asesinato

.....
¹ Sobre las referencias de la obra de Thomas de Quincey en el universo literario de Jorge Luis Borges, véase Balderston (1986), Ledesma (2004) y Stephens (1992), entre otros.

² De acuerdo con Livellara (2018), Schweblin ha sido educada en la tradición del cuento y del género fantástico, ampliamente reconocida por las obras de los escritores rioplatenses Leopoldo Lugones (1874-1938), Jorge Luis Borges (1899-1986), Felisberto Hernández (1902-1964), Silvina Ocampo (1903-1993), Adolfo Bioy Casares (1914-1999) y Julio Cortázar (1914-1984), entre los más destacados. Subrayo, sin embargo, que en el Epílogo de *El Aleph* (1949), Borges aclara que tanto “Emma Zunz” como “Historia

es visto menos como delito que como obra de arte. En esta oportunidad, nos enfrentamos, en un ejercicio metaficcional, a la construcción deliberada de una realidad dentro del universo narrativo a partir de una simulación que, en este caso, no sólo revelará una situación perturbadora de violencia contra la mujer, sino que derivará en lo que denominaremos como hiperrealidad.

“Emma Zunz” o la creación de las condiciones de un asesinato: de la venganza a la justicia, del simulacro a la obra de arte

Publicado por primera vez en la Revista *Sur* en 1948 y posteriormente recogido en la colección de relatos *El Aleph* en 1949, el cuento “Emma Zunz” (Borges, 1974) es narrado en tercera persona por un narrador omnisciente extradiegético que, focalizado en el personaje femenino de Emma Zunz, reconstruye de manera retrospectiva las peripecias del personaje principal en relación con los acontecimientos acaecidos entre el 14 de enero de 1922 y el 16 de enero del mismo año. El mecanismo de analepsis y el análisis de las funciones del relato hacen posible comprender la estructura de la historia: Emanuel Zunz, padre de la protagonista, trabaja como cajero en la fábrica de tejidos Tarbuch y Loewenthal; en 1916 es acusado de desfalco y, debido a ello, es enviado a prisión, por lo cual busca asilo en Brasil, país donde decide radicarse de manera definitiva. Antes de irse, le jura a su hija Emma que el verdadero ladrón es Aarón Loewenthal. Emma, quien ha guardado ese secreto por varios años, ingresa como obrera en la fábrica de tejidos donde el Sr. Loewenthal ha pasado de ser el gerente a convertirse en uno de los propietarios. El 14 de enero de 1922 Emma recibe una carta con la noticia de la muerte de su padre, el señor Manuel Maier (quien ha debido cambiar su nombre a partir de lo sucedido). Al día siguiente, Emma urde el plan para vengar lo que ella considera el motivo del suicidio de su padre. El 16 de enero lleva a cabo dicho plan: llama al Sr. Loewenthal con

.....
del guerrero y la cautiva” se ubican por fuera de la esfera de lo fantástico, género en el que incluirá el resto de los relatos que conforman dicho volumen.

el objetivo de entrevistarse con él más tarde para ofrecerle información sobre la huelga que preparan las demás obreras de la fábrica; posteriormente, se dirige al puerto donde en la noche zarpará el Nordstjärnan. Después de observar las rutinas y manejos de las prostitutas que trabajan en los bares del puerto, busca a un marinero con el propósito de tener un encuentro sexual con él. A continuación, Emma se presenta en la oficina del Sr. Loewenthal para finalmente asesinarlo. El crimen no recibe castigo estatal debido a que ella lo justifica: “Abusó de mí, lo maté” (1974, p. 568).

El nivel de las funciones de este relato policial muestra la construcción narrativa de un móvil que posibilita el desarrollo de las acciones nucleares emprendidas por Emma. Inicialmente, se conjetura que dichas acciones se derivan del afán de venganza; sin embargo, el personaje principal crea deliberadamente *otra* realidad que simula asimismo el *otro* móvil: “Ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello” (p. 567). El ultraje es *construido* por Emma, el cual dará ocasión a la búsqueda del castigo y la justicia: “la intrépida estratagema que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana” (p. 567). De acuerdo con Chamorro Salas (2014), quien analiza el concepto de simulacro en varios autores, tales como Tomás Eloy Martínez, Jean Baudrillard, Manuel F. Medina, Alfonso de Toro y Jaime Alazraki, el simulacro es la creación de una realidad —ficticia, verosímil, ni cierta ni falsa— alternativa a la realidad referencial, y que no obstante partir de ella, la subvierte. Por su parte, Jean Baudrillard (1978) desprende de la idea de simulacro la noción de “hiperrealidad”: el mundo contemporáneo es un simulacro, donde la realidad ha sido reemplazada por imágenes falsas, a tal punto que no se puede distinguir entre lo real y lo irreal. La hiperrealidad difiere de otras realidades en que la división entre realidad e imaginario desaparece.

Josefina Ludmer (1999), al hacer un análisis de la literatura nacional argentina a partir del instrumento crítico del “delito”, explica este giro de manera magistral en el cuento que nos ocupa:

Son los años veinte, pero el cuento está escrito en los cuarenta y se refiere también al presente de Emma. Entre los dos tiempos, y en la alegoría de Borges, Emma es la Virgen justiciera, enviada de Dios, y también la obrera que se levanta contra el patrón durante la huelga, y también la que mata a un judío que trabaja el sábado, o simplemente la que mata a un judío. La que mata representa todas “las justicias”: la de Dios, la del padre, la justicia de clase, la racial y la sexual. Y se burla de la justicia estatal, porque al fin llama a la policía, confiesa su crimen y acusa al patrón de haberla violado, cuando unas horas antes se disfrazó de prostituta y se acostó con un marinero que hablaba otra lengua. Hace ante la justicia una farsa de la verdad; usa la ley y el estereotipo de la virgen vejada (usa el estereotipo de la ley) para burlar la justicia del estado y poder ejercer todas las justicias, en alegoría (pp. 363-364).

Cuando Ludmer (1999) enfatiza en que Emma “hace ante la justicia una farsa de la verdad” (p. 363), no podemos dejar de lado un comentario emitido por el narrador que nos permite conjeturar el elemento metaficcional o autoconsciente en el relato:³ una vez que Emma ha acudido a la cita con el Sr. Loewenthal, acelera su plan sin pensar en la deshonor vivida unas horas antes, “no tenía tiempo que perder en *teatralerías*” [énfasis añadido] (Borges, 1974, p. 567). Tanto el narrador como el personaje principal son conscientes de la simulación y de la manera en la que ésta creará las condiciones del asesinato o, desde nuestra perspectiva, de la obra de arte, pues esta escena es la que genera la catarsis en el lector, quien en su pacto con la obra literaria acepta y se sumerge en el complejo juego de máscaras ideado por la protagonista.

Desde la perspectiva del nivel indicial del relato, es decir, teniendo en cuenta las informaciones que expresan los personajes o que se extrae

.....
3 Siguiendo la línea de interpretación de Lauro Zavala (2010), se comprende la metaficción como “la escritura narrativa cuyo interés central consiste en poner en evidencia, de manera lúdica, las convenciones del lenguaje y de la literatura” (p. 353). A juicio de Zavala, toda la obra narrativa de Jorge Luis Borges es de naturaleza metaficcional. Sin embargo, en cada obra de carácter metaficcional se exploran las oportunidades y los límites de las estrategias utilizadas para representar la realidad mediante las convenciones del habla cotidiana o de los géneros literarios (p. 355).

de la narración, Aedo Fuentes (2000) explica cómo se construye el intrincado aparato de máscaras y de duplicidades en los personajes principales de “Emma Zunz” y, al referirse a la protagonista propiamente dicha, señala que

Emma Zunz es una mujer débil y carente de poder que es fuerte y poderosa (recuérdese el significado de su nombre); aparenta rechazar toda violencia pero mata con premeditación; actúa motivada por el odio aunque aparece como motivada por el amor; virgen que pasa por prostituta; aparenta venderse por dinero pero compra una prueba incriminatoria; es la vengadora de una afrenta personal que aparenta ser instrumento de la justicia divina; vengadora de su propio ultraje que aparece como vengadora del oprobio del padre; hija que venga al padre pero que se venga del padre; victimaria que pasa por víctima; castigadora del pecado de avaricia que castiga pecado de lujuria y viceversa (Fuentes, 2000, párr. 25).

Tal caracterización de Emma Zunz propone la construcción de un personaje real en el universo ficcional, pero que al mismo tiempo es el resultado de un juego de simulaciones y de situaciones irreales, a tal punto que su carácter verdadero se desvanece. A pesar de ello, del mismo modo en que el marinero conduce a Emma de una puerta a un zaguán, y de allí a una escalera, y después a un vestíbulo, y después a un pasillo y finalmente a una puerta que se cierra, el lector se ve conducido, a través de la confesión del narrador, por un camino laberíntico de apariencias y de simulaciones creadas por el personaje Emma que desemboca en una puesta en escena magistral: un asesinato con la coartada perfecta, donde “el tono, el pudor, el odio y el ultraje son verdaderos” (Borges, 1974, p. 568), aunque “eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios” (p. 568).

Considerar la puesta en escena del asesinato cometido por Emma Zunz como una obra de arte magistral establece un diálogo intertextual con algunas tesis del ensayo *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*, de Thomas De Quincey (2013). En el ensayo, el autor transcribe un texto que ha llegado a sus manos —pese a su virtud— y que contiene el

discurso de una conferencia ofrecida ante la Sociedad de Conocedores del Asesinato, sociedad londinense cuyos miembros “se declaran curiosos de todo lo relativo al homicidio, *amateurs* y *dilettanti* de las diversas modalidades de la matanza, aficionados al asesinato en una palabra” (p. 8). En dicha conferencia, ofrecida en honor del Sr. Williams (quien ejecuta una serie de asesinatos en el barrio de Ratcliffe Highway, Londres, en 1811), se exaltan sus cualidades en la composición de un *buen asesinato* “que exige algo más que un par de idiotas que matan o mueren, un cuchillo, una bolsa y un callejón oscuro” (p. 11). Prosigue el autor: “El diseño, señores, la disposición del grupo, la luz y la sombra, la poesía, el sentimiento se consideran hoy indispensables en intentos de esta naturaleza” (p. 11). De esta forma, despojado de su dimensión moral, que equivale al “lado malo”, el autor expone que es posible hallar en el asesinato, el “lado bueno”, un valor estético que puede incluso unirse con el arte y con el buen gusto (p. 12).

En este orden de ideas, para De Quincey, si optamos por una valoración estética, algunos asesinatos podrían ser considerados auténticas “obras de arte” y los asesinos verdaderos “artistas” (p. 31). Pero ¿cuáles son los principios que determinan los criterios para valorar un asesinato como una obra de arte? Al respecto, el autor del ensayo enuncia tres principios del buen asesinato, “no con objeto de reglamentar la práctica sino de esclarecer el juicio [...] pues el hombre de sensibilidad exige algo más que una escena sangrienta” (p. 38): el primero hace alusión al tipo de persona que mejor se adapta al propósito del asesino, la víctima debe ser un hombre bueno o, en todo caso, que no sea un asesino, tampoco puede ser un personaje público; debe gozar de buena salud y, preferiblemente, ser responsable de la crianza de sus hijos pequeños; el segundo, se refiere a la búsqueda de un lugar con las condiciones físicas y ambientales apropiadas, y el tercero, al momento justo. Respecto a estos dos últimos principios, el autor opina que “el sentido común del ejecutante suele orientarlo hacia la noche y la discreción” (p. 40). Emma Zunz cuenta con ese sentido común y es debido a esto que elige la noche y la soledad para materializar su plan. En relación con el tipo de persona que es el Sr. Aarón Loewenthal, la representación que configura la protagonista basada en sus conjeturas sobre la

muerte de su padre (efectivamente, el deceso pudo no estar vinculado con un suicidio, sino que presuntamente pudo ser el resultado de un accidente o de una enfermedad) lo muestra como una persona *mala* que merece ser castigada, él ha sido el motivo que desencadena la tragedia de Emanuel Zunz y, por ende, de Emma; sin embargo, el sujeto que es representado proyecta cierto patetismo debido a la avaricia, a su estado de viudez y a la soledad en la que se hallaba. Adicionalmente, en el momento del crimen este no tenía la intención de matar a Emma, por lo que no podemos decir que se tratara de otro asesino.

Para finalizar, el delito se resuelve a favor de Emma, pues el simulacro ha creado una realidad verosímil que la policía acepta, aunque en la realidad referencial se trate de un crimen irresoluto, lo cual, al mismo tiempo, sería visto como de *buen gusto* por los miembros de la Sociedad de Conocedores del Asesinato. En el contexto histórico y literario del ensayo, De Quincey arguye que ciertos crímenes no resueltos o sin punición pueden ser considerados estéticamente interesantes debido a su misterio, a la intriga y a la fascinación que despiertan en la mente humana.

El asesino como artista o su obra de arte como manifestación de la hiperrealidad en “La pesada valija de Benavides”

El relato “La pesada valija de Benavides”, de la escritora argentina Samanta Schweblin, fue publicado por primera vez en el volumen de cuentos *El núcleo del disturbio* (2002) y, posteriormente, recogido en la colección de cuentos *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2019). La historia, que comienza *in medias res* y que es enunciada en tercera persona por un narrador omnisciente tradicional, se focaliza en el personaje principal llamado Benavides. La narración coincide con el orden cronológico de la diégesis, cuyo tema aborda la contemplación del asesinato como una obra de arte.

Estructuralmente, la historia consta de tres secuencias narrativas: en la primera, Benavides introduce el cuerpo de su mujer, a la que ha asesinado, en el interior de una valija de cuero, no sin antes envolverlo

en bolsas de residuos para “evitar que la sangre chorree” (Schweblin, 2019, p. 135). Una vez ha cerrado la maleta, se dirige con ésta hacia la casa del doctor Corrales. La segunda secuencia comienza con la llegada de Benavides a la residencia mencionada. Después de ser recibido, Corrales lo invita a que se dirijan a su consultorio, el cual está ubicado en una de las habitaciones de la vivienda. Benavides expone a su médico las razones de su presencia allí; sin embargo, Corrales, haciendo caso omiso de las explicaciones que le da su paciente, le ofrece un par de pastillas y lo exhorta para que descansen y duerma en otra habitación de la casa. Al despertarse en la mañana, Benavides busca su valija, pero no la encuentra; luego, busca al doctor Corrales y se entera de que éste la ha enviado al cuarto de garaje. Benavides necesita mostrarle al médico el contenido de la valija. Cuando localiza al facultativo y halla la maleta, la abren y Corrales por fin conoce lo que guarda en su interior y, en lugar de centrarse en la gravedad del crimen que su paciente ha cometido —a juzgar por las expectativas de un lector acostumbrado a una realidad extratextual que calificaría el feminicidio como hecho punible o delito—, le atribuye la calificación de “maravilloso” (2019, p. 143) a lo que, en un giro inesperado, se constituye en la obra creada por un “genio” (p. 143). Esta secuencia culmina con la idea que concibe Corrales de contactar a Donorio, curador y amigo suyo.

La tercera secuencia se abre con la presencia en el relato del personaje Donorio, quien se encargará de realizar la curaduría artística respectiva. Al principio, Corrales presenta a Benavides ante Donorio, quien “estudia el cuerpo pequeño del Benavides” (p. 143) y, luego, Corrales y Benavides conducen a Donorio al garaje para que observe la obra y la valore de acuerdo con sus criterios estéticos. Al contemplarla, Donorio no puede más que exclamar que “¡Es extraordinaria! [...] ¡Horror y belleza!, qué combinación...” (p. 145), y decide intitularla “La violencia”, pese a que Benavides aún ve allí a *su mujer* y no cesa de repetir que “Yo la maté. Yo la maté...” (p. 145). A partir de ese momento, Donorio pide conservar el cuerpo y evitar que Benavides se le acerque, puesto que es necesario mantenerlo intacto para el día en que por primera vez se exponga la obra de arte ante el público, por supuesto con la presencia de su creador, pues “sin

el artista el acto inaugural pierde sentido” (p. 149). La secuencia termina cuando Benavides, después de recorrer un camino laberíntico dentro de la residencia, se acerca al cuarto de garaje iluminado, custodiado e invadido por el público y los medios. Donorio le solicita a Benavides que hable ante la multitud que lo observa, expectante. Benavides solo exclama: “yo la maté” (p. 153). A continuación, se abren las cortinas y el público, anonadado, contempla la obra y ovaciona al artista, quien, en un estado de aturdimiento, se mezcla con la masa hasta que finalmente es sujetado por la guardia.

Tanto la trama como las funciones nucleares y los indicios ofrecidos por el narrador y los personajes en cada una de las secuencias del relato referido contienen marcas intertextuales que nos remiten nuevamente a las tesis del ensayo de humor negro *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes* (2013), de Thomas De Quincey, mencionadas en la primera sección de este estudio. Al respecto, Livellara (2018), quien desarrolla ampliamente las categorías del cuento fantástico en “La pesada maleta de Benavides”, así como la temática de la violencia contra la mujer que se manifiesta en este relato, considera que estos nexos intertextuales acentúan el tono irónico y humorístico que caracterizan la poética de Schweblin.

A continuación revisaremos algunos elementos que visibilizan el diálogo entre los dos textos:

Sobre la estética y la composición del asesinato

Recordemos que De Quincey (2013) subraya que el asesinato puede “tomarse por su lado moral o bien cabe tratarlo *estéticamente*, o sea, en relación con el buen gusto” (p. 12). Pero exige algo más: el diseño, la disposición del grupo, la luz y la sombra, la poesía y el sentimiento (p. 11) para que este sea considerado como una de las Bellas Artes.

En otro pasaje del ensayo, el escritor amplía esta posición:

Hagamos lo que esté a nuestro alcance con lo que nos queda entre manos, y si es imposible sacar nada en limpio para fines morales, tratemos el caso estéticamente y veamos si con ello conseguimos algo. Tal es la lógica del

hombre sensato. ¿Cuál es el resultado? Pues que secamos nuestras lágrimas y quizá tengamos la satisfacción de descubrir que unos hechos lamentables y sin defensa posible desde el punto de vista moral resultan una composición de mucho mérito al ser juzgados con arreglo a los principios del buen gusto. Así queda contento todo el mundo; se confirma el viejo refrán de que no hay mal que por bien no venga (De Quincey, 2013, pp. 14-15).

En “La pesada valija de Benavides”, Donorio explica a Benavides lo siguiente: “usted no es un artista de pueblo. Su obra apunta a un público seleccionado, intelectuales, mentes que desprecian incluso las novedades de museo, hombres que admiran lo otro, el más allá de la simpleza de una obra, es decir [...], el contexto” (Schweblin, 2019, pp. 147-148). Donorio se refiere con el “contexto” al conjunto de elementos que componen las cualidades de un “buen asesinato”: un perpetrador que no tiene apariencia de asesino, un cadáver femenino morado envuelto e introducido dentro de una maleta y que expresa el horror y la belleza de la violencia en un “estado primitivo, salvaje” (p. 144); el lugar, la disposición de la luz en el garaje y la sangre que tapiza el suelo donde descansa la valija. Todo ello inspira un valor estético en el curador. A su juicio, y despojado de cualquier precepto moral, las condiciones físicas y ambientales de este crimen en particular constituyen una pieza de indudable valor artístico.

Detenerse en los aspectos contextuales del crimen para catalogarlo como una pieza artística por supuesto que enmascara también una realidad perturbadora, allí radica el carácter crítico e irónico del relato. Lo absurdo de la escena se corresponde con lo absurdo de una sociedad intelectual que asume una posición pasiva frente a las violencias ejercidas contra los cuerpos femeninos.

De la imperfección del asesino a la perfección del artista

Citando el Libro Quinto de la *Metafísica* de Aristóteles y la obra sobre la *Indigestión* del Sr. Howship, cuando se refieren a un “ladrón perfecto” y a una “hermosa úlcera”, respectivamente, De Quincey (2013) asevera que

[...] no es menos cierto que, por más reprobables que sean *per se*, tanto un ladrón como una úlcera pueden tener infinitos grados de mérito en relación con otros individuos de su misma clase. Ambos son, en verdad, imperfecciones, pero como su esencia es ser imperfectos, la grandeza misma de su imperfección se vuelve una perfección (p. 13).

Cuando el doctor Corrales conoce por primera vez el contenido de la valija de Benavides, se muestra incrédulo frente al tipo de persona que realizaría un acto de tal naturaleza: “—Maravilloso —repite Corrales, negando. Mirando un momento la valija, otro a Benavides, como si no alcanzara a creer que Benavides pudiera hacer algo semejante por sí mismo. Es usted un genio, pensar que yo lo menospreciaba, Benavides” (Schweblin, 2019, p. 143). Corrales concibe la *imperfección* del asesino, pero Donorio trasciende esta imperfección y descubre la *perfección* en el hecho criminal, en la obra; es decir, descubre al artista:

—Si el público se reconoce en el artista el efecto de la obra se potencia. Haga usted mismo la prueba, piense qué hubiera pasado si la noche del domingo, en lugar de Benavides, la obra se la hubiera traído un atlético físico culturista de pelo largo y zapatos a la moda...

—No, no, claro. Tampoco me tome por estúpido, la diferencia es... abismal.

—Violenta, Corrales, como la obra (pp. 149-150).

Donorio encuentra con esta revelación que la imperfección de la violencia es, al mismo tiempo, la perfección de la obra de arte. Debido a esto, exhorta a Benavides para que exponga su obra en una especie de instalación itinerante alojada en un garaje que antes mantuvo un ambiente hogareño y que ahora abrirá sus puertas como un pequeño museo para que el público atienda al acto de inauguración, de manera masiva, con el objetivo de contemplar la creación artística.

Sobre los principios del asesinato

Como se explicó anteriormente, De Quincey establece tres principios del buen gusto en el asesinato para “esclarecer el juicio” del crítico (De Quincey, 2013, p. 38). Estos son: la víctima o el tipo de persona que mejor se adapta al propósito del asesino, el lugar apropiado donde se llevará a cabo el homicidio, y el instante preciso.

Respecto al asesinato que comete Benavides, se desconoce el seguimiento de tales principios, sólo se pueden conjeturar algunos aspectos de acuerdo con los indicios que ofrece el narrador al principio del relato: “Benavides no se arrepiente de sus acciones. Cree que las puñaladas sobre su mujer fueron justas, pero sabe que pocos comprenderán sus razones”(Schweblin, 2019, p. 135). Benavides asesina a su mujer después de veintinueve años de vida matrimonial y sólo podemos concluir que se trató de un delito contra una mujer adulta, es decir, de un feminicidio. No es posible conjeturar si el patetismo aumentaría al conocer que ella tenía hijos a cargo o si mediaban entre ella y su victimario otras diferencias de edad o de posición, aparte de la de género. Tampoco sabemos si ella intentó asesinarlo antes a él y entonces él actuaría de forma defensiva. Por lo demás, es fácil suponer que el crimen se realizó en su lugar de residencia guardando la máxima discreción e higiene.

“La pesada valija de Benavides” esboza, pues, la manera en la que el asesino deviene artista; y el asesinato, obra de arte. El artificio literario se construye discursiva y metaficcionalmente a partir de la perspectiva de los personajes secundarios Corrales y Donorio, quienes enmascaran el feminicidio con otra categoría impuesta desde el lenguaje:

—El mejor es Benavides —concluye Donorio—; yo soy solo un curador, mi aporte es mínimo. Acá lo importante es la obra, “la violencia”, ¿entiende?

—Mí mujer.

—No, Benavides, créame que yo sé de marketing y eso no funciona, el título es “La violencia” (p. 145).

Von Werder (2013), citando a Baudrillard (1929-2007), explica que, en los bienes de consumo, se vuelve cada vez más importante el valor de signo y no su valor intrínseco. La más elevada función del signo es, según él, “hacer desaparecer la realidad, y enmascarar al mismo tiempo esa desaparición” (Baudrillard, 1996, p. 17 como se citó en von Werder, 2013, p. 108). El público que observa el cadáver de la mujer en la valija no está contemplando “el cadáver de la mujer en la valija”, sino lo que ello significa: la máxima expresión de “La violencia”. El valor del signo modifica la percepción de la realidad referencial, la hace desaparecer; es decir, el simulacro se superpone a la realidad, dando paso a lo que Baudrillard denomina como *hiperrealidad* (Baudrillard, 1978, pp. 12-15). Como la simulación cuestiona lo “verdadero” de lo “falso”, de lo “real” y lo “imaginario” (p. 8), Benavides no puede más que sentirse confundido, y en su búsqueda por recuperar su verdad, recrea —simula— la escena del crimen:

—Yo, yo la maté, así...

—Benavides golpea el piso con los puños cerrados—. Así la maté.

[...]

—Así la maté, así —arrastrándose por el piso sin dirección precisa, golpeando contra el piso los objetos que va encontrando—. ¡Así!, ¡así!
(Schweblin, 2019, p. 146).

De esta manera, la ilusión se impone sobre la realidad; la ficción, sobre la verdad. Por eso, impera la confusión y los sujetos no pueden escapar de ello, el aturdimiento que experimenta Benavides es síntoma de este proceso.

En este punto, cabe preguntarnos, ¿por qué una sociedad como la del relato considera el asesinato de una mujer como una obra de arte? ¿Por qué existe una comunidad de espectadores que permite y aprecia la violencia ejercida contra la mujer? De acuerdo con Segato (2003), en las estructuras profundas de la violencia de género existen dos ejes dinámicos, el vertical y el horizontal. En el eje vertical se presenta un varón que busca tener dominio sobre la mujer, como objeto de posesión, dentro del

sistema dominante patriarcal. En el eje horizontal, se presenta la paridad entre los roles que comparten la situación de dominio, como una especie de cofradía que introduce a nuevos miembros en su sistema hegemónico, busca compartir la posesión del objeto mujer y para ello se sirve de la complicitad, de la publicidad y de la espectacularización del hecho violento.

En el último grado de la barbarie patriarcal, se revela el esqueleto mismo del sistema; aflora, descarnada, la estructura, se espectaculariza la escena psíquica fundamental, el cuerpo genérico de la mujer se reduce para adherirse definitivamente a la función de objeto destinado al consumo en la construcción de la masculinidad (Segato, 2003, p. 253).

En este orden de ideas, cuando Benavides acepta que asesinó a su mujer a golpes, simulando o recreando los hechos, y reclama la autoría del acto durante la exposición de la “obra de arte”, está afirmando su masculinidad y la necesidad de pertenecer al sistema de pares, representado en el relato por los roles del doctor Corrales y del curador de arte Donorio. Al mismo tiempo, los espectadores que acuden a ver la instalación, entre el horror y la euforia, posibilitan que el sistema de dominación patriarcal se perpetúe, sobre el asiento de un simulacro. De ahí que la estética del absurdo y el humor negro, que desencadenan en lo grotesco, despierten situaciones dentro del relato que, a pesar de desvelar en gran modo la violencia ejercida contra la mujer en el mundo extratextual, permiten el contubernio entre el perpetrador y los espectadores para que el delito se camufle de tal forma que la realidad original termina por desaparecer. En “La pesada valija de Benavides” el simulacro refuerza y alienta a las masas de espectadores a apreciar el significado banalizando el significante que lo origina. En clave feminista, este significante trivializado en el relato involucra la supresión de la mujer al pasar por alto el hecho de que fue asesinada por su esposo y, a cambio, el surgimiento de un discurso pseudoestético que pretende exaltar la belleza en la violencia.

Conclusión

La voz que confiesa “*Yo lo maté*”, tanto en “Emma Zunz” como en “La pesada valija de Benavides”, es una pieza fundamental en el ejercicio interpretativo realizado en este estudio, pues esta voz es puesta en segundo plano en el primer relato o silenciada, como sucede en el segundo, debido a un intrincado y complejo juego de máscaras y simulaciones que terminan trasladando el valor intrínseco de lo representado —el asesinato— a un valor artificial en el que la representación —obra de arte— ha sustituido *lo real* para convertirse en *otra* realidad de referencia dentro del universo literario; es decir, ha devenido en hiperrealidad.

Más aún, la pregunta por cómo opera la mente humana en la construcción última de una hiperrealidad la responde Emma Zunz: mediante supuestos que son tomados como verdaderos en el dominio personal y social, como por ejemplo la afrenta que sufrió su padre o la idea de que ella por su condición de mujer es vulnerable y susceptible de ser mancillada, crea y recrea los hechos de tal forma que su versión del crimen en defensa por el honor perdido tiene como resultado la aceptación de *su* realidad como verdadera. No hay una búsqueda de móviles, porque la única que los conoce es la mente que los concibió.

En el caso de Benavides, aparte de llamar la atención sobre las violencias contra el género femenino, es apenas obvia la crítica que se establece a la cultura como negocio. El arte en alianza con el sector de la mercadotecnia, o *marketing*, intercambia los valores inherentes a la naturaleza de las cosas por otros valores artificiosos que satisfacen las demandas de los consumidores, quienes participan activamente en el mercado cuando aceptan los productos, los reconocen, los adoptan y aprecian. De modo que son los consumidores de una obra de arte como la que se presenta en el relato quienes en complicidad con los curadores conforman una nueva convención que le atribuirá calidad de *verdadero* y *real* a aquello que es basado en una farsa.

Para concluir, la estrategia metaficcional o el artificioso juego de máscaras que los personajes construyen dentro de las narraciones, así como los escenarios laberínticos —físicos y psicológicos— por los que

deambulan, nos sirven para establecer algunas características particulares en el estilo del escritor argentino Jorge Luis Borges que, a su vez, son fundamento para determinar la serie literaria en la que se inscribirá la también escritora argentina Samanta Schweblin, heredera de la tradición del cuento hispanoamericano.



REFERENCIAS

- Aedo Fuentes, M. T. (2000). Borges y Emma Zunz postulando realidades. *Acta literaria*, (25), 27-36. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482000002500004>
- Balderston, D. (1986). *The Literary Universe of Jorge Luis Borges. An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in His Writings*. Comp. Greenwood Press.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Kairós.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Emecé.
- Chamorro Salas, J. (2014). El Simulacro en Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, y Juan Carlos Onetti. *Crítica.cl*. <http://critica.cl/literatura/el-simulacro-en-jorge-luis-borges-alejo-carpentier-y-juan-carlos-onetti>
- De Quincey, T. (2013). *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*. Trad. Luis Loayza. Alianza Editorial.
- Ledesma, J. (2004). Entre De Quincey y Borges. Metodología crítica en literaturas comparadas. *Anclajes*, vol VIII, n° 8.
- Livellara, J. (2018). La poética de lo fantástico y su modulación en los relatos de Samanta Schweblin: huellas de una herencia [tesis]. Universidad de Barcelona. http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/146061/1/TFM_Livellara.pdf
- Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Libros Perfil.
- Molloy, S. (1999). *Las letras de Borges y otros ensayos*. Beatriz Viterbo.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. UNQ.
- Stephens, C. (1992). Borges, De Quincey, and the Interpretation of Words. *Romance Quarterly*, Nov 92, Vol. 39. Issue 4: 480-87.
- Schweblin, S. (2019). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Random House.
- von Werder, S. D. (2013). ¿Ficción o hiperrealidad? Un estudio comparado de los relatos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges y “La salida”, de Daniel Kehlmann. *Literatura y lingüística*, (28), 107-121. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112013000200007>
- Zavala, L. (2010). Leer metaficción es una actividad riesgosa. *Literatura: teoría, historia, crítica*, (12). <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/22950>

Otras migraciones



MARÍA EUGENIA Osorio Soto

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

Este capítulo es resultado del proyecto de investigación *Migraciones culturales transatlánticas* y contó con el apoyo de la *Estrategia para la Sostenibilidad y Consolidación de los Grupos de Investigación 2023*, otorgada al Grupo de investigación Estudios Literarios —GEL— por parte del Comité para el Desarrollo de la Investigación —CODI— de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia – UdeA, Medellín – Colombia.

Poema cómico (1789) de fray Felipe de Jesús: ¿un intento de reconquista espiritual del Darién?

RESUMEN: EL presente trabajo analiza *Poema cómico* de fray Felipe de Jesús como un discurso que, por un lado, mantiene una línea de continuidad con las crónicas de indias, en el sentido de que legitima la conquista espiritual de los habitantes del Nuevo Mundo, y específicamente de los indígenas del Darién, quienes para finales del siglo XVIII seguían siendo considerados como irreducibles. Sospechamos que esta obra podría formar parte de un engranaje ideológico más complejo que, estudiado a la luz del papel que desempeñaron las comunidades religiosas en la interpretación de la realidad posterior al levantamiento de los Comuneros en el Nuevo Reino de Granada en 1781, desvela una misión reconciliadora con el imperio católico español. Si bien se denuncia el mal manejo de ciertas autoridades del gobierno, nunca se critica al Soberano, que coincide con la consigna comunera de “Viva el rey y muera el mal gobierno”.

Palabras clave: *Poema cómico*, Darién, absolutismo imperial, conquista espiritual, violencia.

ABSTRACT: THIS paper analyzes *Poema cómico* by fray Felipe de Jesús as a discourse that, on the one hand, maintains a line of continuity with the chronicles, in the sense that it continues to legitimize the spiritual conquest of the inhabitants of the New World and, specifically, of the indigenous people of the Darien, who by the end of the eighteenth century were still considered irreducible. We suspect that *Poema cómico* could be part of a more complex ideological gear that, studied in the light of the role played by religious communities in the interpretation of reality after the uprising of the communards in the New Kingdom of Granada in 1781, reveals a mission of reconciliation with the Spanish Catholic Empire. Although it denounces the mismanagement of certain government authorities, it never criticizes the sovereign, which coincides with the communist motto of “long live the king and death to bad government”.

Keywords: *Comic poem*, Darien, imperial absolutism, spiritual conquest, violence.



Introducción

AÚN HOY son pocas las investigaciones que existen sobre *Poema cómico*, escrito por fray Felipe de Jesús en 1789 y publicado por primera vez en 1998, en una edición realizada por Héctor Orjuela y que se corresponde con el manuscrito que reposa en los fondos de la Biblioteca Nacional de Colombia. El título completo de la pieza teatral reza de la siguiente manera:

Poema cómico

No se conquistan las almas con violencias.

Triunfos de la religión y prodigios del valor.

Los godos encuviertos. Los chinos descuviertos.

El oriente en el ocaso y la américa en Europa.

Soñado en las costas del Darién.

—1.789—

Dividido en dos partes y cinco actos cada una.

Glosa al fin e prosa para mayor claridad

de los pasajes oscuros de toda la obra.

Y particularmente sobre el asunto de los chinos,

cuyo enigma se descifra allí por separado.

Los trabajos existentes sobre *Poema cómico*, como el del mismo Orjuela (1998) o el de Carlos Reyes (2008), coinciden en subrayar la importancia que el hallazgo tenía para la historia del teatro en el Nuevo Reino de Granada y América Latina, a la vez que destacan ciertos rasgos indigenistas del autor y lo equiparan con fray Bartolomé de las Casas (1484-1566). Sobre el posible indigenismo manifiesto en el texto, en el *Poema* mismo se alude a desmanes cometidos por algunos de los corregidores, a la vez que se denuncia el mal manejo de los servidores de la Corona; no obstante, como también sucede con fray Bartolomé de las Casas, predomina el discurso legitimador de los procesos de conquista, esto es, de la imposición

del cristianismo y del vasallaje, lo cual ocurre, paradójicamente, en un contexto en el que se empezaban a gestar los movimientos independentistas en el Nuevo Reino de Granada y en los diferentes países americanos.

Por tanto, nuestra lectura se orienta a demostrar que en las últimas décadas del siglo XVIII, como producto del resquebrajamiento del régimen colonial en algunos casos o, en otros, del fracaso del imperio español para controlar las regiones periféricas en América, se adelanta una nueva empresa imperial y, si bien dista en muchos sentidos de la llevada a cabo trescientos años antes, su objetivo seguía siendo el mismo: legitimar el orden colonial y la conquista espiritual de los pueblos que aún no habían sido totalmente sometidos. En consonancia con lo anterior, una lectura de *Poema cómico*, anclada en el contexto y observando la posible tensión entre las nuevas ideas y las antiguas, desvela que, por un lado, dicha obra, aunque escrita cuando las ideas ilustradas sobre libertad empezaban a calar en un sector de la población, involucra un discurso próximo a la tradición apologética y prohispana que se inaugura con las primeras cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista, que entonces cumplían con el objetivo de informar, relacionar o simplemente describir lo antes nunca visto por estos primeros europeos que llegaron al Nuevo Mundo (Mignolo, 1982). En cuanto a la actualidad del *Poema cómico*, lo asociamos con la producción teórica de las últimas décadas del siglo XVIII, en la que asistimos a una reinterpretación del hombre y del paisaje americano, la cual se refleja, específicamente, en la inconformidad existente al interior de los sectores criollos, que se acogen al lema comunero “Viva el Rey y muera el mal gobierno”.

En este último sentido, sospechamos además que *Poema cómico* podría formar parte de un engranaje ideológico más complejo que, estudiado a la luz de otras dos obras escritas por sacerdotes y en la misma década, pone de manifiesto el papel que desempeñaron las comunidades religiosas, franciscanos y capuchinos, en la interpretación de la realidad posterior al levantamiento de los Comuneros en el Nuevo Reino de Granada



en 1781,¹ en tanto que en las tres se encomia el imperio católico español. Veremos que *Poema cómico* incorpora la idea de una América mestiza y, de forma más sutil, se promueve el mestizaje del Darién como posibilidad civilizatoria y como una estrategia que le podría dar una salida pacífica al conflicto que allí tenía lugar.

La obra y su contexto

Poema cómico, según aparece en el título completo antes citado, fue soñado en el año de 1789 y en las costas del Darién, de manera que la ubicación geográfica y temporal aportan dos marcadores importantes de lectura: la región del Darién encierra un simbolismo importante en el contexto de la colonización, por haber sido el lugar de los primeros asentamientos hispánicos y donde se fundaron las primeras ciudades de tierra firme en América, San Sebastián de Urabá y Santa María la Antigua del Darién,² y paralelo a ello, según la historiografía, desde los tiempos de la Conquista el Darién ha sido un escenario de conflictos fronterizos, económicos y políticos, habitado por “indios fieros”. Así podemos leerlo en la descripción que el historiador colombiano Gonzalo Hernández de Alba (1991) replicaba hace algunos años:

La zona del Darién, de muy difícil delimitación geográfica y política durante la Colonia, de selvas prácticamente impenetrables, con permanentes lluvias torrenciales, ríos próximos al desbordamiento e inmensos pantanos, siempre constituyó para los gobernantes españoles en las Indias más de un misterio y de un problema sin solución. No es que no se tuvieran noticias de ella: por aquí se había iniciado la prodigiosa penetración

.....
1 El levantamiento de los Comuneros, considerado la primera revolución popular contra el gobierno español en el Nuevo Reino de Granada, se inició en el Socorro (Santander) el 16 de marzo de 1781 y suele compararse con el presidio por Túpac Amaru en el Perú en 1780.

2 La región del Darién cubre algunas provincias del sur de Panamá, los pueblos indígenas de Guna Yala, Emberá-Wounaan, Guna de Madungandí y Guna de Wargandí y el norte del departamento del Chocó en Colombia. Por otro lado, Santa María la Antigua del Darién se fundó en 1510, por Martín Fernández de Enciso y Vasco Núñez de Balboa. San Sebastián de Urabá fue el primer asentamiento español en las costas de Urabá-Darién y hoy lo conforman parte de los departamentos de Chocó y Antioquia.

hispanica al sur del nuevo continente. En sus villas se escribieron las primeras crónicas de la conquista.

Allá los habitantes eran peligrosos, levantiscos y corrompidos [...] Entre sus pantanos se escondían esos esclavos africanos que preferían las inseguridades del terreno a la certidumbre de los suplicios de los amos: Hasta aquí llegaban a esconderse los corsarios y piratas del Caribe [...]. En el Darién pretendieron asentarse hugonotes corridos de Francia por su peculiar manera de rezar.

En cuanto al marcador temporal, la fecha de 1789 es importante para la historia del Virreinato de la Nueva Granada, por ser un final de siglo marcado por la efervescencia social y política en las colonias americanas: además del movimiento discursivo y científico que emerge como una proyección de las políticas económicas borbónicas, las cuales se manifestaban en los deseos de buscar sustitutos de la explotación minera,³ asistimos a frecuentes levantamientos en los diferentes virreinos, incluida la ya señalada rebelión Comunera de 1781, cuyo antecedente inmediato es la comandada por Túpac Amaru en 1780 en el Perú, la insurrección social más importante acontecida en dicho reino durante los tres siglos de dominación española. Por otro lado, los intereses de Inglaterra y Francia de apoderarse de las Antillas estimularon tempranamente el desarrollo de la piratería, y si bien a finales del siglo XVIII se había casi superado, aún tenía actualidad el interés de estas potencias europeas en el Darién, razón por la que el gobierno español determinaría que se hiciera especial énfasis en controlar y vigilar las fronteras, al igual que la circulación de textos relacionados con nuevas ideas ilustradas que, como lo destaca Carlos Reyes (2008, p. 114), se transmitían en forma de panfletos clandestinos, así como mediante la constitución de *sociedades masónicas* que cumplieron una

3

A raíz de las necesidades del Imperio, se impulsan las primeras Expediciones Botánicas en los diferentes virreinos: Perú y Chile (1777-1788), Nueva Granada (1783-1816), Nueva España (1787-1803). El objetivo, además de garantizar la apropiación de los conocimientos necesarios para estimular la explotación de los recursos naturales, era monopolizar el comercio entre América y Europa.

función importante en los movimientos independentistas que empezaban a gestarse.

Poema cómico se enmarca entonces en un escenario discursivo que es importante para la comprensión del texto, puesto que involucra la historia local (el Darién), la regional (el virreinato), así como la que acontecía allende los mares: el movimiento ilustrado y las nuevas políticas económicas y mercantiles. El protagonismo del Darién es diverso; para la época en que se escribe la obra, casi trescientos años después de la llegada de los primeros europeos a lo que sería la jurisdicción del Virreinato del Nuevo Reino de Granada,⁴ seguía siendo un territorio codiciado y sus habitantes vistos como “irreductibles”, lo cual se explica a partir de las mismas razones que antes citamos de Hernández de Alba: el difícil acceso a la zona, lo tremendamente insana y, sobre todo, la fiera resistencia que los indígenas habían hecho a los procesos de colonización española (Montoya, 2013, pp. 27-28).⁵ Desde el siglo xvi, los grupos étnicos del Darién no solo se habían negado a aceptar el control impuesto por los peninsulares y a admitir el paso de estos por su territorio, sino que —con alguna que otra excepción— se negaban a acoger a los misioneros que venían con ánimos proselitistas (Orjuela, 1997, p. 393). En un proceso paralelo a dicho rechazo, y como una estrategia para protegerse y mantenerse inmunes al contacto con los españoles, los indígenas mantuvieron alianzas tácticas con corsarios ingleses y holandeses:

Es verdad que posteriormente colaboraron con los piratas (ca. 1675-1725), pero lo hicieron por conveniencia y para defender mejor su tierra. Algunos corsarios franceses lograron atraerlos fundando una colonia de hugonotes en la costa caribe. Un número de franceses se casó entonces con nativas, pero en el levantamiento general de la población darienita contra España

.....
4 El Virreinato del Nuevo Reino de Granada había sido creado en 1717, suprimido en 1721 y restablecido en 1739.

5 Otros grupos indígenas que permanecían sin ser evangelizados eran los habitantes de las selvas del Chocó, la Amazonía, los llanos del Casanare, el desierto de la Guajira, la costa de los Mosquitos, así como los de las inmediaciones de la Ciénaga de Santa Marta.

(1725-1726), todos los habitantes de la colonia con sangre francesa fueron pasados a cuchillo (Orjuela, 1997, pp. 393-394).

La convulsa situación que se experimentaba en la región incita a Carlos III a ordenar la ocupación de las costas del Darién en 1783,⁶ la cual perdura hasta 1790, fecha en que se firma un acuerdo de paz y que coincide con el reinado de Carlos IV y con sus intenciones de dar un giro en los asuntos geopolíticos en el continente americano,⁷ lo cual contemplaba, entre otros aspectos, fijar la atención en las fronteras imperiales, y específicamente las del istmo de Panamá, cuya estratégica posición la hacía vital para los planes expedicionarios y para los proyectos del intercambio mercantil.⁸ Cualidades que, por otra parte, incitaban la avaricia de los otros imperios, por lo que nos detendremos en ello.

El primer conquistador en llegar a la región fue Vasco Núñez de Balboa (1475-1519) en 1502, el mismo que en 1513, ayudado por guías indígenas, encontraría la ruta que conecta el mar Atlántico con el océano Pacífico. Núñez de Balboa fue decapitado por orden de Pedro Arias de Ávila (1440-1531), quien fue gobernador y capitán general de Castilla de Oro entre 1514 y 1526 y a cuya ambición y crueldad se le atribuye el saqueo del istmo y el rápido descenso de la población indígena.⁹ Paralelo a estas circunstancias, la conquista del Estado Inca en el Perú, en 1532, dejó parcialmente relegado al Darién, y con un vacío de poder que lo hacía vulnerable a la incursión de la piratería inglesa y francesa, lo cual fue

6 Carlos III, Rey de España entre 1759 y 1788, impulsó reformas borbónicas, que tuvieron impacto en la política exterior y, por supuesto, con América. Como lo sostiene Orlando Arciniegas (2000, p. 4), “Para los reformadores borbónicos, América era la clave del desarrollo industrial de España, pues de allí provenían las materias primas y en ella estaban los mercados, lo cual, y así era aceptado, implicaba resolver las severas restricciones impuestas al libre comercio americano. Un asunto en el que poco se había avanzado”.

7 El reinado de Carlos IV comprendió el período 1788-1808.

8 Ivonne Suárez (2011) argumenta que “Desde el momento de la conquista española, la Provincia de Panamá y el Istmo del Darién fueron víctimas de los intereses de todas las potencias que se disputaron el dominio de esta región neurálgica en miras a la apertura de un pasaje interoceánico y, gracias a ello, a la obtención de un destacado lugar en las condiciones económicas y geoestratégicas de funcionamiento del capitalismo mercantil en expansión y traslación al capitalismo industrial”.

9 Las acciones militares adelantadas por Rodrigo de Bastidas y Alonso de Ojeda fueron determinantes en los procesos de conquista y colonización en los territorios indígenas del Darién, Urabá y Atrato.

determinante en la historia de la región, ya que estas naciones, además de perseguir intereses económicos, fueron hábiles para entablar alianzas estratégicas y diplomáticas con los caciques regionales, tanto indígenas como cimarrones. En el deseo por colonizar la zona, a finales del siglo XVII, en 1696, un grupo de 2500 escoceses partió rumbo a Panamá, distribuidos en dos expediciones y con la intención de fundar una colonia. De manera que, después de haber tratado con los indios,

[...] tomaron posesión de la costa que está entre el cabo Tiburón y el puerto de Soribán [...] le pusieron el nombre de Caledonia, siendo la base fundamental del tratado una mutua asistencia contra los españoles, [...] y entablaron un comercio muy lucrativo [...] del que esperaban ganar inmensas riquezas (Hernández de Alba, 1991).

Como se intuye de la cita, los colonos lograron alianzas con los indígenas Tule para actuar en contra de los españoles, de manera que este pacto causó conflictos y muertes que contribuyeron a ahondar en el despoblamiento del Darién (Solórzano, 2012). Sobre las consecuencias de esta turbulenta convivencia, el cartógrafo Andrés Baleato sintetizaba en 1811 lo siguiente:

1699.- Se establecieron los ingleses en el puerto de la Caledonia, de donde fueron echados por los españoles. 1719.- Se sublevaron los indios contra los españoles. 1724.- Pasaron a cuchillo los indios al vecindario español. 1740.- Empezaron a establecerse los franceses dando principio a plantaciones de tabaco. 1750.- Volvieron los indios a pasar a cuchillo al vecindario. 1754.- Pasaron a cuchillo los indios a los franceses, seguidos aquéllos de los ingleses, que les habían dado armas y enseñado el uso del fusil. 1786.-Intentaron los españoles su conquista por armas; pero el mal clima y ferocidad de los indios no permitieron continuarla (en Hernández de Alba, 1991).

Las cooperaciones entre los grupos indígenas, escoceses e ingleses parecían constituir la amenaza más real para los intereses geopolíticos de los

Borbones, de manera que en 1766 el fiscal de la Audiencia de Santafé, el criollo Francisco Antonio Moreno y Escandón (1736-1792), escribe al Rey sobre las posibles implicaciones de dichas coaliciones y le advierte que

[...] si no ponía atención al Darién, los ingleses, tarde o temprano se lo arrebatarían a España, y no sólo se perdería una región rica en yacimientos auríferos y demás riquezas naturales, sino que se interrumpiría la comunicación y el comercio en el eje Cartagena-Portobelo y se pondría en riesgo las relaciones entre Panamá y Lima (Montoya, 2013, p. 32)

Por su parte, los funcionarios españoles discutían entre dos estrategias de dominación del Darién: las armas y la religión. Sin embargo, como lo demostró posteriormente la historia, estas herramientas fueron poco efectivas, ya que los ingleses habían provisto de armas de fuego a indígenas cuna, además de que estos últimos parecían ser inmunes a los sermones de los religiosos españoles. Bajo este complicado panorama para España, y tras la guerra que había mantenido con Inglaterra, entre 1756 y 1763, la Corona se proponía cambiar el ya fracasado binomio de dominación “guerra/evangelización” por el de “guerra/comercio”, que parecía haber dado mejores frutos. Se trataba de un modelo ilustrado concebido por José Campillo Cosío (1693-1743) en su libro *Nuevo sistema económico para América*, escrito a principios de la centuria y publicado en 1789. Para elaborar esta propuesta, Campillo tomaba como ejemplo las prácticas de los ingleses y de los franceses de comerciar y hacer alianzas con nativos, haciéndolos indispensables para el comercio y la economía de la región (Montoya, 2013, p. 34). No obstante, una idea contraria promulgaba el arzobispo virrey Antonio Caballero y Góngora, quien en esa misma década asumió el poder civil y militar del Nuevo Reino de Granada, y uno de sus principales objetivos era reducir y pacificar a los indígenas del Darién. Caballero y Góngora, ante la beligerancia de los cunas contra los españoles, ordena una Junta de Guerra, a la que le encargaría debatir los mecanismos de la pacificación:

Finalmente, las autoridades coloniales, preocupadas por la presencia amenazante de los ingleses debido a su alianza con los tule (cuna), decidieron lanzar una gran ofensiva militar, la que se preparó cuidadosamente en Cartagena. Así, el 22 de enero de 1785 tres divisiones partieron desde esta ciudad, desembarcando a principios de febrero de ese año en Caimán. Posteriormente se le unirían otras fuerzas que llegaron a la desembocadura del río Mandinga [...] De esta manera, una tercera expedición arribó el 8 de agosto de ese año, fundando los españoles la Carolina del Darién. En estas expediciones habrían participado alrededor de 1.000 hombres entre soldados regulares y milicianos (Solórzano, 2012).

Hemos visto, *grosso modo*, el contexto geopolítico en el que se escribe el *Poema cómico*, que como bien puede deducirse, se trata de un periodo de tensión en el que peligraba el orden colonial, por lo que se exaltan los valores del imperio español y se reactualiza la necesidad de la conquista espiritual de aquellas regiones. España perdía económicamente, y la presencia de los ingleses en el Darién encarnaba la amenaza de la posible difusión del protestantismo.

El Darién revisitado en *Poema cómico*

Un tema que todavía habría que indagar es si la presencia del fray Felipe de Jesús en el Darién pudo formar parte de una “empresa pacificadora” para la región y promovida por Caballero y Góngora, como aconteció en la zona de la insurgencia comunera. De hecho, no parece ser una coincidencia que otros dos sacerdotes, contemporáneos con fray Felipe de Jesús, hubiesen escrito sendos textos que, junto con el *Poema cómico*, integran una trilogía que es significativa para el momento político que se vivía en el virreinato. Se trata del sermón que el sacerdote Raymundo Azero predica en la homilía después de la ejecución de los principales líderes de la revuelta de los Comuneros en la plaza mayor de Santafé (1782) y cuyo título reza: *Premios de la obediencia, castigos de la inobediencia: plática doctrinal exhortatoria dicha en la Plaza mayor de esta Ciudad de Santa Fé, concluido*

el Suplicio, que por Sentencia de la Real Audiencia de este Nuevo Reyno de Granada, se executó en varios Delinquentes, el día I. de Febrero, de este Año de 1782; el otro es El vasallo instruido en el estado del nuevo reino de granada y en sus respectivas obligaciones (1789).

En este sermón, su autor, el fraile capuchino Joaquín de Finestrada,¹⁰ encomia la magnanimidad del rey al perdonar las enormes ofensas de los sublevados (Ovalle, 1982, pp. 84-87). Además, las tres obras referidas, que se corresponden con tres géneros diferentes, sermón, ensayo y teatro, podrían ser estudiadas como una especie de corpus de contrainsurgencia, y a la luz del movimiento discursivo que se estaba gestando a finales del siglo y como fruto de la preocupación de la comunidad capuchina y franciscana por los rumbos que tomaría la restauración del orden colonial, al interior del Nuevo Reino de Granada, en el caso de las dos primeras, y del Darién en *Poema Cómico*. Habíamos expuesto antes que el apaciguamiento de la inconformidad social y política parecía exigir la combinación de herramientas bélicas e ideológicas. Ahora bien, sin perder de vista las apreciaciones ya destacadas de Héctor Orjuela y Carlos Reyes, sobre algunos rasgos indigenistas en *Poema cómico*, encontramos que esta obra, como las otras dos mencionadas, reflejan el esfuerzo por la legitimación del imperio español.

De vuelta al autor del *Poema cómico*, aunque es relativamente poca la información que se tiene sobre fray Felipe de Jesús Ricaurte, se sabe que era criollo, emparentado con la familia del prócer Antonio Ricaurte (1786-1814). Según señala el sacerdote Luis Carlos Mantilla en su breve semblanza del franciscano, la celebridad de Ricaurte se debe a que el Arzobispo Virrey Antonio Caballero y Góngora lo dejó encargado como capellán de 150 hombres de las provincias del Chocó para que pasaran al sitio de la Carolina del Darién, “en donde se mantuvo con ejemplar paciencia y sacrificios desde diciembre de 1775 hasta finales de 1778” (Mantilla,

.....
¹⁰ Llegado en 1772 a la capital del virreinato, en 1781 hizo parte de un grupo de frailes dispuesto por el arzobispo Antonio Caballero y Góngora, con la misión de visitar las poblaciones del Nuevo Reino de Granada, evangelizar y “cuidar por el cumplimiento de la promesa de fidelidad al monarca y a las autoridades virreinales”. En su obra sostiene que “Al vasallo no le toca examinar la justicia y derechos del Rey, sino venerar y obedecer ciegamente sus reales disposiciones” (Ovalle, 1982).

2000, p. 716). No se conoce a ciencia cierta la fecha de su fallecimiento, pero, continúa Matilla, “El 24 de julio de 1804 se circularon patentes por toda la provincia dando cuenta de la muerte del reverendo padre custodio actual fray Felipe Ricaurte, que falleció en el sitio del Tablón, jurisdicción de Vélez” (2000, p. 717).

Sobre el manuscrito original, Carlos Reyes (2008, p. 46) destaca que es la pieza teatral más extensa que se haya escrito en Colombia, siendo quizá la única en su género en los últimos días de la Colonia. Por su parte, Héctor Orjuela (1998, p. 52), el primero en transcribir dicha obra, le otorga un lugar prominente en la historia del teatro colombiano e hispanoamericano, argumentando que sería inútil buscar otro texto que lo iguale en dominio prosódico, originalidad, contenido social e interés por la causa del indio. Orjuela continúa argumentando lo siguiente:

[...] los posibles textos de referencia o son inferiores, o están incompletos, o fueron escritos inicialmente en una lengua indígena, como el *Ollantay* andino. Tal es el caso de la pieza del toledano Eusebio Vela (1688-1737) *Apostolado en las Indias* que trata de la labor evangelizadora de los franciscanos en México y que tal vez pudo haber conocido fray Felipe de Jesús, la cual es de valor muy muy inferior a su drama o la tragedia de *Siripo*, del poeta satírico Manuel José de Lavardén, parcialmente perdida y que fue representada en 1789, en el Río de la Plata (Orjuela, 1998, p. 52).

En cuanto a los aspectos formales, como se observa en la versión de Orjuela (1998), *Poema cómico* no conserva una unidad estilística, ya que combina la prosa con el verso, así como diferentes métricas, inclusive incorpora fragmentos explicativos. El original consta de tres partes, con diferentes números de actos, una “Dedicatoria”, un “Prólogo” y un “Preludio”. Este último paratexto es de interés porque en él se advierte que es “soñado”, lo cual justificaría el espacio poético y la libertad imaginativa.¹¹ Aunque el tema del sueño despierta expectativas e incita a emparentarlo con los

.....
¹¹ Carlos Reyes destaca que esta “libertad poética” es fundamental en tanto abre espacio a un “viaje maravilloso que rompe los límites del tiempo y del espacio” (2008, p. 158).

autores del Siglo de Oro español Quevedo o Calderón de la Barca, no hay suficientes indicios que justifiquen tal asociación.

Son cinco las formas de sueño, dice el narrador en el Preludio: fantasmas, delirios, visión, oráculo y sueños figurativos, aclarando que no sabe con cuál de ellos se corresponde el que va a narrar, pero quizá pueda intuirse que se trata de un *sueño figurativo*, siendo este definido como aquel que

[...] debajo de símbolos y figuras nos instruye de los que hace al bien del común y particular de nuestro gobierno (58). Así, el narrador-protagonista que se presenta al inicio del texto es transportado en un carro volátil hasta el caballo de Pegaso, quien lo lleva por montes del Parnaso, al centro de la ciudad de Atenas, pero, una vez allí, el caballo se excita de tal forma que lo tira por los suelos y de una patada lo lanza hasta un Coliseo de Comedias (p. 58).

El artificio del sueño, como lo indicamos, posibilita ambientar diferentes escenarios, y el primero que encontramos en el texto es “una selva espesa” y una casa de campo, a la que se aproxima un español cantando un romance del poeta Francisco Esteban,¹² y cuyos últimos dos versos dicen lo siguiente: “Porque en diciendo españoles / todas las Naciones tiemblan”. Justo antes de terminar su canto, entran los personajes de Nueva España, Lima y Santa Fe, vestidas a la española, aunque armadas con arcos y flechas, y haciendo alabanzas a los recién escuchados versos. A partir de esta escena del primer acto se desata el discurso de la relegitimación de la conquista espiritual de América, el cual, como lo hemos señalado, exige ser contextualizado bajo los truncados deseos de cristianizar el Darién, pero también bajo la amenaza político-religiosa que constituía Inglaterra y, específicamente, el protestantismo. En este último sentido, es significativa la inclusión de unos versos, cantados por Nueva España, tomados

.....
12

No hemos logrado corroborar si se trata del poeta Francisco Esteban Castro, nacido en Lucena a mediados del siglo xvii.

del “Romance a la defensa de Cartagena”,¹³ que había sido escrito después de la victoria española contra los ingleses, comandados por el almirante Edward Vernon en 1741:

Mas de lo que más blasono
y lo [que] más me deleita
es de la paz que disfruto
desde que España es mi reyna;
porque aunque los españoles
sean por su naturaleza
belicosos y guerreros,
sólo con razón pelean
y por eso en las conquistas
de las dos grandes Américas
les protegió con milagros
la divina providencia (p. 63).

Los personajes de *Poema cómico* podrían interpretarse como alegorías de su tiempo; entre ellos el Darién, el Español y su criado, así como las tres significativas representaciones de las naciones amerindias: Nueva España, Lima y Santa Fe, en cuya representación, como hemos destacado, se manifiesta el sincretismo ideológico y cultural. Así se trasluce en el atuendo y el discurso de presentación de Nueva España, cuando entra en escena vestida a la española, portando arco y flechas y exclamando lo siguiente:

Soy de España y de la América
soy muy antigua en el mundo
y también soy muy moderna.
Fui gentil en mis principios
mas ahora soy perfecta
cristiana y todos los míos

.....
¹³ Romance a la defensa de Cartagena, escrito en 1741 y, al parecer, circuló en forma de manuscritos hasta que fue publicado por primera vez por el humanista Manuel Rivas Sacconi.

de católicos se precian.
Algún tiempo fui varón
y ahora soy gallarda hembra (pp. 63-64).

En medio de este discurso procristiano, otros dos personajes intervienen: el Inglés y la Imparcialidad. El primero hace su aparición desmontando el mensaje del romance cantado por el español, aludiendo que si a otra nación se cantara sería esa la que se exaltaría, a lo que las otras dicen no estar de acuerdo, causando el malestar de la Imparcialidad, quien recuerda a las naciones que justo ellas han aumentado los “triumfos de Carlos V y de su corona regia” (p. 75). El discurso de la Imparcialidad, como lo veremos, no se corresponde con el concepto que alude, pero quizá sí sea inherente a un periodo de cambio. Por su parte, el Darién arriba al escenario entonando un canto lastimero, aunque sin una razón precisa, ya que se sabe bien querido de por lo menos tres naciones, y dice:

Me lisonjeo en creer
Que todos me estiman y aman,
A lo menos tres potencias
Ha siglos que tras de mi andan
España, e Inglaterra,
También la Escocia y la Francia.
Pero en caso de rendirme
Será por tiempos a España (p. 78).

Notable es, sin duda, la herida en el pecho que el Español le causa al Darién, así como llama la atención la presteza y el cuidado que él pone para auxiliarlo, ordenando a sus criados: “Que se le cure esa llaga / y se le dé cuanto alivio se pueda / que él tiene traza / y modales de indio” (p. 79). Así, el Darién va adquiriendo nuevos sentidos a través de la lectura; sobre esta polivalencia semántica, Carlos Reyes (2008) subraya que

Darién es a la vez tierra y hombre, región y personaje. La humanización de la región [...] confiere a los conflictos un doble carácter, pues el significado se proyecta tanto sobre los indígenas pobladores del Darién, como sobre la tierra misma que rodea el golfo de Urabá [...] (p. 160).

En correspondencia con lo anterior, nos queda la duda sobre el interés del narrador en eximir a los españoles de manifestar su visión peyorativa de los indígenas, pues es el Inglés quien manifiesta lo siguiente:

Parece indio del Darién
gente poco agradecida [...]
bárbara, soez, y atrevida,
inclinada a la traición [...]
montaraz como las fieras
y a ellas también parecidas
en su genio y en su porte (p. 81).

El Escocés y el Francés coinciden en esta percepción, pero el discurso del Inglés es digno de ser analizado porque, además de hacer una especie de llamado al Darién, desmintiendo su creencia de ser querido por las tres naciones europeas, deja al descubierto el “verdadero” sentimiento que España guardaba sobre la zona y los habitantes. Nos referimos al mismo que coincide con la visión que recogen los informes y crónicas que se escribían en el momento en que se concebía el *Poema cómico* y sobre lo que Juan David Montoya (2013) señala:

Los españoles conocían a estos indios con los nombres de cunas, cunacunas, tunacunas, calidonios, andarieles, darienes, o darieles pero hacían referencia al conjunto de ellos como indios “Bárbaros”, “bravos”, “gentiles”, “salvajes”, a diferencia de los naturales sometidos a la corona de Castilla, denominados “reducidos”, “domésticos”, “cristianos” o “tributarios (p. 29).

Evidentemente, la caracterización de los indígenas del Darién como *bárbaros* emerge en estrecha relación con la historia de su lucha por la autonomía político-religiosa, lo cual implicaba el rechazo al sistema de tributos, así como a ser considerados vasallos, asunto de mucho interés si volvemos a contemplar el momento que vivían España y las colonias americanas.

Barbarizar como estrategia legitimadora de la conquista espiritual de Darién

Más allá de la realidad geopolítica del Darién, aludida en la primera parte del trabajo, en *Poema cómico* es explícito que tanto la zona como los habitantes son sometidos a un proceso de *barbarización*, la cual entendemos como parte de una campaña ideológica hecha por las autoridades españolas y que tenía por fin justificar la recuperación del istmo de los extranjeros y, específicamente, de los protestantes. Mostrar a los habitantes del Darién como *bárbaros* en el sentido aristotélico *grosso modo* alude a una desigualdad natural de los mismos frente a una superioridad de los europeos (Lepe-Carrión 2012). Al igual que había sucedido a la llegada de los primeros conquistadores al continente americano, se construye al otro como aquel que “no es”; el que no habla la lengua del dominador, el que no profesa la religión o que no habita el territorio civilizado,¹⁴ remitiéndonos al estado en el que supuestamente se encontraban los habitantes del Nuevo Mundo antes de ser cristianizados y que justificaría el sometimiento

14

Lepe-Carrión (2012) apunta que el concepto de bárbaro ha implicado casi lo mismo desde la Antigüedad: “Los bárbaros no sólo serán los helenos o no-griegos que habitaban las vecindades de la *polis*; lo serán de igual modo quienes desconozcan el latín como lengua oficial durante el Imperio Romano, los que habitan fuera de los límites de Roma; es decir, no se es bárbaro por desconocer la lengua latina, sino por no habitar los perímetros de su habla cotidiana, por estar fuera del orden legal romano; el *logos* se convierte así en la “ley”, en el derecho.

Serán “bárbaros” también los infieles y paganos durante el Medievo, que no abrazan la fe cristiana, considerados como inferiores y que a partir de Agustín de Hipona (...) los “bárbaros” pasarán a ser los árabes, beréberes, mongoles, turcos, etcétera. Durante la Baja Edad Media —por ejemplo—, Tomás de Aquino hará una distinción que tendrá una considerable repercusión en los debates posteriores respecto a los indios de América. El teólogo católico divide a los infieles en dos grupos: a) aquellos que conociendo la existencia de la revelación se niegan a aceptarla, “ignorancia vencible”. b) aquellos otros que nunca han conocido o han tenido contacto con la fe cristiana, “ignorancia invencible” (...).

al catolicismo, por ejemplo. En consonancia con lo anterior, también es simbólico que el Darién, a diferencia de las damas, Nueva España, Lima y Santa Fe, no sea representado en una apariencia mestiza, lo cual dejaba en entredicho que el mestizaje era una de las posibles vías para pacificar el Darién, tal como se expresa en las políticas que se trazaban para la zona, en las que, entre otras cosas, se contemplaba incentivar su poblamiento con colonos mestizos y mulatos llegados de la costa del Sinú (Montoya, 2013, p. 31). Otra de las propuestas “civilizatorias”, proveniente de Caballero y Góngora, apuntaba a promover la repoblación del territorio con irlandeses, alemanes y norteamericanos (Montoya, 2013, p. 41).

Como ya se indicó, en los últimos años del siglo XVIII, en la antesala de la escritura del *Poema cómico*, la situación del Darién no solo seguía siendo inestable, sino que se había agudizado, lo cual se refleja en las dos posiciones contrarias que debatían en la ya mencionada junta militar, promovida por Caballero y Góngora, en la que se analizaban los mecanismos para el sometimiento de la población. Según lo expone Montoya (2013, p. 37), las opiniones se dividieron entre los “partidarios del exterminio de los indios mediante campañas exhaustivas a lo largo del istmo” y aquellos que proponían la reducción mediante un sistema de fuertes custodiados por soldados y colonos (Montoya, 2013, p. 37). Para 1787, ninguna de las naciones había logrado el control de Darién, pero sí lograron entablar un diálogo entre los indígenas cuna y los españoles, el cual fue mediado por el inglés Enrique Hooper, habitante de la región que hablaba la lengua de los cunas a la perfección.

Ahora bien, el protagonismo del Darién en el *Poema cómico* va más allá de representar los conflictos, pues es quien manifiesta las críticas a las políticas “pacificadoras”, tendientes a solucionar el problema que él mismo constituía, con lo cual no solo deja en evidencia el fracaso de la empresa “pacificadora”, sino la violencia ejercida por los españoles. En ese sentido, es explícito que en la obra se aboga por un no a las armas y, de forma fehaciente, se insiste en la conveniencia de aceptar la religión católica y la autoridad del monarca español (Reyes, 2008, p. 190). Lo anterior nos remite de nuevo a la cuestión del bárbaro y, yendo un poco más lejos, actualiza la

famosa Controversia de Valladolid, en tanto que nos volvemos a encontrar con cierta escenificación de las posiciones que allí se debatían: la de Juan Ginés de Sepúlveda y la de Bartolomé de las Casas. Esta última es la que el narrador asume para plantear la idea de que los “infieles” que no habían conocido o no habían tenido contacto con la fe cristiana no eran culpables de su descreimiento (Lepe-Carrión, 2012, p. 68). Observamos que para fray Felipe de Jesús, como lo había sido para Bartolomé de las Casas y para Don Alonso de Ercilla, el *locus de enunciación* seguía siendo el cristianismo, el cual actuaba como “Una matriz clasificatoria que, con base en territorios, lenguas, creencias, costumbres, determinaba la ‘naturaleza’ de los pueblos indígenas”, postura desarrollada por Lepe-Carrión para el caso de Las Casas (2012, p. 80) y que tiene validez en fray Felipe de Jesús.

En *Poema cómico* parece estar ya saldada la discusión de si los indígenas del Darién tenían alma, pues observamos que eran considerados bárbaros pero susceptibles de ser evangelizados, y la conquista de sus almas es lo que le interesa al narrador. Ligado al énfasis puesto en la conquista espiritual del Darién, se desdeña el oro y las riquezas, otro elemento sorprendente si recordamos que, desde la época de la Colonia, la noticia sobre las deslumbrantes riquezas del Darién había contribuido a despertar la codicia de las naciones europeas. Al respecto, Hernández de Alba (1991) escribe: “Allí, como en tantas otras regiones del Nuevo Reino de Granada, todo era posible. Con frecuencia se escuchaba hablar de chicharrones de oro de aluvión que pesaban más de una libra y que iban a parar al cajón de curiosidades que se enviaba al rey”. El Español aparece exento de codicia en *Poema cómico* y queda explícito en su réplica cuando su criado insiste en que en el Darién hay oro, “que es lo que el amo solicita”:

Su alma es la que solicito
Que España no necesita
Del oro tan decantado
Que puede haber en sus minas (p. 81).

No deja de ser paradójica la respuesta del Español, puesto que justo la codicia y el deseo de recaudos era lo que incitaba a la principal insurrección en el virreinato y también en el Darién. Seguidamente, se propone una estrategia para la consecución de las almas, la cual, además de tomar distancia de la incursión violenta y de las armas, propone un camino ascético:

Si almas quiere su merced
sepa que no se conquistan
ni aun con cañones de fuego,
espadas, lanzas y picas,
con dádivas, y regalos [...]
Sino con largos ayunos
oraciones, y viglias (pp. 81-82).

En consecuencia, en la lectura de *Poema cómico* asistimos a un texto en el que, en pleno siglo XVIII, no solo se aboga por la conquista *espiritual* del Darién, sino a la justificación para dicho proceso mediante la *barbarización* de los habitantes y del espacio geográfico. Con la incorporación de los episodios de *La Araucana* (1569), el autor dieciochesco no solo crea un paralelismo temporal con el período colonial, sino de los acontecimientos mismos. Fray Felipe de Jesús, al igual que Don Alonso de Ercilla (1533-1594) lo dejó plasmado en su historia del Arauco, no cuestiona el derecho de España a evangelizar los territorios, pero sí critica los desmanes y los atropellos de los conquistadores contra la población indígena (Osorio y Robledo, 2001, pp. xxix). Así, los intertextos de *La Araucana*, presentes en el *Poema cómico*, permiten contrastar los dos procesos de sometimiento de los mencionados grupos indígenas al cristianismo. En cuanto al paralelismo en la representación de la rebeldía de los araucanos y darienes, aunque queda pendiente por desarrollar a profundidad, aquí no solo se reactualiza la fiera resistencia de los sureños, sino el sometimiento, dejando en evidencia la postura del narrador en *Poema cómico*. Así lo expresa Lima:

Yo también tuve mi parte
en estas glorias de España
porque ayudé con mi gente
otra vez a sujetarlas
como lo refiere Ercilla
en heroicas octavas
en aquel poema famoso
que intituló la Araucana [...] (p. 90).

El discurso legitimador para el sometimiento del Darién opera entonces en diferentes planos, de manera que el mestizaje, como ya hemos expuesto, se ofrece como una propuesta civilizatoria que conllevaría la pacificación, por lo que es bajo la apariencia mestiza que se representa a las tres damas: Lima, Santa Fe y Nueva España. Ellas, después de haber renunciado a sus creencias y rituales ancestrales, aceptan con agrado la claudicación, y es Lima quien destaca dicho proceso de la siguiente manera:

Porque habiéndome rendido
a la potencia de España [...]
sucedió poco después
la milagrosa mudanza:
que rendidos nuestros cuerpos
cautivaron nuestras almas [...].
de modo que con buen gusto [...]
derribamos nuestros ídolos
Y nuestras deidades sacras (p. 89).

Además de los ejemplos modélicos de las tres damas americanas ya civilizadas y cristianizadas, el narrador se refiere a una extensa galería de personajes, cuya relevancia histórica, en varios casos, es asociada a la cristianización de América, pero también de la península. La lista es larga y ecléctica, con énfasis en conquistadores que llegaron al Nuevo Mundo en el siglo xvi, y ratifica que eran los destinados a conquistar América:

[...] Corteses, Pizarros
los Bastidas y Quesadas
cuyos fogosos espíritus
cuyas virtudes preclaras
cuyas heroicas acciones
y cuyas nobles prosapias
fueron asunto de un tiempo (p. 94).

En un plano más onírico, entran a la escena, entre bombos, platillos y calabalgando por entre las nubes, otros caballeros, distinguiéndose entre ellos el Cardenal Cisneros, el Cid Campeador, Bernardo del Carpio, Don Juan de Austria, Don Pelayo y Santiago, “todos armados a lo militar con espada en mano y algunos con pendones, estandartes, y banderas” (p. 99). Son ellos, como bien sabemos, emblemáticos en la historia de España, debido a sus triunfos religiosos o militares. Don Pelayo (690-737), por ejemplo, fue el primer monarca del reino de Asturias, a cuyo mando 300 españoles vencen al ejército musulmán en Covadonga en el 718; tras dicha derrota empieza la Reconquista cristiana. Seguidamente, en un escenario poblado por los “irreductibles Darienes”, así como por los luteranos, ingleses y escoceses, se exhorta a una nueva cruzada y así lo evidencia el coro:

Oh cruz santa
cruz invicta/
cruz gloriosa
cruz bendita
cruz hermosa
cruz dulcísima
cruz triunfante (p. 100).

Nada más explícito que esta invocación, previa a los relatos de la Conquista que cada una de las tres naciones-damas se presta a referir en el Acto iii de *Poema cómico*. En esa misma línea procrisiana, aparece Don Alonso de Ercilla recitando el canto ix de la primera parte de *La Araucana*, en la

que se relata la milagrosa aparición de la virgen en 1554, cuando el ejército español intentaba tomarse la ciudad Imperial. Después del discurso marianista de Ercilla, Santa Fe destaca que también en su conquista intervino la virgen y, finalmente, México alude a otra ayuda femenina para vencer a los *bárbaros*: Sor María de Jesús de Ágreda (1602-1665), quien, desde su tierra natal,

[...] se transportaba en espíritu
hasta el imperio de México
y allí insinuaba a los indios
la doctrina y documentos
que todos deben saber
para ser cristianos buenos (p. 115).

Las historias de Lima, Santa Fe y México, a pesar de hacer énfasis en las resistencias indígenas a la conquista espiritual, adquieren carácter modélico ya que, finalmente, triunfa el sometimiento de los indígenas y de los territorios. Siendo las tres damas felizmente mestizas y cristianas, también son el ejemplo para aquellos que seguían rechazando la presencia de los españoles y del cristianismo, como era el caso de los darienes y de sus vecinos, los chocoes. Estos últimos, más resistentes aún, como queda manifiesto con la entrada del Cacique, desnudo y reiterando su desdén: “No traigo rosario al cuello / ni otra señal de cristiano” (p. 132). Esta escena invita nuevamente a que asociemos la relación desnudez, descreimiento y la condición de bárbaros de los chocoes. La dama Santa Fe se presta a aclarar:

No es de extrañarlo señoras,
señores no es de extrañarlo
porque los indios chocoes
tiene tanto odio a los blancos
esto es a los españoles
(que también llaman cristianos
Para distinguirse de ellos).

[...] para huir de los españoles
como si vieran el diablo.
Fúndase primeramente
en que tienen observado
que el español corregidor
para ellos ha sido malo
porque los tienen desnudos
y los tratan peor que esclavos.

[...] Y de esto señores míos
de esto mismo ha resultado
que los darienes, y cunas
de los chocoes informados
no se quieran sujetar
al católico monárquico
imperio de nuestra España
ni vivir entre cristianos (pp. 136-139).

Con la presencia del Cacique, y su discurso, se complementa la cartografía étnica y sociopolítica de la zona. La vecina región del Chocó no solo se había consolidado como la más importante en la explotación minera en el Virreinato del Nuevo Reino de Granada, sino que era el escenario de las guerras entre las diferentes etnias, así como de enfrentamientos entre esclavistas y corregidores. Esa amalgama de conflictos había dado como resultado una lucha por el control político y territorial entre comerciantes, mineros y las autoridades políticas y eclesiásticas (Jiménez, 2005, p. xvii). Evidentemente, la riqueza minera que brindaba la región la hacía una plaza cotizada por los corregidores, pues, como lo destaca Restrepo (2009), “Gracias a su condición minera era una zona abierta al intercambio monetario, razón por la cual los corregidores tenían la ventaja de cobrar las mercancías con el mineral que los indígenas recibían como salario” (p. 54). En medio de las tensas relaciones que se daban entre esclavistas, corregidores y religiosos, estos últimos culpaban a los primeros del abandono

espiritual en que vivían los indios, lo que era considerado en los informes sobre los indios y los negros que los gobernadores del Chocó enviaban a la Real Audiencia, insistiéndose en que “estaban sin bautizar, viviendo como fieras en los montes y poseídos de la superstición” (Jiménez, 2005, p. 27). Justo este último punto constituye un eje central en la segunda parte de *Poema cómico*, puesto que no solo se hace una apología del comportamiento de los españoles con los indígenas del Chocó, en contraste con los ingleses, escoceses y franceses, sino que, casi a manera de informe, se resalta que dichos habitantes se encontraban alejados de las prácticas cristianas y aferrados a sus creencias y ritos paganos. El Criado señala:

Esos indios no oyen misa,
no se saben confesar [...]
en fin en todo son brutos
y brutos siempre serán
mientras sus corregidores
sigan como han sido y van (pp. 151-152).

Ahora bien, las denuncias contra los corregidores y otras autoridades españolas nos remiten a la idea inicial sobre la correspondencia ideológica entre el contenido del poema y la consigna comunera de “Viva el rey y muera el mal gobierno”. Es evidente que el narrador solo asocia el problema indígena, en el Darién y el Chocó, con el mal manejo que hacían los corregidores de los asuntos “cristianos”, pero, de ninguna manera, cuestiona las políticas económicas imperiales. Un tema que el Darién plantea de la siguiente forma:

[...] no me quejo de sus reyes [...]
Quéjome de algunos jefes [...]
llevados de la ambición
han ejecutado estragos
impropios de la nación (p. 208).

En la anterior cita observamos uno de los puntos de quiebre fundamentales del poema. La incorporación de un nuevo episodio, tomado del canto xiii de *La Araucana*, en el que se continúa ambientando la crítica sobre el abuso de las autoridades españolas, nos vuelve a ubicar en los tiempos de la Conquista, dejando explícito que era poco lo que había cambiado desde el siglo xvi en cuanto a la arbitrariedad del gobierno español. Ahora es Don Galvarino, el mítico personaje de *La Araucana*, quien se queja por la tibieza de los indígenas ante los abusos del conquistador:

¿Cómo ahora en las propias posesiones
unas bastardas gentes extranjeras
os vienen a oprimir, y conquistaros?
¿y tan tibios estáis en el vengaros? (p. 143).

La ambientación de los dos planos temporales, siglo xvi y finales del xviii, vuelve a ser interesantes porque refuerza el propósito que seguía siendo vigente para la región del Darién: la conquista espiritual orientada a los daríenes y los chocoes, a la vez que se extiende cierta crítica contra la violencia colonial, lo cual ha llevado a que autores como Orjuela y Reyes emparenten a fray Felipe de Jesús con Montesinos y el padre Las Casas. Dicha crítica, como hemos venido observando, se correspondía con el estrecho lema proclamado por el movimiento comunero, cuya inconformidad estaba sustentada en lo que los criollos consideraban “el mal gobierno en las colonias americanas”, pero exoneraba al Rey. En suma, es contundente la inclusión del pasaje de Ercilla, en el que Galvarino critica la avaricia de los españoles, denunciando que el empeño de su conquista, más que difundir el cristianismo, era lograr “el oro goloso” (144). Sin embargo, tendríamos que insistir en que la función retórica que tienen las incrustaciones de los pasajes de *La Araucana*, finalmente, es reforzar o legitimar la “bondad” de la reconquista española en el Darién: “Hace fuerza el argumento (de Galvarino) / nadie lo puede negar / mas pudieran ya los cunas / bien satisfechos estar / de que nuestros españoles / los tratan con caridad, / y no como otras Naciones / con tanta infamia y crueldad” (p. 145).

Si bien *Poema cómico* involucra críticas a las autoridades españolas, lo verdaderamente destacable es la apología del catolicismo y la insistencia en que “no hay como los españoles / en religión y en piedad / en franqueza y gallardía / en porte, y formalidad” (p. 147). Cuando el narrador concede que en el Chocó los españoles se portan mal, es rápido en aclarar que ello se debe a la inexperiencia de los funcionarios que llegan: “jóvenes de poca edad, / de poca experiencia, y juicio y aún de poca cristiandad” (p. 147). De manera que estas justificaciones, además de la incitación a la no guerra en el proceso de reducción del Darién, es lo que ha dado pie para que se hable de un indigenismo de fray Felipe de Jesús. Podríamos aceptar esta idea parcialmente, pero señalando que en dicho texto de ninguna manera se cuestiona la reducción de los indígenas, aunque sí la manera de hacerlo. Sería entonces cierto indigenismo que se inscribe en la línea de fray Bartolomé de las Casas, quien, por lo demás, es invocado por el Darién en el poema (véase p. 209).

Conclusiones

El propósito inicial del trabajo era estudiar las correspondencias entre los procesos interpretativos que se producen en las últimas décadas del siglo XVIII y sus manifestaciones en *Poema cómico*, en tanto que la obra se escribe cuando empiezan a germinar los movimientos independentistas, y las autoridades españolas insisten en reforzar el orden colonial. El escenario geográfico de *Poema cómico* son las costas del Darién, y esto es importante para la comprensión del texto, puesto que involucra lo local (el Darién) y lo regional (el virreinato), así como las políticas económicas y mercantiles ilustradas del reinado de los Borbones. El Darién, después de casi trescientos años de presencia de la Corona española en la zona que constituiría la jurisdicción del Virreinato del Nuevo Reino de Granada, se mantenía como un territorio en disputa, no solo porque los indígenas habitantes, desde el siglo XVI, se habían negado a aceptar el control impuesto por los peninsulares, sino porque era una región codiciada por Inglaterra, Francia y Holanda, debido a lo estratégico de su posición geopolítica.



A los conflictos internos en el Darién, para finales del siglo XVIII, cuando se escribe el *Poema*, se suma la inestabilidad ocasionada por la revuelta de los Comuneros en el Nuevo Reino de Granada, pues dicho movimiento sentaba un precedente y encendía las alertas entre los miembros del gobierno que discutían sobre posibles estrategias para restaurar el “orden colonial”. En dicho contexto, destacamos que *Poema cómico* podría hacer parte de un corpus de obras en las que, con diferente envergadura, se intenta aportar al restablecimiento del amenazado orden colonial, para lo cual las obras enfatizan la tradición apologética y prohispana que se inaugura con las primeras producciones que legitimaron los procesos de reducción de los indígenas americanos, y de ahí que desvele una misión reconciliadora con el imperio católico español.

En este último sentido, tenemos la hipótesis de que *Poema cómico* también podría dar cuenta de un engranaje ideológico más complejo que merece ser estudiado a la luz del papel que desempeñaron las comunidades religiosas en la interpretación de la realidad posterior al levantamiento de los Comuneros en el Nuevo Reino de Granada en 1781; por ello, una propuesta que nos queda pendiente es indagar sobre las correspondencias entre *Poema cómico* y las obras de otros dos sacerdotes: Raymundo Azaro y Joaquín de Finestrada, que en el mismo contexto de los Comuneros escribieron, respectivamente, dos obras con las que se intenta legitimar el vasallaje.

En el *Poema cómico*, aunque se denuncia el abuso y mal manejo de ciertos encomenderos y de otras autoridades del gobierno, nunca se critica a la Corona, lo cual deja al descubierto que se inspira en la idea expresada por el lema mismo de la revuelta de los Comuneros de “Viva el rey y muera el mal gobierno”. Son varios los elementos de la realidad americana que se incorporan en la obra, y llama la atención la adhesión a la idea de una América mestiza; sin embargo, insistimos en que la apuesta por el mestizaje del continente americano y de la región del Darién se contemplaba como una de las posibles vías o estrategias civilizatorias y como una política de pacificación de la zona.

REFERENCIAS

- Arciniegas, O. (2000). El reformismo de Carlos II. *Revista FACES*. Universidad de Carabobo 18. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. <http://servicio.bc.uc.edu.ve/faces/revista/a8n18/8-18-1.pdf>
- Felipe de Jesús, F. (1999). *Poema cómico*. Kelly.
- Finestrad, F. J. (1787). *El vasallo instruido*. <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/coleccion/biblioteca-digital/publicacion?nombre=El+Vasallo+Instruido>
- Hernández de Alba, G. (1991). Nueva Caledonia: una colonia de escoceses en el Darién, fundada en 1698. *Credencial historia* 21. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-21/nueva-caledonia-una-colonia-de-escoceses-en-el-darien>
- Jiménez, O. (2005). *El Chocó, un paraíso del demonio: Nóvita, Citará y el Baudó, siglo XVIII*. Universidad de Antioquia.
- Lepe-Carrión, P. (2012). Civilización y barbarie. La instauración de la “diferencia colonial” durante los debates del siglo XVI y su encubrimiento como “diferencia cultural”. *Andamios*, 9(20), Ciudad de México, sep./dic. <http://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v9n20/v9n20a4.pdf>
- Mantilla, C. (2000). *Los Franciscanos en Colombia*. Tomo III. Volumen II. Universidad de San Buenaventura.
- Mignolo, W. (1982). *Cartas crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista*. https://panoramadasliteraturaseilinguaespanhola.files.wordpress.com/2015/07/walter-mignolo_cartas-cronicas-y-relaciones-del-descubrimiento-y-la-conquista.pdf
- Montoya, J. (2013). Una historia fallida: la conquista del Darién a finales del siglo XVIII. *Tareas* 143, enero-abril, 27-47. <https://www.redalyc.org/pdf/5350/535055515003.pdf>
- Orjuela, H. (1997). Alteraciones del Dariel. *THESAUROS LII* (1, 2, 3). Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/52/TH_52_123_392_0.pdf
- Orjuela, H. (1998). Estudio Preliminar. *Poema cómico*. Kelly.
- Osorio, B. y Robledo, Á. (2001). Ensayo introductorio. *La Araucana*. Panamericana.
- Ovalle Mora, J. (1982). Finestrad, auxiliar de Caballero y Góngora. *Correo de Los Andes* 14, marzo-abril, 84-87.
- Restrepo, M. (2009). *Nueva Granada en tiempos del virrey Solís, 1753-1761*. Editorial Universidad del Rosario.
- Reyes, C. (2008). *Boletín de la Academia de historia colombiana*. Tomo 58, N° 239-240, 44-58. Academia Colombiana de la Lengua.
- Severino de Santa Teresa, P. (2015). *Iglesia y colonización en Urabá y el Darién*. 2 tomos. Unaula.
- Solórzano, J. (2012). La frontera colonial del Istmo de América Central (1575-1800): indios, frailes, soldados y extranjeros en los límites de la colonización hispánica. *Boletín AFEHC* 53. http://afehc-historia centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=3102
- Suarez, I. (2012). La Provincia del Darién y el Istmo de Panamá: Siglos en el corazón de las disputas por la expansión del capitalismo. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 16(1), 17-50. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/anuariohistoria/article/view/2484>

EDWIN A. Carvajal-Córdoba

Profesor Titular de la Universidad de Antioquia. 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 investigador Asociado de Minciencias e integrante del grupo de investigación Estudios Literarios —GEL—, clasificado como A1 por Minciencias en 2025. Correo electrónico: edwin.carvajal@udea.edu.co

FÉLIX ANTONIO Gallego Duque

Profesor Asociado de la Universidad de Antioquia. Doctor en Literatura y Magíster en Literatura colombiana de la Universidad de Antioquia. Coordinador del Doctorado en Literatura. Integrante del grupo de investigación Estudios Literarios —GEL—, clasificado como A1 por Minciencias en 2025. Correo electrónico: felix.gallego@udea.edu.co

Este capítulo es resultado del proyecto de investigación número 2020-34066 “Estudio previo y edición crítica de las novelas mayores de Tomás Carrasquilla”, financiado por el Comité para el Desarrollo de la Investigación —CODI— de la Universidad de Antioquia, y contó con el apoyo de la Estrategia para la Sostenibilidad y Consolidación de los Grupos de Investigación 2023, otorgada al grupo de investigación Estudios Literarios —GEL— por parte del Comité para el Desarrollo de la Investigación —CODI— de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia, Medellín – Colombia. Este capítulo también es un derivado de la Comisión de Estudios Posdoctoral que la Universidad de Antioquia le otorgó al profesor Edwin Carvajal entre 2023 y 2025.

Estudio de la *recensio* en la novela *Grandeza* (1910) del escritor colombiano Tomás Carrasquilla

*En todo caso, lector discreto, os reclamo un poco de indulgencia
para los muchos defectos que en Grandeza vais a encontrar. Pueda
ser que algún día os sirva mejor.*

Tomás Carrasquilla

RESUMEN: EN el marco de la investigación vigente del grupo de Estudios Literarios —GEL—, vinculada con las migraciones culturales y los diálogos intelectuales transatlánticos, se presenta el estudio de la *recensio* de la novela colombiana *Grandeza* (1910) de Tomás Carrasquilla, en donde se aborda la historia de la transmisión textual de la obra, así como su trasiego editorial en sus 115 años de recepción; lo anterior, con el propósito de contribuir no solo a la fijación definitiva de la novela por primera vez en edición crítica, sino también para evidenciar cómo esos diálogos de Carrasquilla con intelectuales y movimientos o corrientes literarias europeas de finales del siglo XIX, como el costumbrismo y el realismo, contribuyeron a la definición de su estilo literario y a una apuesta estética específica en su universo ficcional.

Palabras clave: *recensio*, transmisión textual, edición crítica, estilo literario, Tomás Carrasquilla.

ABSTRACT: WITHIN the framework of the current research of the Literary Studies research group —GEL—, linked to cultural migrations and transatlantic intellectual dialogues, the study of the review of the Colombian novel *Grandeza* (1910) by Tomás Carrasquilla is presented, where addresses the history of textual transmission of the work, as well as its editorial transfer in its 115 years of reception; the above, with the purpose of contributing not only to the definitive fixation of the novel for the first time in a critical edition, but also to show how those dialogues of Carrasquilla with intellectuals and European literary movements or currents of the late 19th century, such as costumbrismo and realism, contributed to the definition of his literary style and to a specific aesthetic commitment in his fictional universe.

Keywords: *recensio*, textual transmission, critical edition, literary style, Tomás Carrasquilla.

INTRODUCCIÓN

TOMÁS CARRASQUILLA Naranjo (1858-1940), escritor colombiano nacido en Santo Domingo, Antioquia, es considerado como uno de los escritores más prolijos y determinantes de la tradición literaria de su época. Entre el costumbrismo para unos, en el caso de Roberto Cortázar (2003), y el realismo para otros, como Eduardo Camacho Guizado (1982), Carrasquilla demuestra con su propuesta literaria la amplitud de miradas que puede suscitar su obra y los planteamientos estéticos que su legado literario puede aportar a la historia y tradición artística de una cultura, tal es el caso de la sociedad colombiana de finales del siglo XIX y de las primeras décadas del XX. Gracias a ello su obra literaria se mantiene vigente en esta tercera década del siglo XXI, fundamentalmente por el manejo magistral del lenguaje y la configuración de historias y personajes que superan las barreras espaciales, culturales e ideológicas; personajes e historias que se han representado con autenticidad y sobre todo con mucha fuerza expresiva gracias a la propuesta estética genuina y realista a la que invita Carrasquilla en su amplia producción literaria. Es así como con más de diez novelas escritas, considerando entre estas las novelas cortas, una treintena de cuentos y otros escritos misceláneos se cuenta con material literario suficiente para emprender el estudio filológico de su obra, en esta ocasión de sus novelas mayores,¹ y dentro de ellas la novela *Grandeza* (1910), objeto de estudio de la presente reflexión, y que tiene como único propósito publicar la obra en edición crítica, es decir, fijar la novela de acuerdo a la voluntad de su autor, sin ningún tipo de intervención o alteración acaecida a lo largo de los más de cien años de su historia textual.

.....
1

Se debe anotar que hace poco finalizó la primera etapa de esta investigación que arrojó como resultado la edición crítica de la narrativa breve de Tomás Carrasquilla, la cual fue publicada en dos tomos por parte del Fondo Editorial de la Facultad de Comunicaciones y Filología (Foco) de la Universidad de Antioquia en 2024. Estos dos tomos contienen los cuentos completos de Carrasquilla, así como sus novelas breves. La segunda etapa de la investigación corresponde al estudio previo y edición crítica de las novelas mayores de Carrasquilla: *Frutos de mi tierra* (1896), *La marquesa de Yolombó* (1928), *Hace tiempos. Memorias de Eloy Gamboa* (1935-1936) y, por supuesto, la novela central de este capítulo, *Grandeza* (1910).

Con el propósito entonces de seguir aportando al estudio de esta novela, se presenta el estudio de la *recensio* desde el enfoque de la crítica textual, es decir, desde la disciplina filológica que tiene como premisa la recuperación y enmienda de todas las afectaciones (físicas, editoriales, agentes biológicos, de censura o autocensura, entre otras) que pudo haber sufrido un texto a lo largo de su historia de transmisión textual. En palabras del filólogo español Alberto Blecuá (2012), quien ha hecho importantes aportes académicos al estudio filológico de los textos de la tradición literaria europea, la crítica textual es, ante todo

[...] un arte que ofrece una serie de consejos generales extraídos de una práctica plurisecular sobre los casos individuales de naturaleza muy diversa. [...] Parece claro que quien conozca el arte de editar textos estará, en el peor de los casos, en mejores condiciones de llevar a cabo una edición que aquel que ignore los presupuestos mínimos (p. 9).

Es justo a partir del conocimiento y la experiencia acumulada en el estudio filológico de la tradición literaria colombiana que se asume la crítica textual como disciplina que ofrece el marco teórico-metodológico para llevar a buen término la edición crítica de *Grandeza*,² disciplina que en su primer momento filológico plantea la *recensio*, en palabras de Miguel Ángel Pérez Priego (2011), “una operación de búsqueda, descripción y, sobre todo, de filiación de los testimonios que han transmitido una determinada obra, sean estos manuscritos o impresos” (p. 116). En términos de Carvajal (2017), la *recensio*, o primer momento de la edición crítica de un texto, es

.....
2

Al respecto, se debe resaltar que esta investigación se suma a un propósito mayor, este es, realizar ediciones críticas de textos de la literatura colombiana, con las que pueda darse un acercamiento y reconocimiento de este importante universo literario del que somos partícipes y que nos convoca a estudiar nuestra propia tradición literaria. Así, el grupo de investigación que lidera la propuesta tiene por antecedentes las ediciones críticas de: *El día señalado* y el universo narrativo de Balandú, compuestos por *Aire de tango*, *Tarde de verano*, *La Casa de las Dos Palmas* y *Los invocados* de Manuel Mejía Vallejo; obras completas de Andrés Caicedo; *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio; *Una mujer de cuatro en conducta* de Jaime Sanín Echeverri; *Tríptico cereteano* de Raúl Gómez Jattin; *Lejos del nido* de Juan José Botero; *Historia de las misericordias de Dios en un alma* o la autobiografía de la santa Laura Montoya Upegui; *Cuentos completos* y *La otra raya del tigre* (Colección Archivos unesco) de Pedro Gómez Valderrama; *Obras completas* de Fernando González Ochoa, entre otras iniciativas.

[...] la primera y más importante fase de la edición de textos con criterio filológico. Consiste en la búsqueda, recolección, sistematización, descripción y filiación de los testimonios de la tradición de un texto, la cual ha sido transmitida en un momento determinado de la historia, sean estos de tradición manuscrita o impresa, directa o indirecta, en vida o tras la muerte del escritor (p. 334).

En lo que sigue se presenta entonces el estudio de la etapa inicial de la edición de textos con criterio filológico en la obra *Grandeza* (1910), con el objetivo de vislumbrar todas las vicisitudes que ha tenido la novela de Tomás Carrasquilla desde su constitución en 1910 hasta la actualidad de nuestros días, es decir, 115 años desde su primera aparición como edición príncipe en prensa, a modo de folletín o de novela por entregas. En este estudio es de suma importancia dar al lector información relacionada con el material textual de la obra, así mismo del número de ediciones y reimpressiones, su lugar de publicación, así como de los sitios de consulta, difusión y recepción de la obra en cuestión. De igual forma, se indagará y se hará el registro de la historia de transmisión textual que ha tenido la obra en su trayectoria editorial. Para concluir, se presentará la caracterización de las ediciones objeto de análisis de este estudio, se instituirá el texto base de la fijación y se adelantarán las coordenadas para el trabajo de colación con los distintos testimonios seleccionados para este importante ejercicio filológico, base de la fijación y requisito fundamental de cualquier tentativa para la realización de un trabajo de edición con criterios académicos.

Historia de transmisión de los testimonios de la novela

Como bien se expresó antes, el propósito de la crítica textual es contribuir a la restitución de una obra, en este caso de la novela *Grandeza* de Tomás Carrasquilla, con el fin de fijar la obra en edición crítica, es decir, en una versión lo más fiable y veraz con respecto a la intención originaria del escritor en el momento de su creación en 1910. De esta manera, se



presentarán las etapas del primer momento filológico, o *recensio*, como son la búsqueda, recolección, descripción, sistematización, historia y filiación de los testimonios de la tradición textual de la novela *Grandeza*, con su correspondiente análisis e interpretación filológica; lo anterior, con el propósito de determinar las modificaciones, alteraciones y supresiones que ha sufrido el texto en el proceso de transmisión textual o historia editorial.

El primer momento de la *recensio* da cuenta de la visibilidad, las restricciones, las posibilidades y el devenir histórico de la obra *Grandeza* en bases de datos, catálogos, sitios web y otras fuentes de información donde sea posible rastrearla, así como en aquellos espacios de repositorios en donde se encuentre registrada información de la divulgación bibliográfica de la novela en los contextos nacional e internacional. Al respecto, se puede constatar que la obra cuenta con 115 años de transmisión exclusivamente textual, simplificados en siete ediciones difundidas todas en formato impreso por un periódico,³ por editoriales nacionales y una editorial internacional.

De igual forma, se puede decir que la búsqueda de la historia de transmisión de la obra puede sintetizarse en fuentes de información bibliográficas confiables y con relevancia en el ámbito nacional; la obra tiene presencia en bases de datos y catálogos de bibliotecas universitarias como las de la Editorial Universidad de Antioquia en su colección general y en la Colección Patrimonio Documental de la misma universidad; lugar donde se concentran grandes obras patrimoniales de la cultura y el arte colombiano. Así mismo, la obra en sus diferentes ediciones, y en especial la segunda edición de la Imprenta de La Organización de Medellín, se halla en las colecciones patrimoniales de las bibliotecas de la Universidad Eafit y de la Pontificia Universidad Javeriana, de igual manera en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín y la Biblioteca Luis Ángel Arango y Biblioteca Nacional

.....
3 Es importante informar que en 2023, con motivo de los 220 años de fundación de la Universidad de Antioquia, la Editorial Universidad de Antioquia publica en edición digital (Epub) la obra completa de Tomás Carrasquilla para descarga gratuita incluida. Sin embargo, dicha versión no será tenida en cuenta en este estudio, fundamentalmente porque obedece a la reproducción de la edición que en 2008 realizó de forma impresa la misma editorial, con ocasión del sesquicentenario del natalicio del escritor.

de Colombia en Bogotá; las demás ediciones reposan en los ya mencionados centros académicos y culturales, y se pueden encontrar también en el Sistema de Bibliotecas Públicas de Medellín, Bibliotecas Comfenalco, Biblioteca de la Escuela de Ingeniería de Antioquia y en las Bibliotecas de la Universidad Nacional de Colombia en sus sedes de Medellín y Bogotá.

En el plano internacional, se tiene que la obra se presenta en más de cuarenta bases de datos de bibliotecas de universidades estadounidenses y alrededor de siete alemanas, siendo estos dos países donde la obra en cuestión presenta más frecuencias; también los buscadores arrojan resultados en el Reino Unido, Francia, Canadá, España y México con una o dos bibliotecas universitarias con la obra en sus haberes. Sin embargo, no es posible acceder a la obra en su materialidad digital, solo a los catálogos o sistemas de información de bibliotecas nacionales en Europa, de las bibliotecas vinculadas al motor de búsqueda WorldCat o incluso en el catálogo de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.

Un examen minucioso de la búsqueda en los diferentes servidores y catálogos permite evidenciar, además, que la totalidad de la producción literaria de Tomás Carrasquilla se puede hallar en la mayoría de estas fuentes de información, ya que comprenden y agrupan los diferentes materiales, en su mayoría impresos, en los que se ha divulgado la creación de este escritor, desde su primer cuento *Simón el mago* en 1890 hasta la publicación de su trilogía *Hace tiempos* entre 1935 y 1936, cuatro años antes de su muerte en 1940. Desde este punto de vista, se puede afirmar que *Grandeza* en particular está referenciada y documentada en todas estas fuentes de información desde su segunda edición de la Imprenta de La Organización en 1910, como en sus posteriores ediciones en formato de libro, que van desde el año ya mencionado hasta el año 2008, en donde la Editorial Universidad de Antioquia condensa su producción literaria en una *Obra Completa*, para un total de siete ediciones o testimonios textuales de la novela.

Esta indagación por la historia de transmisión de *Grandeza* igualmente se ve enriquecida con los aportes que se hallaron en fuentes de información bibliográficas alternativas, como aquellas encontradas en



la web, mereciendo especial mención el de la Enciclopedia del Banco de la República en su red cultural, donde se puede encontrar información general y algunos datos específicos respecto al autor y su obra. Así mismo, existen páginas web institucionales como EcuRed, un blog cubano de relevancia considerable que contiene información del autor y su obra. De igual manera, se pueden relacionar aquellas iniciativas en la red acerca de la difusión, comentarios, reseñas y escritos sobre esta obra, las cuales se concentran en iniciativas de fuentes no oficiales, es decir, las que emprenden lectores o admiradores del autor y su producción literaria y académica, que, aunque no numerosas, sí son de un valor académico considerable. Se deben mencionar, por ejemplo, los siguientes enlaces en donde se registra información del autor y la obra con propósitos culturales en la tabla 1:

Tabla 1. *Enlaces sobre autores y obras, con propósitos culturales*

Fuente	URL
Banco de la República	https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Tom%C3%A1s_Carrasquilla_Naranjo
Enciclopedia colaborativa en red EcuRed	https://www.ecured.cu/Tom%C3%A1s_Carrasquilla
Colombia es un tema	http://www.jorgeorlandomelo.com/carrasquilla.htm

Fuente: Elaboración propia.

En estos enlaces, y otros tantos que no se registran en esta ocasión, se puede acceder a iniciativas académicas centradas en la obra o en uno de sus componentes, de personas, entidades o instituciones de importancia académica, y podemos encontrar variados tipos de informaciones en relación con la obra de Carrasquilla, su trayectoria y su vida misma. Se puede concluir que este balance de la historia de transmisión de *Grandeza* evidencia su presencia en todas las fuentes de información y documentación antes relacionadas, tanto en el ámbito nacional como en bibliotecas de universidades e instituciones en el exterior, demostrando así los alcances de la obra por fuera del territorio nacional, llegando a diferentes tipos de

lectores de otras lenguas y culturas diferentes al español y con diferentes ideologías y gustos estéticos.

Cabe entonces decir, y debe resaltarse, que acometer este trabajo con fines filológicos sobre el estudio del autor, y en particular de la obra *Grandeza*, es de notable importancia y relevancia, dado que avala la restauración y restitución completa de la obra, lo más exacta y cercana posible de la historia de la transmisión textual, para la consolidación del estudio sistemático de los testimonios, con lo que se puede establecer una fijación textual de la novela, poco estudiada, en edición crítica por primera vez en su historia editorial.

En síntesis, se puede decir que, teniendo en cuenta la búsqueda de los diferentes testimonios y su relacionamiento con las bases de datos, catálogos y demás fuentes de información donde se pueden encontrar, se cuenta con un material suficiente, en términos textuales, así como con sus posibilidades de ubicación, para emprender el objetivo de este trabajo de investigación de edición crítica de la obra *Grandeza*, que tiene como fin último restablecer el texto objeto de estudio, suprimiendo y eliminando los deterioros y las alteraciones acumuladas con el paso de los años y lograr, en la medida de lo posible, la restitución fidedigna de la obra de 1910; esto, como ya se demostró, con un conocimiento profundo de la historia de su transmisión y de la propuesta estética del escritor colombiano. En definitiva, se aspira a restablecer *Grandeza* de acuerdo con el *usus scribendi* de Carrasquilla,⁴ incluyendo sus propios defectos, tal como lo anuncia el propio escritor en el epígrafe de este capítulo, pero desterrando todo aquello que no le corresponde y que se ha venido acumulando en estos largos años de recepción e historia de transmisión.

.....
4

Esta expresión filológica está relacionada con un conocimiento profundo del estilo, la escritura y la estética misma de un escritor. Al respecto, se recomiendan las conceptualizaciones que hacen en la materia los filólogos españoles Alberto Blecu (2012) y Miguel Ángel Pérez Priego (2011).



Relación de los testimonios

Luego de dar cuenta de la breve historia de la transmisión de los testimonios de la novela de Tomás Carrasquilla, a continuación se presentan los datos generales de la obra y el cuadro síntesis (ver tabla 2) que contiene la relación textual de todos los testimonios de *Grandeza* en sus 115 años de historia editorial:

Tabla 2. *Datos generales de identificación de la novela*

Título de la obra	<i>Grandeza</i>
Autor	Tomás Carrasquilla Naranjo
Ciudad y año de publicación	Medellín, 1910
Género literario	Novela por entregas
Contenidos (número de capítulos, apartados, división de la obra)	División de la novela en ocho capítulos con números romanos, finalización de la obra con la palabra “FIN” con mayúscula sostenida y relación de la dedicatoria. A partir de la segunda edición aparece un prefacio con el título “Varias palabras”. Se centra la atención sobre la ubicación de la dedicatoria que aparece a partir de la primera edición al final de la obra y que a lo largo de la historia de transmisión de la obra ha tomado diversos lugares, incluso ha sido suprimida en la edición de Epesa, aspecto que se tratará más adelante.
Características especiales	No se presentan ningún tipo de imágenes, cuadros ni diagramación especial. El texto se presenta siempre a dos columnas en la página dos durante todas las entregas del periódico.

Fuente: Elaboración propia.

Los datos generales corresponden a la información básica con la que se referencia la obra en su materialidad primigenia en 1910, lo que también coincide con la información reflejada en los sistemas de información, mas no con las investigaciones realizadas del universo literario de este escritor colombiano, las cuales omiten este primer testimonio de la novela.⁵

5 Desde ya se debe anunciar que uno de los principales hallazgos de la presente investigación tiene que ver con el descubrimiento del primer testimonio en prensa de la novela, el cual nunca ha sido

Tabla 3. Testimonios textuales de la novela

Publicación	Número de edición	Año de Publicación	Editorial o periódico	Ciudad de Publicación	Páginas
<i>Grandeza</i>	Primera	Entregas del 29 de junio al 2 de diciembre de 1910	Periódico <i>La Organización</i>	Medellín	Página 2 de cada entrega
<i>Grandeza</i>	Segunda	1910	Imprenta de La Organización	Medellín	383
<i>Grandeza</i>	Tercera	1935 [i.e. 1936]	Imprenta Oficial	Medellín	379
<i>Grandeza</i> . En: <i>Tomás Carrasquilla. Obras completas.</i>	Cuarta	1952	Editorial Epesa	Madrid	209-376
<i>Grandeza</i> . En: <i>Tomás Carrasquilla. Obras completas. Tomo 1</i>	Quinta	1958	Editorial Bedout	Medellín	259-379
<i>Entrañas de niño / Grandeza</i>	Sexta	1995	Editorial Universidad Pontificia Bolivariana	Medellín	146-388
<i>Grandeza</i> . En: <i>Obra completa. Tomás Carrasquilla. Volumen 2</i>	Séptima	2008	Editorial Universidad de Antioquia	Medellín	579-729

Fuente: Elaboración propia.

.....

referenciado por ninguno de los investigadores de la obra de Carrasquilla, por lo menos para el caso de su novela *Grandeza*. Más adelante se entrará en detalles al respecto, por ahora solo resta decir que fue el periódico *La Organización* de Medellín el primer medio que difundió la novela completa en 1910, mediante la estrategia de folletín o novela por entregas.

En cuanto a la relación de los testimonios, la tabla número 3 contiene el historial completo de la manera como la novela ha sido difundida y publicada por parte de diferentes entidades editoriales y de prensa dentro y fuera del país, con lo que se garantiza el acceso y conocimiento de su ubicación, trayectoria e historia de publicación. En dicha tabla se refleja, en su estructura explícita, la manera como *Grandeza* ha salido a la luz pública para los lectores hispanoamericanos gracias a la voluntad de un periódico y seis editoriales que durante un lapso de casi cien años han querido celebrar, homenajear o simplemente difundir las ideas estéticas, ideológicas y sociales que acompañan el proyecto literario de Tomás Carrasquilla en esta obra en particular. Con ello se ha contribuido a conocer un poco más la tradición literaria nacional, las ideas y el estilo vigoroso del escritor, así como la apuesta estética de la obra en el contexto de la primera década del siglo xx en Colombia.

Según lo observado en la relación de testimonios textuales que contiene la tabla 3, es importante mencionar que *Grandeza*, a pesar del tiempo considerable transcurrido desde su primera edición, ha tenido una historia de transmisión muy breve, representada en siete ediciones, identificadas a la fecha por parte de un periódico y seis editoriales de las ciudades de Medellín y Madrid. Se publica por primera vez en 1910 en el periódico *La Organización* en Medellín y el mismo año en formato libro; como caso particular, es la única obra que ve una tercera edición en vida del autor, esta vez en 1935 por parte de la Imprenta Oficial en Medellín, aunque la impresión de la misma se da en febrero de 1936, tal como se indica en la última página de la mencionada edición. Cabe añadir que las tres primeras publicaciones, es decir, las de 1910 y 1935, son las únicas que contienen la obra de manera independiente, sin ninguna otra obra del autor; después de esto la novela se publicará en los volúmenes de las obras completas de Epesa (1952), Bedout (1958) y Editorial Universidad de Antioquia (2008).

De igual forma, en 1995 la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín publica la novela en un tomo en el que también se divulga *Entrañas de niño*. Cabe anotar que exceptuando la cuarta edición, condensada en *Obras Completas* del autor, publicada por la Editorial Epesa de España,

todas las ediciones de esta obra se circunscriben en el ámbito editorial nacional colombiano, de manera más específica en la ciudad de Medellín, por un periódico importante en su momento y por editoriales reconocidas de alto valor académico, como se puede observar en la tabla en mención, donde aparecen las editoriales Imprenta de La Organización, Imprenta Oficial de Medellín, Bedout y editoriales de centros universitarios prestigiosos como la Universidad de Antioquia y la Universidad Pontificia Bolivariana.

Hasta el momento, se tiene que la novela *Grandeza* ha tenido relativos silencios editoriales en su historia de transmisión textual, es decir, muchos años transcurren entre una edición y otra: veinticinco años entre las dos primeras ediciones y la tercera, y luego habrá que esperar diecisiete años para que aparezca la cuarta y, aunque la diferencia con la quinta edición es de seis años, ya se puntualizó que estas últimas dos ediciones correspondieron a la celebración del siglo del natalicio de Carrasquilla, en cuyo marco salieron a la luz las ediciones en obras completas. Luego tendrían que pasar 37 años para que se publicara una nueva edición, esta vez en manos de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana que en 1995 tuvo como proyecto editorial la *Colección Tomás Carrasquilla*, que reunió seis obras del escritor, a saber: los tres tomos de *Hace tiempos*, en el cuarto tomo se reunieron las novelas *Ligia Cruz* y *El Zarco*, y en el siguiente las obras *Entrañas de niño* y *Grandeza*. En 1997 apareció el último tomo con la obra *Veinticinco reales de gusto (y otros cuentos)*. Finalmente, luego de trece años surge de nuevo la obra en el marco de la celebración del sesquicentenario del natalicio del autor, esta vez, como ya se observó, por parte de la Editorial Universidad de Antioquia, que en 2008 publica la *Obra completa* de Tomás Carrasquilla en tres volúmenes.

En síntesis, se puede afirmar que la obra ha tenido tres grandes momentos editoriales, cada uno con tres y dos ediciones como protagonistas, que han concentrado la historia de transmisión textual de las siete ediciones de *Grandeza* y, aunque disímiles en tiempo, se pueden clasificar de la siguiente manera: el primer momento corresponde a las dos primeras ediciones en 1910, y la tercera en 1935, que, aunque con 25 años de diferencia, se publican en vida del autor, conjeturando, quizás, que Carrasquilla tuvo



alguna injerencia en el proceso de edición de las mismas, especialmente en las dos primeras, como se verá más adelante. El segundo momento corresponde a las ediciones de los años cincuenta del siglo pasado o ediciones del centenario del nacimiento del escritor, donde, como se dijo antes, salen a la luz las dos ediciones de *Obras completas* (por Epesa en 1952, un solo tomo, y Bedout en 1958, en dos tomos) y que guardan en sí una relación importante, pues la de Bedout enmendó todas las inconsistencias creadas por Epesa. Por último, el tercer momento comprende a las ediciones académicas, o ediciones del sesquicentenario del nacimiento de Carrasquilla, por parte de las universidades Pontificia Bolivariana (1995) y de Antioquia (2008), las únicas universidades, incluyendo a Eafit, que desde la academia han editado un número considerable de obras de Tomás Carrasquilla.

Por último, cabe mencionar entonces que, entre periodo y periodo, transcurren muchos años en la historia de transmisión de la novela: 25, 17 y 37 años respectivamente, lo que evidencia un bajo perfil en la historia de publicación de *Grandeza*, y a esto se le puede sumar que solo tres de sus ediciones se comprenden como proyectos editoriales independientes, pues de las cuatro restantes, tres están enmarcadas en proyectos mayores como obras completas y la otra está vinculada con la obra *Entrañas de niño*. En suma, entre las obras extensas del autor, *Grandeza* ha sido una de las novelas de la que se han ocupado menos las editoriales y los lectores mismos, a diferencia de *Frutos de mi tierra* (1896) y *La marquesa de Yolombó* (1928), obras reconocidas que cuentan con un número de ediciones que superan la veintena; además, ha tenido una menor independencia de publicación en formato libro con respecto a otras narraciones.

Esta situación se presenta como una oportunidad del presente estudio, pues se pretende aportar con una nueva edición a este bajo perfil; esta vez en edición crítica o académica, que permita enriquecer la historia de transmisión textual de la obra, y con ello aportar nuevas y renovadoras lecturas, así como nuevos acercamientos críticos que den cuenta de la recepción de la novela, de su valor estético y de su importancia dentro del conjunto de las obras del escritor en el marco de la tradición literaria nacional.

Caracterización bibliográfica de los testimonios

En este apartado se presentará la caracterización editorial de algunos de los siete testimonios existentes de *Grandeza*. Se hará la presentación en orden cronológico, acompañando cada testimonio de fotografías y de datos de su constitución material, así como de información relevante y disponible de cada casa editorial y del contexto cultural que acompañó la publicación de la novela en diferentes momentos históricos de los siglos XX y XXI.

Antes de iniciar con este ejercicio, se debe aclarar que existe una caracterización previa de tres de los siete testimonios de la novela en otro estudio previo publicado sobre la novela *El Zarco* (1922) de Tomás Carrasquilla; se trata de los testimonios vinculados con la publicación de *Grandeza* en obras completas: Epesa 1952, Bedout 1958 y Editorial Universidad de Antioquia 2008. De igual forma, existe otro testimonio, el de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana de 1995, que también está caracterizado en dicho estudio previo, por tratarse de una colección de dicha editorial en donde se incluyó, además de *El Zarco*, la novela *Grandeza*. Por lo anterior, no se ahondará en estos cuatro testimonios; solo se dará información general sobre ellos y se indicará la referencia del estudio previo, publicado con la editorial Peter Lang, en donde se pueden hallar los detalles pormenorizados de la caracterización de dichos testimonios.⁶ De igual forma, ya existe una caracterización exhaustiva del primer testimonio de la novela aparecido en el periódico *La Organización*, por lo que tampoco se darán detalles del mismo, y solo se atenderán asuntos generales de su materialidad, así como la exposición de un par de fotografías de este primer momento textual de la novela.⁷

.....
6

Se alude a la publicación Tomás Carrasquilla. *Nuevas lecturas críticas de su obra* (2019), publicada en Berlín por la editorial Peter Lang, y en donde se presentan doce estudios críticos de y sobre la obra literaria de Tomás Carrasquilla, entre ellos el capítulo que contiene las caracterizaciones en mención, el cual lleva por título “Estudio de caracterización de los testimonios de la novela *El Zarco* de Tomás Carrasquilla”. Entre las páginas 300 y 324 se encuentra la descripción de estos tres testimonios en donde también se publicó *Grandeza*.

7

Se hace referencia al análisis de la obra en el periódico *La Organización* en: *Estudios críticos, filológicos e historiográficos del universo literario de Tomás Carrasquilla*, publicado con la editorial Peter Lang en 2024.

La Organización, 1910

El periódico *La Organización* de la ciudad de Medellín fue el primer medio en el que se difundió *Grandeza*, siguiendo la estrategia de folletín o novela por entregas, muy común desde el siglo XVIII en Europa y en el siglo XIX en Colombia, en diarios tan representativos de la época como *El Neo-Granadino*, *El Mosaico*, *El Papel Periódico Ilustrado* y *El Espectador*, entre otros.⁸ *La Organización* fue fundado en 1903 por Nicolás Mendoza, y de tendencia liberal, ofrecía una variada gama de sesiones, en donde sobresalen los espacios para la política, lo económico, lo científico y lo cultural en general, y de manera especial siempre se reservaba un espacio para la literatura, en el que se publicaban poemas, cuentos y novelas cortas del orden nacional e internacional, estas últimas publicadas siempre por entregas y haciendo el debido anuncio cada vez que iniciaba una nueva publicación.⁹

Es gracias a un contrato que el mencionado diario firma con Tomás Carrasquilla que comienza a difundirse su novela, contrato que representaría unos ingresos económicos importantes para el escritor, al tiempo que una inversión y mejoras importantes para el propio periódico (ver figura 1), así como para sus suscriptores y lectores, quienes a partir de ese momento pudieron disfrutar durante más de cinco meses las 67 entregas de la obra de Carrasquilla, que van del número 517 al 583, publicadas tres días a la semana, es decir, los días de circulación del periódico correspondientes a lunes, miércoles y viernes de cada semana de manera ininterrumpida.

Dos días después del anuncio de esta contratación comienza la publicación de la novela en la sección “NOVELAS NACIONALES”, con mayúscula sostenida, pese a que en el anuncio anterior se definía que sería en la sección de “Cuentos extranjeros”. Se destaca el lugar privilegiado del folletín, parte superior izquierda del tabloide, el cual se repetirá siempre

8 Para ampliar lo relacionado con la novela por entregas se recomienda el texto de María del Pilar Torres Herrera (2014), titulado *Novelas por entregas en Colombia y sus adaptaciones a los medios digitales*.

9 María Cristina Arango de Tobón (2006) plantea que este periódico tuvo una existencia de 10 años, del 13 de noviembre de 1903 al 14 de mayo de 1913, y afirma que su cierre “se debió al veto eclesiástico que le impuso Monseñor Manuel José Cayzedo, obispo de Medellín” (p. 210).

en la página 2 y en la misma posición durante las más de sesenta entregas desde el 29 de junio hasta el 2 de diciembre de 1910.

Figura 1. Extracto de la página 1 de *La Organización*, No. 516, del 27 de junio de 1910

‘LA ORGANIZACION’

Consecuentes con nuestro propósito de dedicar al ensanche y mejora de nuestro periódico toda la ganancia que éste vaya produciendo, á fin de montar nuestra Empresa á la altura de las grandes empresas periodísticas europeas, vamos á

INTRODUCIR UNA MEJORA

que creemos halagará á nuestros lectores. Acabamos de contratar al célebre novelista antioqueño,

D. TOMAS CARRASQUILLA,

para que en lo sucesivo se dedique á escribir novelas para *LA ORGANIZACION*, las cuales saldrán del número próximo en adelante, en la sección de

CUENTOS EXTRANJEROS.

Acostumbrado nuestro público, desde el más intelectual hasta el que apenas lee, á saborear las producciones del

DELICIOSO ESCRITOR

Sr. Carrasquilla, no dudamos que el nuevo arreglo—que para una Empresa periodística representa un gran desembolso—será muy del agrado de nuestros suscriptores, y que esto contribuirá á que el lector halle cada vez más interesante nuestro interdiario.

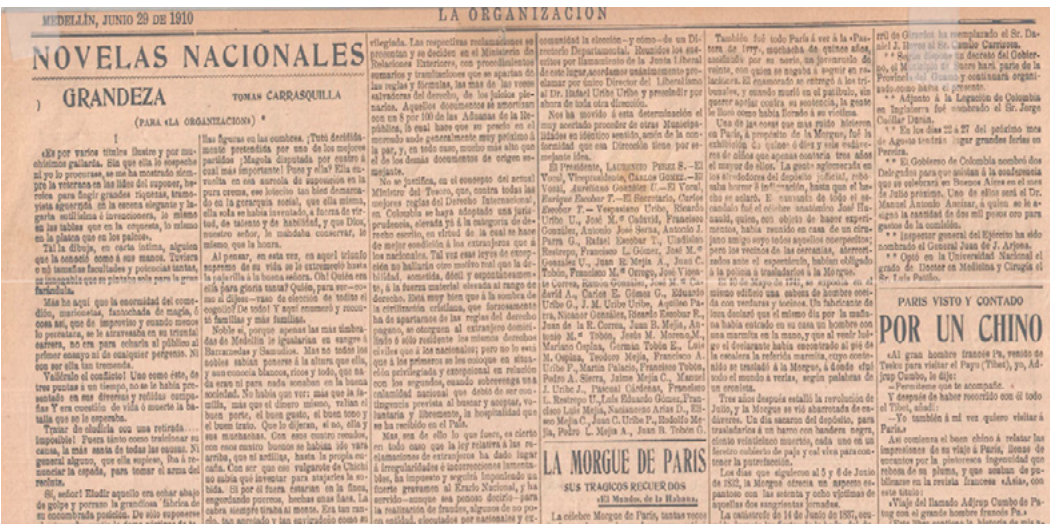
Empezaremos, desde el número próximo, la serie, con la publicación de la novelita

GRANDEZA

Fuente: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll26/id/9549>

En esta misma entrega (ver figura 2) se observa el título de la novela en mayúscula sostenida, el nombre del escritor y la exclusividad de la obra “Para La Organización”, que no solo está medida por el contrato sino también porque dicha exclusividad aparece en todas las entregas de la novela, y con un llamado a pie de página que dice “PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN”, también en mayúscula sostenida en la parte inferior de cada folletín. Asimismo, se identifica la primera entrega de la novela, así como el primer capítulo representado con el número romano “I”. Finalmente, en la última entrega del 2 de diciembre del mismo año aparece la palabra “FIN” en mayúscula sostenida, la fecha y lugar de finalización de las entregas “Medellín, diciembre de 1910” y la dedicatoria de la novela: “A MI AMIGA SUSANA OLÓZAGA DE CABO. ENVÍO TOMÁS CARRASQUILLA”, todo en mayúscula sostenida.

Figura 2. Página 2 de La Organización, No. 517, del 29 de junio 1910



Fuente: <https://babel.banrepocultural.org/digital/collection/p17054coll26/id/9550>

Imprenta de La Organización, 1910

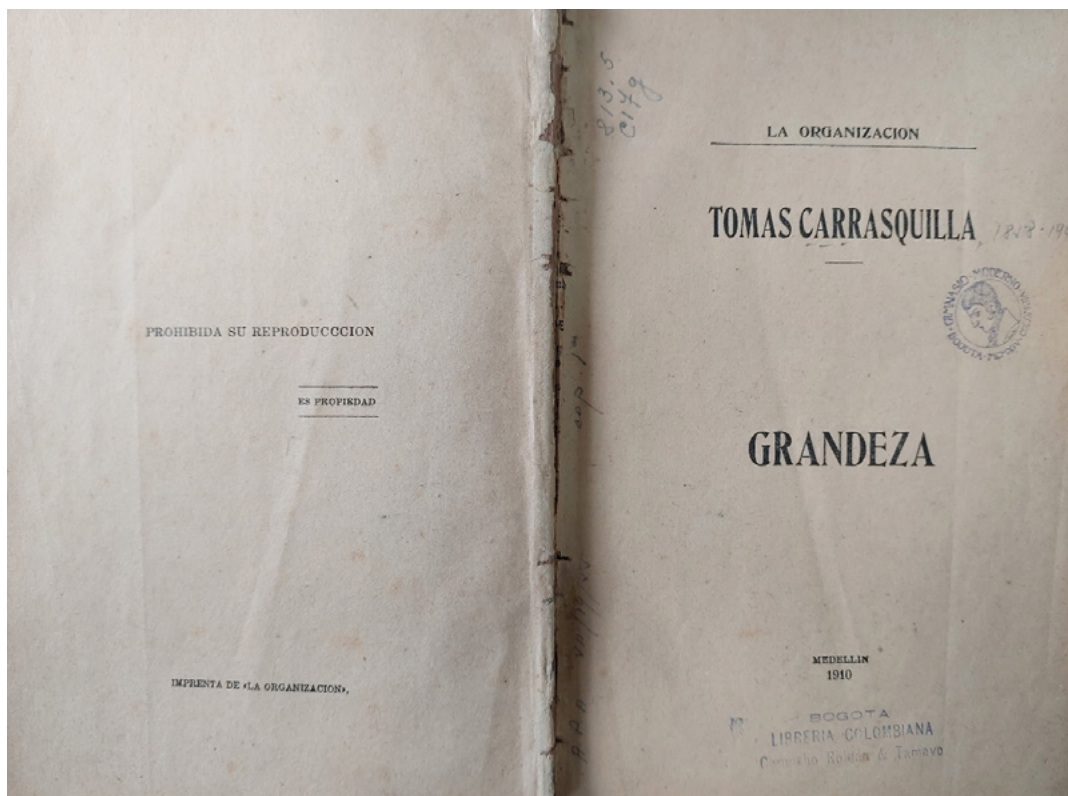
Una vez finalizada la publicación de la novela en folletín por parte del periódico *La Organización*, la misma casa periodística se encarga de publicar *Grandeza* en formato de libro, esta vez con el sello de *Imprenta de La*

Organización en la ciudad de Medellín en 1910. Es decir, transcurren casi tres semanas entre la última entrega de la novela en prensa y la primera publicación en formato libro por parte de la imprenta del mismo periódico. Esto último se constata con un anuncio en el mismo medio del 21 de diciembre de 1910, en el que se informa lo siguiente: “*Grandeza*. La novela de este nombre, del novelista antioqueño D. Tomás Carrasquilla, y que hemos venido publicando en folletín, está de venta en la Administración de este periódico, a \$60 el ejemplar” (p. 4).

El ejemplar que hemos consultado para esta caracterización se halla en la Colección Patrimonio Documental de la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz de la Universidad de Antioquia. Dado su avanzado estado de deterioro, no conserva la portada original ni la contraportada. En la figura número 3 se observan las primeras páginas de la edición de la novela por parte de la *Imprenta de La Organización*, con diseño sencillo, letras en mayúscula sostenida, así como en papel grueso y un tamaño pequeño del ejemplar de 10 x 15 cm.



Figura 3. Páginas preliminares de *Grandeza* en la Imprenta de La Organización, diciembre de 1910

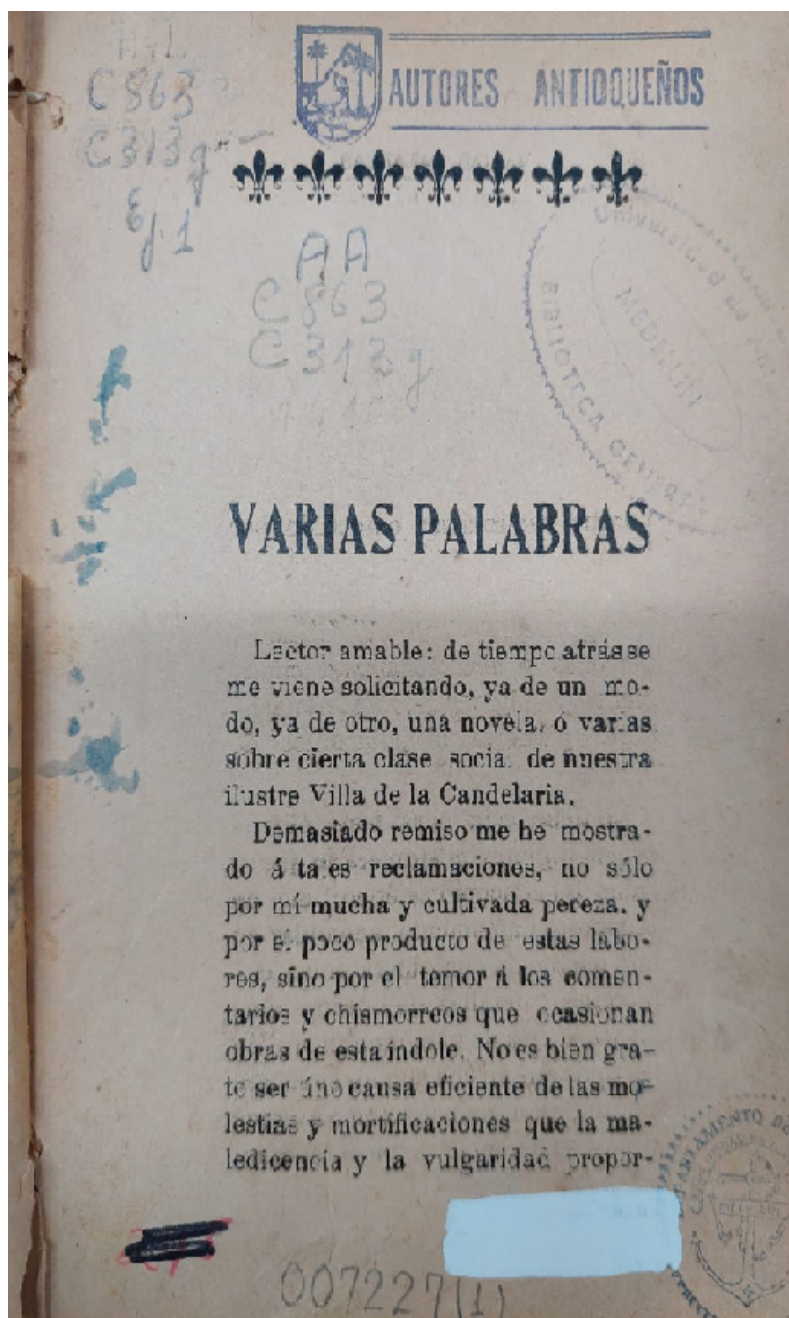


Fuente: Reproducción propia.

En términos generales, y todavía sin iniciar la fase filológica de la *collatio*,¹⁰ se puede mencionar que esta segunda edición de la obra soporta los mismos contenidos que la versión en folletín aparecida en el periódico meses atrás, es decir, el mismo título y el contenido completo de la novela dividida en ocho capítulos para un total de 383 páginas. Quizá la novedad más importante tiene que ver con la presencia de unas palabras previas del escritor, a modo de prólogo o prefacio, que llevan por título “Variar palabras” (ver figura 4).

¹⁰ Para el filólogo español Alberto Bernabé (2010) la *collatio* es una etapa previa en todo proceso filológico de edición científica de un texto, debido a que “la forma de determinar las relaciones entre los diversos testimonios comienza por la comparación sistemática de las lecturas de cada uno de ellos” (p. 48).

Figura 4. *Página 1 de Grandeza en la Imprenta de La Organización, 1910*



Fuente: Reproducción propia.

En estas “palabras” Tomás Carrasquilla explica, en primer lugar, el origen o pretexto de la novela, al tiempo que plantea que son pura invención los personajes y acontecimientos recreados en la obra, que no tienen ningún vínculo con “la vida real y efectiva” (p. 2). En segundo lugar, dichas palabras funcionan a manera de fe de erratas del propio autor; recuérdese que esta publicación nace como producto de la agrupación de las 67 entregas de la novela que se publicaron en el periódico, y en donde el autor identificó varios errores que quizá no fue posible corregir en las planchas que sirvieron de molde para la impresión definitiva de la obra en diciembre de 1910. La fe de erratas se plantea en el penúltimo párrafo de este prólogo, y dice textualmente: “Adolece el libro de algunas erratas, que, si lo afean, no alteran el sentido. Solo en la página 192 donde dice *cincuenta ó sesenta mil francos*, debe leerse *cinco* o seis mil” (p. 3). Finalmente, la inclusión de estas palabras como preámbulo están justificadas debido a la nueva publicación, esta vez en formato libro, lo que seguro motivó a Carrasquilla a escribirlas como prólogo a su novela, quizá algo impensable en junio del mismo año cuando comenzó su publicación en formato de folletín en *La Organización*.

Imprenta Oficial, 1935

Pasarán 25 años para que *Grandeza* vuelva a aparecer en el ámbito editorial nacional; esta vez será, en 1935, la *Imprenta Oficial* la encargada de presentar la tercera edición de la obra. Los antecedentes de esta editorial de carácter departamental se remontan al siglo XIX, y sirvió en principio para que los gobiernos de turno del Departamento de Antioquia publicaran los documentos oficiales de su gestión así como algunas publicaciones de carácter económico, social y cultural. Santiago Londoño Vélez (2017) plantea que “La Imprenta Oficial de Antioquia, que tuvo su antecedente en la primitiva Imprenta del Gobierno operada por Viller Calderón, fue establecida por la ley 49 del 14 de agosto de 1865, pero inició labores tres años más tarde, una vez se recibió el equipo proveniente de Nueva York” (s.p.).

Figura 5. *Portada de Grandeza en la Imprenta Oficial, 1935*



Fuente: Reproducción propia.

No se conoce información de las minucias del proceso editorial de este nuevo testimonio textual de *Grandeza*, como tampoco de asuntos de contratación, derechos de autor o intervención del escritor en el proceso de edición y corrección. Se sospecha que, dado el deterioro de la salud del escritor para esta época, fueron sus familiares los encargados de la autorización de la edición, así como todos los procedimientos concernientes con el proceso de edición. Adicionalmente, se debe recordar que este momento histórico de la publicación coincide con dos acontecimientos importantes en la vida del escritor: la escritura, edición y publicación de su última gran novela, es decir, de la trilogía de *Hace tiempos*, la cual se publica entre 1935 y 1936, y con una serie de premios y reconocimientos que recibió el escritor, de los cuales los más destacados son la Orden de Boyacá otorgada por el Gobierno Nacional en 1935 y el Premio Nacional de Literatura y Ciencia Vergara y Vergara otorgado en 1936. Esto lleva a conjeturar que eran muchos los frentes de trabajo que tenía que atender Carrasquilla, y que quizá no tuvo tiempo ni fuerzas para supervisar la nueva edición de su novela de 1910.

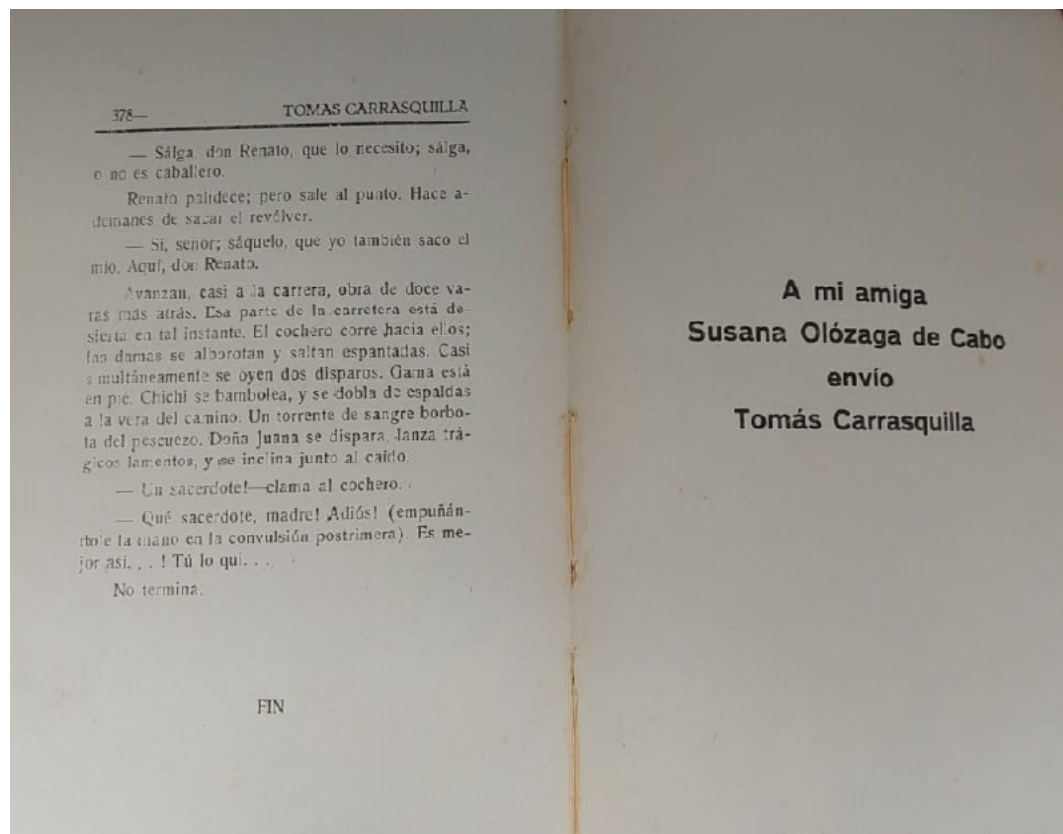
De la materialidad de este nuevo testimonio —recuérdese que hace falta realizar la *collatio* completa entre todos los testimonios para la identificación de todas las divergencias y convergencias exactas de su contenido— se puede decir que su portada es sencilla (ver la figura 5),¹¹ a tres colores: negro, rojo y verde, y en donde se observa la imagen típica de un pueblo con la torre de iglesia y un balcón de casa señorial; además aparecen en esta portada el nombre de la novela, del escritor y del género al que corresponde la obra en mayúscula sostenida y en posición oblicua, al igual que el anuncio de que dicho testimonio corresponde a la segunda edición de 1935.¹² Adicionalmente, este testimonio presenta de manera

.....
 11 En la portada también aparece un dato que conlleva a identificar la autoría de la misma. Se trata de la palabra “NUTI” que emerge en mayúscula sostenida y en tamaño más pequeño justo debajo del nombre de la novela. Al rastrear este nombre, encontramos que se trata de la sociedad profesional Estudios Nuti que justo en 1935 fundó el artista José Félix Mejía Arango, más conocido como Pepe Mexía, integrante del grupo Los Panidas, y quien ya había realizado algunos dibujos y caricaturas de Carrasquilla e ilustrado varios de sus libros. Para ampliar la información sobre esta sociedad se recomienda el libro que el Banco de la República (1987) le dedica a este artista antioqueño.

12 Es necesario precisar que dicho anuncio corresponde a un gran error que comete la editorial toda vez que desconoce u omite el testimonio del periódico *La Organización*, el cual en adelante representa el primer testimonio de *Grandeza* para efectos de historia de transmisión editorial. Este error,

general las mismas características de las dos ediciones anteriores, y aún más, pareciera una síntesis de ambas, fundamentalmente porque reúne la novela con su título, las palabras previas o prefacio, los ocho capítulos claramente divididos y la dedicatoria final.

Figura 6. Última página de *Grandeza en la Imprenta Oficial*, 1935



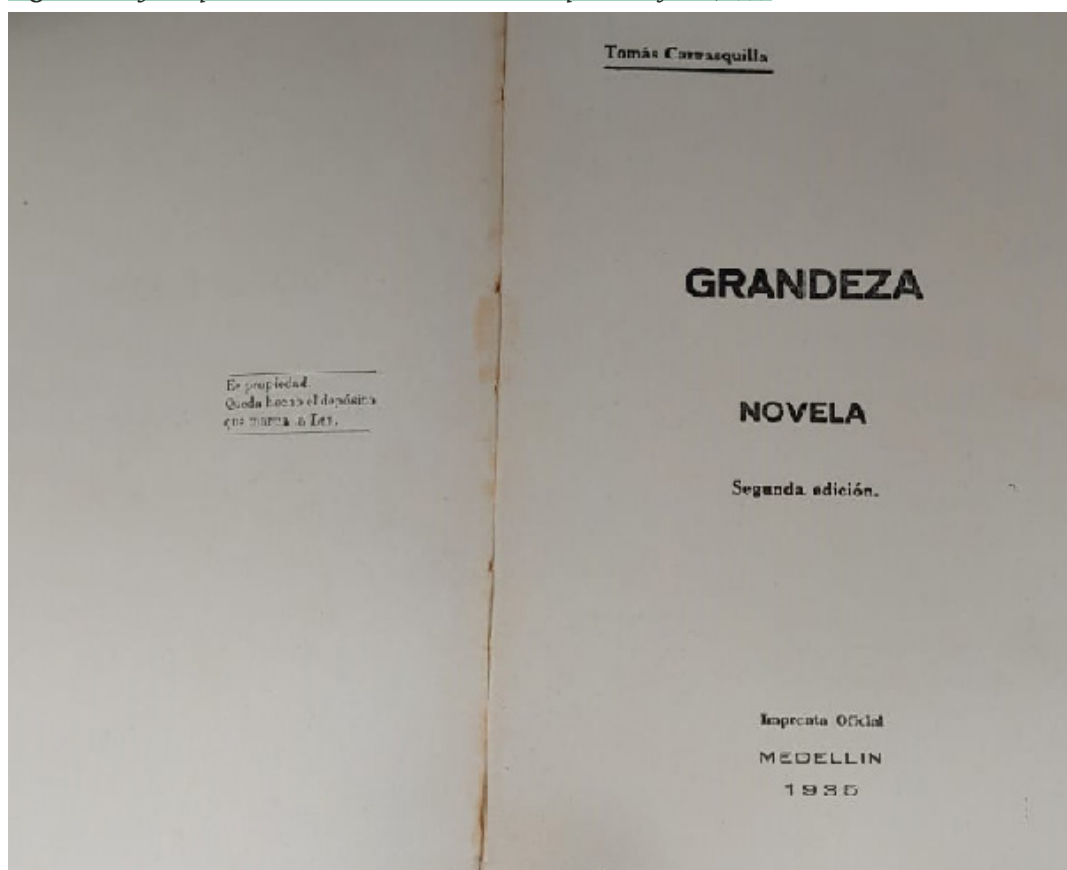
Fuente: Reproducción propia.

Este nuevo testimonio tiene 379 páginas en total, con una diagramación básica y tipo de papel corriente (ver figura 6). El tamaño de la edición es de 13 x 19 cm, con interlineados sencillos, tinta negra y un encabezado

.....
desconocimiento u olvido lo comenten todas las demás editoriales que en adelante se aventuran a publicar la novela con esta inconsistencia en el número de la edición.

en todas las páginas con el nombre de la novela en mayúscula sostenida. Los créditos editoriales aparecen en las primeras páginas del ejemplar, en donde se anuncian los datos del título de la novela, su autor, la editorial, así como la ciudad y fecha de publicación (ver figura 7). Allí también se registra que esta publicación corresponde a la segunda edición de la novela, con lo cual la Imprenta Oficial ignora la primera edición folletinesca de la novela en el periódico *La Organización*, previo a la edición de la novela en formato libro por parte de la Imprenta de La Organización.

Figura 7. Páginas preliminares de *Grandeza* en la Imprenta Oficial, 1935



Fuente: Reproducción propia.

Este dato erróneo del consecutivo de la edición no es trivial ni intrascendental; por el contrario, constituye un hallazgo importante de la presente investigación toda vez que, en adelante, los sucesivos testimonios de *Grandeza*, y con ello todas las editoriales posteriores, ignoran u olvidan la historia primigenia de la publicación de la obra en forma de folletín por parte del periódico medellinense entre junio y diciembre de 1910.¹³ Este dato constituye un descubrimiento importante toda vez que se convierte en un insumo y aporte fundamental para establecer el texto base de la fijación, es decir, el texto que servirá de modelo para la nueva edición de la novela en edición crítica. Para llegar a ese punto final del trabajo filológico se debe hacer antes el respectivo estudio de colación o cotejo, para luego definir y establecer para todos los editores y estudiosos del escritor que, en adelante, los testimonios de *Grandeza* han sido siete y no seis, lo que ha permitido enriquecer y esclarecer la historia de transmisión textual de esta novela de Tomás Carrasquilla.

Editorial Epesa, 1952 / Editorial Bedout, 1958 / Editorial Universidad de Antioquia, 2008

Tal como se anunció al principio de este apartado, de las tres ediciones de la novela en obras completas, es decir, Epesa, Bedout y Editorial Universidad de Antioquia, no se hará ninguna caracterización, fundamentalmente porque ya se hizo en el estudio previo anunciado para la novela *El Zarco* del mismo autor, el cual también aplica para *Grandeza*, dado que son los únicos tres testimonios que contienen la obra completa del escritor, y por tanto la caracterización de dichos testimonios coincide para cualquier obra del universo literario de Carrasquilla.¹⁴

.....
¹³ Por lo general, los estudios literarios han omitido e invalidado para la tradición textual los testimonios en publicaciones periódicas, considerándolos como publicaciones menores, transitorias o inacabadas con respecto a la obra de los escritores. En el caso particular de Tomás Carrasquilla, las investigaciones realizadas en esta línea de investigación han recuperado el valor testimonial de las publicaciones en revistas y periódicos de la época, las cuales se han constituido como fuentes imprescindibles, en ocasiones las únicas publicadas en vida del autor, para comprender los mecanismos de divulgación, publicación y difusión de gran parte de la obra de este escritor.

¹⁴ Recuérdese el texto "Estudio de caracterización de los testimonios de la novela *El Zarco* de Tomás Carrasquilla", en *Tomás Carrasquilla. Nuevas lecturas críticas de su obra* (2019).

Figura 8. Portadas de los tres testimonios de *Grandeza* en obras completas: 1952, 1958 y 2008



Fuente: Reproducciones propias.

En el testimonio de Epesa (ver figura 8), la novela *Grandeza* se ubica en el único tomo de la publicación, entre las páginas 209 y 376, en la sección “Novelas”. Contiene todos los componentes de la obra: título, prólogo y el contenido completo representado en sus ocho capítulos, excepto la dedicatoria, lo cual no se comprende muy bien dado que los tres testimonios anteriores conservan el homenaje que Carrasquilla expresa a su amiga Susana Olózaga de Cabo. Asimismo, se informa en los preliminares de la publicación que se imprimieron un total de 2500 ejemplares en Madrid: mil quinientos numerados y mil sin números. Del mismo modo, en el testimonio de *Obras completas* de Bedout la obra aparece en la sección “Novelas” del tomo primero, de la página 259 a la 378. También se debe destacar que este testimonio, al igual que los otros dos de obras completas, tiene un diseño de página en columnas, dos en total en todas sus páginas. Por su parte en el testimonio de *Obra Completa*, en singular, de la Editorial Universidad de Antioquia, *Grandeza* se sitúa en el volumen dos, en la sección titulada “Novelas breves”. Lo anterior no deja de parecer extraño o incoherente toda vez que la novela no tiene nada de brevedad en su extensión, por lo que

el adjetivo “breve” disuena un poco en el contexto de la clasificación de la obra.¹⁵ En esta edición la novela de Carrasquilla va de la página 579 a la 729, y contiene todas las partes constitutivas de la obra, tal como los dos testimonios anteriores.

Por último, se debe destacar que para la Editorial Epesa, *Grandeza* forma parte de la primera edición de las *Obras Completas* del escritor; Bedout no explicita a cuál edición corresponde, y la Editorial Universidad de Antioquia la incluye en la que se convierte en la tercera edición de las obras completas, lo cual es coincidente con el presente estudio de caracterización de los testimonios de la obra; lo anterior solo para los casos de los testimonios publicados en su condición de obra completa. Para finalizar, se debe mencionar que estos tres testimonios constituyen un referente, quizá paradigmático, en la historia de transmisión de la obra de Carrasquilla, fundamentalmente porque se enmarcan en proyectos editoriales de gran envergadura en donde, pese a las erratas ya identificadas en otros estudios, primó el interés por fijar y difundir la mejor edición de la obra del escritor antioqueño, aspiración que en algunos casos se cumplió con creces (Bedout), y que en otros (Epesa) constituyó un caso editorial problemático y paradigmático, por la afectación de las formas orales propias de los personajes carrasquillanos,¹⁶ entre otros asuntos a revisar.

Universidad Pontificia Bolivariana, 1995

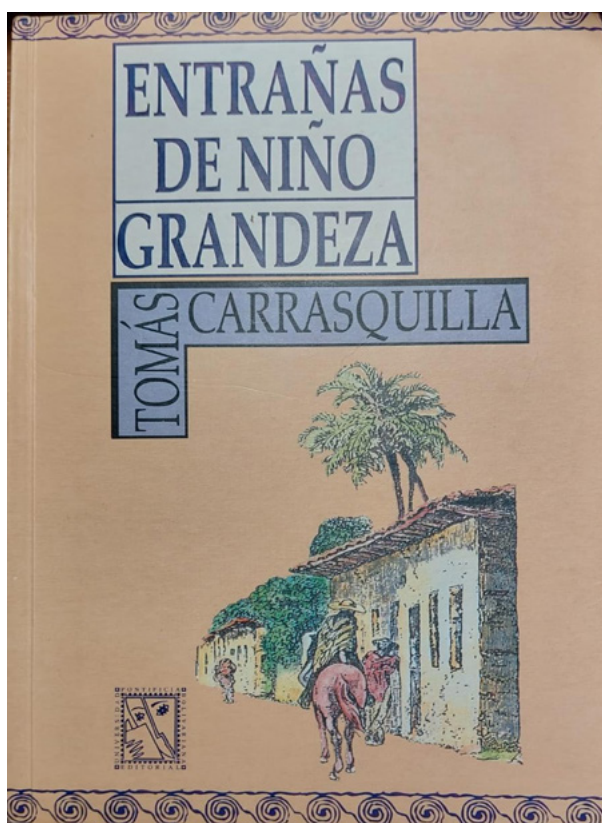
La caracterización de este testimonio también se presenta en el estudio previo antes mencionado (ver nota al pie número 17); por tanto, solo faltaría añadir que este testimonio universitario incluye la novela entre las páginas 146-388, no sin antes incluir cinco páginas preliminares en donde se presenta una semblanza del escritor y sobre la novela, escrita por

.....
15 Otra inconsistencia presente en este testimonio de la Editorial Universidad de Antioquia tiene que ver con el fragmento de la tabla de cotejo de *Grandeza* que expone el editor en la “Nota a la edición”, la cual se registra al inicio de cada uno de los tres volúmenes de la obra. Dicha inconsistencia reside en atribuir el testimonio de la novela de 1935 a la Editorial Atlántida, error gravísimo toda vez que dicho testimonio de 1935, como ya lo vimos antes, corresponde al publicado por la editorial Imprenta Oficial.

16 Para ampliar la información sobre los equívocos y descuidos en la edición de Epesa se recomienda leer los textos de Benigno A. Gutiérrez (1952) y Jhonathan Balvín (2008).

Antonio José Montoya en 1911 y publicada originalmente en el periódico *La Miscelánea*. El tamaño de la edición es de 14 x 21 cm, contiene solapa anterior y posterior, así como un diseño simple en hojas amarillentas y con tinta negra tanto para los caracteres como para algunos grabados que acompañan el testimonio. En su portada (ver figura 9) se destaca el nombre de la obra y del escritor, y se puede apreciar una imagen típica de una calle de provincia, con fachadas de casas humildes, con los árboles y la naturaleza como ornamento, así como los campesinos a pie o en mula cargando sus enseres. En la contraportada solo aparecen los datos de las dos obras de este volumen, una pequeña fotografía del escritor en su época de juventud, y el código de barras con el ISBN del ejemplar.

Figura 9. Portada de *Grandeza en Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 1995*



Fuente: Reproducción propia.

También es importante precisar que este testimonio contiene todas las partes constitutivas de la obra, tales como título, dedicatoria, prólogo y el contenido de la obra en sus ocho capítulos. Finalmente, resta mencionar una imprecisión de este testimonio, relacionado con el consecutivo de las ediciones de *Grandeza*. En las páginas preliminares del testimonio se anuncia que la presente edición sigue el testimonio de Imprenta de La Organización de 1910, denominándolo como primera edición, y a la propia como primera edición en la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, con lo que se desconoce la existencia del primer testimonio de la novela en prensa en el periódico *La Organización* en 1910. Este tipo de inconsistencias se constituyen en otro descubrimiento para la presente investigación, al tiempo que en una motivación, toda vez que se convierten en insumos fundamentales para el posterior trabajo de fijación filológica de la novela, cuyo propósito único es presentar al lector la mejor y más completa edición de *Grandeza* de Tomás Carrasquilla.

El texto base como colofón de la caracterización de testimonios

Para finalizar el presente capítulo hace falta definir el texto base de la fijación de *Grandeza* en edición crítica, texto que también será el eje central del proceso de la colación o cotejo filológico de los testimonios estudiados previamente. Para la filología contemporánea, el texto base casi siempre es el texto más autorizado por el escritor, cuando la obra se publica en vida, o incluso después de muerto siempre que haya evidencia de la autorización explícita de la edición póstuma. Para Miguel Ángel Pérez Priego (2010) el texto base tiene carácter provisional, fundamentalmente porque el proceso de colación podría aportar información relevante sobre algún testimonio, información que no se obtuvo durante la caracterización de los testimonios, y que podría generar el cambio de texto base una vez finalizada la colación. Al respecto, plantea que el texto base es el más autorizado por el escritor, o incluso el “mejor manuscrito o impreso conservado, o el más completo o más antiguo, o el de la edición más difundida” (p. 126). Es decir,



el texto base es provisional en este momento, y su condición definitiva se definirá una vez finalizado el cotejo o colación.

Es importante comprender que todos los testimonios de la obra son fundamentales para el establecimiento del texto base, mucho más aquellos que se originan en vida del escritor, dada su fidelidad con respecto a la última voluntad del escritor. Sin embargo, lo anterior no es garantía absoluta para su definición, porque en ocasiones se podría contar con testimonios en vida del escritor en un estado precario de conservación o incluso incompletos. Por ello será el estudio exhaustivo de cada testimonio el referente más importante para definir el texto base que servirá de guía para el estudio y la comparación de los testimonios seleccionados en la etapa de la *collatio*. En la misma línea anterior, Fernando Colla (2005) plantea que no pueden existir criterios dogmáticos al momento de definir el texto base, y recomienda siempre un estudio minucioso de la situación textual de cada testimonio; también añade que “no puede existir un único criterio para determinar el texto base de la edición crítica, pues cada situación textual impondrá unas lógicas particulares o específicas que el editor no puede desatender” (p. 153).

Con base en los criterios filológicos anteriores, y luego del estudio de la transmisión de los testimonios de *Grandeza*, se considera que el texto base de la fijación será, en principio, los textos correspondientes a la primera y segunda edición de la novela, es decir, los testimonios de 1910 de *La Organización* y la Imprenta de La Organización. Esta decisión obedece a los hallazgos realizados durante el estudio de transmisión que arrojó, entre otros asuntos, que la primera aparición pública de la novela se dio en el periódico en mención mediante la estrategia de novela por entregas, testimonios que todas las demás editoriales y los críticos literarios han desconocido hasta nuestros días; además, que inmediatamente después de la última entrega o folletín la casa periodística imprimió y publicó la obra con el sello de Imprenta de La Organización, al tiempo que la puso en venta en su propio local o espacio de trabajo. Edición, además, que no estuvo exenta de dificultades o cambios si tenemos en cuenta que el propio escritor con su fe de erratas ya adelantaba algunas inconsistencias

formales en su obra, e incluso corrige una cifra inexacta, tal como se observó antes.

Finalmente, se debe precisar que los testimonios elegidos como texto base están muy bien conservados en su contenido, son los más antiguos en la historia de transmisión de la novela y representan fielmente la última voluntad del escritor, pues como ya se mencionó antes, consideramos que el tercer testimonio de 1935 difícilmente podría definir la última voluntad de Carrasquilla debido a su avanzada edad, los problemas de salud y la atención que merecían otros asuntos importantes en ese momento como son la publicación de *Hace tiempos* y todo lo concerniente a los premios y homenajes que le realizaron u otorgaron en sus últimos años de vida. Son testimonios, en definitiva, que constituyen un avance importante de la investigación filológica de la novela *Grandeza* de Tomás Carrasquilla y servirán de base para el cotejo, con todos los demás testimonios hallados en la historia de transmisión; ya se verá luego, posterior al estudio de la *collatio*, si dichos testimonios continúan o no como base de la fijación de la obra en edición crítica, propósito final de la presente investigación.



REFERENCIAS

- Arango de Tobón, M. C. (2006). *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960. Del chibalete a la rotativa*. Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Balvín, J. (2008). "Las obras completas de Tomás Carrasquilla". *Revista Universidad de Antioquia*, no. 293, julio-septiembre, pp. 34-41.
- Banco de la República. (1987). *Pepe Mexía. Historia de la caricatura en Colombia 1*. Banco de la República.
- Bernabé, A. (2010). *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*. Akal.
- Blecua, A. (2012). *Estudios de crítica textual*. Gredos.
- Camacho Guizado, E. (1982). "La literatura colombiana entre 1820 y 1900". En: *Manual de Historia de Colombia*. Tomo II. Procultura.
- Carrasquilla, T. (1910). *Grandeza*. La Organización.
- Carrasquilla, T. (1910). *Grandeza*. Imprenta de La Organización.
- Carrasquilla, T. (1935). *Grandeza*. Imprenta Oficial.
- Carrasquilla, T. (1952). *Obras completas*. Epesa.
- Carrasquilla, T. (1958). *Obras completas*. Bedout.
- Carrasquilla, T. (1995). *Entrañas de niño y Grandeza*. Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Carrasquilla, T. (2008). *Obra completa*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Carvajal, E. (Ed.) (2024). *Estudios críticos, filológicos e historiográficos del universo literario de Tomás Carrasquilla*. Peter Lang.
- Carvajal, E., Agudelo, A. y Gallego, F. (editores) (2019). *Tomás Carrasquilla. Nuevas lecturas críticas de su obra literaria*. Peter Lang.
- Carvajal, E. (2017). "Crítica textual y edición de textos literarios contemporáneos". En: *Cultura y Memoria. Lecciones de literatura*. Sílabá Editores.
- Colla, F. (Coord.) (2005). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo xx*. Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos.
- Cortázar, R. (2003). *La novela en Colombia*. Eafit.
- Gutiérrez, B. A. (1952). *Glosas al volumen de las Obras completas de Tomás Carrasquilla*. Bedout.
- Levy, K. L. (1958). *Vida y obras de Tomás Carrasquilla*. Bedout.
- Londoño Vélez, S. (2017). "El establecimiento de la imprenta en Antioquia. Largo camino hacia la industria editorial en el siglo xix". *Credencial Historia*. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-95/el-establecimiento-de-la-imprenta-en-antioquia>
- Pérez Priego, M. Á. (2010). *Ejercicios de crítica textual*. Uned.
- Pérez Priego, M. Á. (2011). *La edición de textos*. Síntesis.
- Tavani, G. (2005). "Metodología y práctica de la edición crítica de textos literarios contemporáneos". En: *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo xx*. Coord. Fernando Colla. Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos.
- Torres Herrera, M. P. (2014). *Novelas por entregas en Colombia y sus adaptaciones a los medios digitales*. Pontificia Universidad Javeriana.

FOCO
FONDO EDITORIAL

COLECCIÓN HUMANISMOS

El libro *Migraciones culturales transatlánticas* como resultado de investigación del Grupo Estudios Literarios, combina hallazgos y reflexiones interdisciplinarias y heterodoxas, sobre múltiples corrientes del pensamiento y de la literatura, orientadas a contribuir a la comprensión del mundo latinoamericano actual en clave transatlántica y de larga duración.





COLECCIÓN HUMANISMOS

**Violencia y conflicto en la Universidad
de Antioquia. Una apuesta por la verdad
y el esclarecimiento (1958-2018)**

Orlando Arroyave Álvarez

Fredy Chaverra

(Editores académicos)

**Historia intelectual del conflicto
armado en Colombia: intelectuales,
instituciones e ideas**

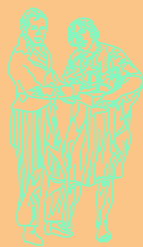
Diego Alejandro Zuluaga Quintero

Jenny Paola Valencia Torres

Juliana Vasco Acosta

(Editores académicos)





Con *Migraciones culturales transatlánticas* avanzamos otro peldaño en la serie del Grupo de Estudios Literarios de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia, Colombia, que iniciamos en 2014 y que comprende un proyecto editorial e investigativo en el que participamos los investigadores del grupo. En síntesis, desde el comienzo nuestro principal objetivo con estas obras ha sido proponer aproximaciones metodológicas, interdisciplinarias y transdisciplinarias en nuestras lecturas de las manifestaciones literarias y culturales de Hispanoamérica, con la aspiración de que estas páginas constituyan un aporte significativo para el intercambio académico, cultural e institucional desde la Universidad de Antioquia y con otros ámbitos del entorno local, nacional e internacional.

Andrés Vergara-Aguirre y Edison Neira Palacio
Editores académicos

ISBN
978
628
7850
08
08



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA
Facultad de Comunicaciones y Filología

F O C O
F O N D O E D I T O R I A L

HUMANISMOS