UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

La poesía y la calle: una mirada a la escritura marginal en Colombia

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Josef Amón Mitrani

Directoras

Carmen Méndez García
Evangelina Soltero Sánchez

Madrid

© Josef Amón Mitrani, 2022

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

LA POESÍA Y LA CALLE: UNA MIRADA A LA ESCRITURA MARGINAL EN COLOMBIA

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Josef Amón Mitrani

DIRECTORAS

Carmen Méndez García

Evangelina Soltero Sánchez

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

LA POESÍA Y LA CALLE:

UNA MIRADA A LA ESCRITURA MARGINAL EN COLOMBIA

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Josef Amón Mitrani

DIRECTORAS

Carmen Méndez García

Evangelina Soltero Sánchez

Doctorado en Estudios Literarios

Curso Académico 2020-2021

Y tú quieres oír, tú quieres entender.
Y yo te digo: olvida lo que oyes, lees o escribes.
Lo que escribo no es para ti, ni para mí, ni para los iniciados.
Es para la niña que nadie saca a bailar,
es para los hermanos que afrontan la borrachera
y a quienes desdeñan los que se creen santos, profetas o poderosos.

Jorge Teillier, "Botella al mar"

Entrar en la poesía es meterse
por la calle más peligrosa del barrio.

Michael Benítez Ortiz, "La decadencia del silencio"

Para Mamá, Broder y Pato, personas de alma infinita, repleta de ternura e inteligencia. Personas que entienden el valor de lo inútil. Gracias por ayudarme a amar y a ser amado, y a no enloquecer en mi laberinto de libros y café. Gracias por dejarme flotar.

Para Carmen Méndez, maestra de maestras de maestras, galaxia de sabiduría y energía y artesanía académica, *scholar* de *scholars*. Gracias por las cien aguas aromáticas que me ayudaron a descifrar y a vivir, un poco más, el mundo que menos conozco: aquella intimidad contradictoria y entusiasta que se esconde en mi escritura obsesiva y delirante.

Para Eva Soltero, torbellino de alegría e inteligencia. Gracias por leerme, por acompañarme, por ayudarme a pensar. Gracias por calmar, en cada encuentro, mi espíritu de ansiedades teóricas y mis pesadillas literarias.

Para Pía Osorio, fiel creyente en nuestra revolución intelectual. Gracias por creer. Gracias por forjar y cuidar un bello mundo de profesores que creemos que la buena academia viene de las pasiones más enloquecidas, de las arterias, del corazón, del desbordado amor por pensar y pensar y pensar en esas cosas que nadie tiene tiempo para pensar. Gracias, simplemente, por existir.

Para Daniela Sedán, porque no sé, porque digamos que tu apellido, palabra aguda infinita terminada en ene, ese, o vocal, hace que mi tesis se vea hermosa. Porque sólo que aparezca, en mi trabajo, tu nombre, explosión universal, viaje intergaláctico, flechas volando por la palabra vapor, cáscara de mantis religiosa, estornudo, mamá de tigres bebés, poemas del café de las mañanas, borrachera del Caribe digital, amor sin nombre, bolero eterno, llena, tu nombre, mis palabras académicas de tranquilidad y de locura y de belleza y de cosas buenas. Qué alivio que tu nombre, en fin, aparezca en esta investigación.

Tabla de contenidos

Resumen 1

Abstract 4

Introducción: Hacia una relectura del canon y de las nuevas escrituras periféricas *Hipótesis, estructura y método* 8

PRIMERA PARTE

1. La "alta cultura" en Colombia y los escritores invisibles
Consideraciones sobre el qué y el porqué de la escritura oficial y marginal 25

1.1 La ciudad letrada y la ciudad real 28

1.2 El canon en Colombia como herramienta de perpetuación del poder 39

1.3 Un nuevo canon en Colombia, la misma ciudad letrada 52

1.3.1. La forma 56

1.3.2. El inevitable argumento biográfico 73

1.3.3. La exotización 87

1.4. Un nuevo, nuevo canon: La misma ciudad letrada
La escritura marginal de Michael Benítez Ortiz como diagnóstico de la nueva oficialidad 111

SEGUNDA PARTE

2. Hacia una teoría de la escritura marginal contemporánea en Colombia 158

2.1. Introducción a la poética oculta de Giovanni Oquendo
Contexto sociocultural, bibliografía primaria y consideraciones poéticas 159

2.1.1. La exotización como pornomiseria: Por una poesía punk, punk
D*os textos en prosa: "Rodrigo D" y "Manifiesto punk tercermundista"* 173

2.1.2. Una teoría psicoanalítica sobre el concepto de "lugar común":
¿Por qué nos gustan los poemas punk? 185

2.2. Introducción a la literatura marginal de Leo Castillo
Contexto sociocultural, bibliografía primaria y consideraciones poéticas 199

2.2.1. Una poesía de lo despreciable:
La lucha por lo inútil en los versos del poeta Leo Castillo 211

2.2.2. *Labor de taracea*, periodismo y metafísica; calle y símbolo:
Tres niveles de análisis 224

2.3. *Pesadilla editorial* (2017) de Marco Cala: Una celebración de la escritura marginal
La comunicabilidad: el problema del centralismo, la edición y el hermetismo cultural 234

2.3.1. Oficialidad, burocracia y arte 240

2.3.2. Obra, lectores y metaficción 244

2.3.3. Forma y argumento 249

2.3.4. Una recapitulación 256

Conclusiones 260

Bibliografía 285

Resumen

La poesía y la calle: Una mirada a la escritura marginal en Colombia

La presente investigación tiene la intención primordial de hacer un análisis detallado de las escrituras marginales contemporáneas en Colombia. Para lograr esta finalidad, se parte de un contexto histórico-cultural, desde las guerras de conquista en América Latina hasta nuestros días, que da cuenta de por qué hay ciertas manifestaciones literarias que no logran ser tenidas en cuenta por quienes, de alguna forma u otra, dominan las estructuras del poder sociopolítico y económico. A saber: aquellos pocos que se han encargado, desde siempre, de controlar, distribuir y jerarquizar cualquier producto cultural o cualquier manifestación artística.

Así, se sostiene enfáticamente que, para lograr una comprensión amplia y acertada sobre las escrituras periféricas, "no canónicas", en Colombia, es necesario rastrear los antecedentes históricos que dieron pie a la creación del canon fundacional de la literatura colombiana: aquellas obras que, desde el inicio de la República hasta nuestros días, estudiamos y consumimos (en los colegios, en las universidades, en los talleres, en las librerías, en las bibliotecas, etcétera) como "la alta cultura" nacional. Dicho rastreo histórico nos da argumentos para responder a la pregunta de por qué hay ciertas escrituras que, por más valor estético y argumental que tengan, no logran penetrar en las esferas herméticas y elitistas del poder cultural, y, por consiguiente, son silenciadas, deliberadamente, por quienes, desde lo privado o desde lo público, deciden qué debe ser consumido o entendido como cultura.

Como muestras paradigmáticas del quehacer de las escrituras periféricas en Colombia, después de un recorrido histórico-cultural que apunta a una comprensión del porqué de la creación de un canon cerrado y alejado de "lo popular", se hace un estudio crítico, independiente, de tres autores que dan cuenta del amplio panorama, tanto regional, como estético, como político, como filosófico, como generacional, de las escrituras contemporáneas que han sido marginadas por el poder. En apartados distinos, y con distintos referentes críticos, pero entretejidos en el corpus teórico y metodológico de la totalidad de la tesis, se hace un análisis monográfico de las obras de

Giovanni Oquendo (Medellín, Antioquia, 1959-2005), de Leo Castillo (Soplaviento, Bolívar, 1961) y de Marco Cala (Bucaramanga, Santander, 1976), tres autores contemporáneos no canónicos, marginales, interesados en descubrir (y en indagar artísticamente) un concepto fundamental que llamamos, a lo largo de la investigación, "la calle", es decir: el discurrir de la vida y de la literatura sin las ataduras ideológicas que exigen los poderes culturales. Estos autores, pues, nos sitúan en un panorama suficientemente complejo para desarrollar nuevos puntos de vista teóricos, históricos y críticos sobre el quehacer literario y cultural en Colombia. A la luz de lo anterior, el objetivo principal del presente trabajo es demostrar que las obras canónicas de la literatura colombiana, por más que intenten captar el discurrir de la vida cotidiana y "lo popular", han sido canonizadas y altamente distribuidas (ya sea en librerías, en bibliotecas o en planes de lectura de las escuelas y las universidades) gracias a intereses específicos (una clara intención de dominio epistemológico) del poder sociopolítico y económico.

El argumento radica en mostrar que estas obras canónicas, que se leen en el mundo como "la gran literatura colombiana", han ayudado a exotizar y a banalizar las problemáticas culturales y políticas del país y del continente, y han impuesto un tipo de escritura aceptado por la "alta cultura"; un tipo de escritura, acartonado y distanciado de "la calle", de "lo cotidiano", que margina a quienes no se adaptan a las formas y a los contenidos impuestos por las élites que se han mantenido en el poder; aquellos pocos que les conviene gobernar o generar riquezas en un mundo exotizado, estático, débil, dominable. Este fenómeno, pues, ha generado un desinterés (y una invisibilización deliberada) por aquella literatura que muestra una Colombia dinámica, urbana, compleja, sin identidades fijas, desexotizada, alejada de aquel realismo mágico donde toda injusticia puede pasar porque "estamos en Macondo". A su vez, este mismo fenómeno opera en términos formales: el uso "no docto", "no estilizado", "no pomposo" de la palabra, a saber: el uso del habla popular, cotidiana, es rechazado por las élites culturales porque desmonta el mito de lo mágico, de lo irreal, de lo alucinado, de lo quieto, de la identidad colombiana campestre e idílica (inexistente) que le conviene mantener al poder, pues esa falsa identidad es entendida, captada, desde la distancia de quien escribe sobre "lo popular" desde el pedestal de "lo culto".

Teniendo en cuenta esta perspectiva de análisis, podemos decir que hay escrituras marginales, muy distintas entre sí (tanto desde una perspectiva formal como desde una perspectiva

argumental y filosófica), que hacen explícito desde dónde están concebidas y contra quién luchan constantemente. Son escrituras que se desarrollan en las periferias de la cultura oficial y no son visualizadas, de ninguna forma, por quienes se encargan de distribuir y jerarquizar las manifestaciones culturales, pues tanto sus formas como sus contenidos no son convenientes, ni política ni económicamente, para quienes controlan las rígidas estructuras, tanto privadas como públicas, del poder cultural. Se demuestra, como principal resultado de investigación, que a la cultura oficial colombiana le interesa un tipo de literatura grandilocuente y funcionarial que dé cuenta de una identidad colombiana exotizada, débil y dominable. La literatura oficial en Colombia es, pues, un tipo de escritura afín con aquel escritor letrado, docto, que intenta captar la vida popular desde la lejanía epistemológica; desde esa misma distancia con la que los primeros cronistas de Indias intentaban captar un mundo "salvaje" que les era completamente ajeno. Así, se hace evidente el hecho de que si aparece un escritor que ya no habla *de* lo popular, sino, más bien, *desde* lo popular, *desde* la calle, *desde* el barrio, se derrumba por completo el mito macondiano, o aquella identidad idílica y quieta que ha sido perpetuada desde el inicio del canon. Y, al desaparecer ese mito, sale a la luz una Colombia dinámica, violenta, plural, sin identidades fijas; una Colombia que, gracias que se desliga de "lo mágico", de "lo salvaje", ya no aguanta las injusticias impuestas por quienes dominan las esferas privadas y públicas que intentan controlar el discurrir de la vida en el país.

Se concluye, de esta forma, a partir de rigurosas investigaciones teóricas, críticas e históricas sobre la relación entre la cultura y el poder socioeconómico, que la literatura (y la historia del arte) no está exenta de las relaciones de poder socioeconómico y político en la que se enmarca cada caso particular (el que sea) que se pretenda estudiar con rigurosidad. En el caso de la literatura colombiana, nos enfrentamos a un caso particular de este tipo de relaciones, pues se hace evidente que las lógicas de dominio, basadas en el símbolo escritural (desde la conquista de América), han permanecido casi intactas desde el inicio de la colonia hasta nuestros días. Este fenómeno particular ha creado, inevitablemente, una amplia gama de escrituras marginales de alta calidad estética y de gran valor documental, rechazadas desde siempre, que han encontrado maneras distintas de decir su mundo, desligándose de las formas y de los temas oficiales que se adaptan al qué y al cómo de un "arte culto" (o que esté concebido, simplemente, para la producción

de ventas masivas), para lograr penetrar en los herméticos y elitistas círculos del poder que, de alguna forma u otra, deciden qué debe ser entendido como literatura y qué no.

Abstract

Poetry and the street: A look at marginal writing in Colombia

The main intention of the present research project is to carry out a detailed analysis of contemporary marginal writing in Colombia. The starting point to achieve this analysis is to trace the cultural-historical context, dating back to the wars of conquest in Latin America to the present day. This accounts for why certain literary manifestations are not considered by those who, one way or another, dominate sociopolitical and economic power structures. Namely, those few who have always been responsible for controlling, distributing, and hierarchically organising all cultural products or artistic manifestations.

Thus, it is strongly argued that, in order to achieve a broad and correct understanding of peripheral, "non-canonical" writing in Colombia, it is necessary to trace the historical background that gave rise to the creation of the founding canon of Colombian literature: those works that, from the beginning of the Republic to the present day, are studied and consumed (in schools, universities, workshops, bookstores, libraries, etc.) as national "high culture". This historical examination gives us arguments to answer the question of why there are certain writings that, regardless of their aesthetic and narrative value, fail to penetrate the airtight and elitist spheres of cultural power, and are therefore deliberately silenced by those who, from the private or the public spheres, decide what should be consumed or understood as culture.

As paradigmatic examples of peripheral writings in Colombia, after a historical-cultural revision that points to an understanding of why a canon that is closed off to and distant from "the popular" has been created, a critical and independent examination of three authors is carried out. These writers cover the broad regional, aesthetic, political, philosophical, and generational panorama of contemporary writings that have been marginalized by power. In

different sections, and with different critical references, but woven into the theoretical and methodological corpus of the whole thesis, a monographic analysis of the works of Giovanni Oquendo (Medellin, Antioquia, 1959-2005), Leo Castillo (Soplaviento, Bolívar, 1961), and Marco Cala (Bucaramanga, Santander, 1976) is conducted. These three contemporary non-canonical, marginal authors are interested in discovering (and artistically researching) a fundamental concept that, in the research, is referred as "the street". In other words: the flow of life and literature free of the ideological bonds demanded by cultural powers. These authors, therefore, place us in a sufficiently complex landscape to develop new theoretical, historical, and critical views on the literary and cultural work in Colombia. In the light of the aforementioned, the main objective of the present project is to demonstrate that the canonical works of Colombian literature, however much they try to capture the flow of daily and "popular" life, have been canonized and heavily distributed (whether in bookstores, libraries, or in reading plans at schools and universities) thanks to specific interests (a clear intention of epistemological dominance) of sociopolitical and economic power.

The argument lies in showing that these canonical works, which are read in the world as "great Colombian literature", have helped to exoticise and trivialise the cultural and political problems of the country and the continent, and have imposed a type of writing accepted by "high culture"; a type of writing, stiff and distant from "the Street", of "the everyday", that marginalises those who do not adapt to the forms and content imposed by the elites who have stayed in power; those few for whom it is convenient to govern or create wealth in an exoticised, static, weak, and dominable world. This phenomenon has therefore generated a disinterest in (and deliberately made invisible) literature that shows a dynamic, urban, complex Colombia, without fixed identities, unexoticised, away from that magical realism where all injustices are permissible because "we are in Macondo". In turn, this same phenomenon operates in formal terms: the "non-learned", "unstylized", "unpretentious" use of words. Namely, the use of popular everyday speech is rejected by cultural elites because it dismantles the myth of the magical, the unreal, the hallucinated, the static, the rural idyllic Colombian identity (non-existent) that suits it, for that false identity is understood and captured, at a distance by those who write about "the popular" from the pedestal of "the cultured".

Taking this analytical perspective into account, we can say that there are marginal writings that are very different from each other (both from a formal perspective and from a plot and philosophical perspective), which are explicit in terms of where they are conceived and what they constantly fight against. These are writings that develop on the peripheries of official culture and are not seen, in any way, by those who are responsible for distributing and organising the hierarchy of cultural manifestations, because both their forms and their contents are neither politically nor economically convenient for those who control the rigid private and public structures of cultural power. The main conclusion of the research at hand demonstrates that official Colombian culture is interested in a type of bombastic and functional literature that provides an account of a weak and exoticised Colombian identity that can be dominated. Official literature in Colombia is therefore a type of writing produced by learned authors, well versed, who try to capture popular life from an epistemological distance; that same distance from which the first chroniclers of the Indies tried to capture a "wild" world that was absurd and completely alien to them. Thus, it becomes clear that if a writer appears who no longer speaks *of* the popular, but rather *from* the popular, *from* the street, *from* the barrio, the myth of Macondo, or that idyllic and static identity that has been perpetuated since the inception of the canon, collapses completely. And, when that myth disappears, a dynamic, violent, plural, Colombia without fixed identities comes to light; a Colombia that, thanks to this breaking away from "the magical", from "the wild", no longer endures the injustices imposed by those who dominate the private and public spheres that try to control the passing of life in the country.

Thus, it is concluded, based on rigorous theoretical, critical, and historical research on the relationship between culture and socio-economic power, that literature (and art history) is not exempt from the relationships of socio-economic and political power in which each particular case (whatever it may be) is intended to be rigorously studied. In the case of Colombian literature, we are faced with a particular case of this type of relationship, because it becomes clear that this domino logic, based on the scriptural symbol (from the time of the conquest of America), has remained almost intact from the beginning of the colony to the present day. This particular phenomenon has inevitably created a wide range of marginal writings of immense aesthetic quality and of great documentary value that have been consistently rejected, that have found different ways of expressing their world, devoid of the official forms and themes that adapt to the what and

the how of “high art” (or that which is designed simply for the production of mass sales) to penetrate the airtight and elitist circles of power that, in one way or another, decide what should be understood as literature and what should not.

Introducción: Hacia una relectura del canon y de las nuevas escrituras periféricas
Hipótesis, estructura y método

...he pensado en secreto más filosofías que las escritas por ningún Kant.
Pero soy y seré siempre el de la buhardilla,
aunque no viva en ella.
Seré siempre el que no nació para eso.

Fernando Pessoa, "Tabaquería"

Hipótesis

El presente trabajo de investigación parte de una hipótesis que, para no disminuirla a una simple formulación reduccionista, podríamos desglosar en dos preguntas específicas. Dichas preguntas (extensas y con matices complejos, pero que intentan la mayor claridad posible), como veremos a lo largo de esta tesis doctoral, se ramifican en otros interrogantes posibles y en problemas filosóficos, lingüísticos, psicológicos y hermenéuticos disímiles que iremos desglosando en cada momento específico de argumentación. Las preguntas podrían formularse de la siguiente manera:

1) ¿Se podría afirmar que, gracias a una violencia epistemológica, ejercida por la alfabetización impuesta por los conquistadores de América, hay, incluso en nuestros días, ciertas estéticas, ciertos modos literarios, que logran ser distribuidos y aceptados en la cultura oficial colombiana porque son convenientes para quienes dominan el poder cultural, político y económico; y, a su vez, podríamos afirmar que hay ciertas literaturas que, por estar alejadas de los intereses del poder, son marginadas, excluidas del hermético y elitista mundo de la "cultura nacional"?

2) ¿Existen ciertas categorías literarias y filosóficas (teóricas y críticas) que den cuenta de qué tipo de escrituras, estrechamente relacionadas con las biografías de sus autores, son excluidas de un mundo oficial que se encarga de distribuir y de canonizar lo que debe ser leído; lo que debe, de alguna forma, moldear los sistemas de creencias de quienes consumen la cultura?

A la luz de las anteriores preguntas, este trabajo pretende hacer un análisis minucioso de la literatura marginal contemporánea en Colombia partiendo de un contexto histórico que dé cuenta de por qué hay ciertos tipos de literatura que no logran penetrar en los cerrados circuitos que controlan las manifestaciones culturales. Se pretende, pues, demostrar que las obras canónicas de la literatura colombiana, por más que intenten captar el discurrir de la vida cotidiana y "lo popular", han sido canonizadas y altamente distribuidas (ya sea en librerías, en bibliotecas o en planes de lectura de las escuelas y las universidades) gracias a intereses específicos del poder sociopolítico y económico. Estas obras canónicas, que se leen en el mundo como "la gran literatura latinoamericana", han ayudado a exotizar y a banalizar las problemáticas culturales y políticas del continente y, por supuesto, han impuesto un tipo de escritura aceptado por la "alta cultura"; un tipo de escritura, acartonado y distanciado de "la calle", que margina a quienes no se adaptan a las formas y a los contenidos impuestos por las élites que se han mantenido en el poder desde el inicio de la creación de la República.

Siguiendo el anterior postulado, este trabajo hace explícito el hecho de que, aparte de lo que se pretende investigar detalladamente, hay ciertos tipos de marginación literaria que no están estrictamente relacionados con el paradigma de literatura que se produce, sino, más bien, con el evidente rechazo a ciertas clases sociales, al género, a la raza, a la zona geográfica, etcétera. Creo necesario, por ejemplo, hacer una investigación rigurosa (que podría partir de los postulados principales que concluiremos a lo largo de este trabajo) sobre el rechazo a las mujeres en la cultura colombiana, o sobre el olvido de las literaturas negras en los estudios escolares[1]. Pero, para esta investigación específica, para este trabajo, que sería imposible ramificar en estudios de género (sería una investigación completamente distinta) o en, por traer otro ejemplo importante, la problemática, dramática, del rechazo, por parte de la cultura oficial, a las formas literarias desarrolladas por las comunidades indígenas, nos concentraremos en un problema estético, de "tipos literarios", que derivará, evidentemente, en problemáticas económicas, culturales y políticas. Nos concentraremos, pues, en aquellos escritores que han sido marginados porque sus

[1] Con el término "escolares" hago referencia a los estudios de literatura, o de lengua española, en cualquiera de los grados académicos aceptados por el Ministerio de Educación Colombiano, ya sea en el pensum obligatorio de la educación primaria y del bachillerato o, posteriormente, en los cursos universitarios que, por supuesto, no hagan explícita esta temática como parte de la asignatura.

obras no se adaptan a lo que pide el intricado y elitista mundo de la cultura oficial en Colombia, y, por su puesto, porque sus biografías no están vinculadas a los cerrados manejos burocráticos y oficiales que se encargan de masificar y de mitificar el arte producido en Colombia.

Estructura y desarrollo del argumento

Para un feliz y claro desarrollo de este proyecto de investigación, la presente tesis estará estructurada de la siguiente manera: consiste de dos grandes capítulos; el primero, titulado "Primera parte", de ocho apartados; y el segundo, titulado "Segunda parte", de nueve apartados. Esta división general no intenta independizar cada parte, cada capítulo, sino, más bien, propone un orden cronológico, histórico, que le permitirá al lector diferenciar dos grandes momentos de análisis: 1) los estudios críticos que haremos sobre la historia de la cultura latinoamericana y la literatura en Colombia, y sobre ciertos problemas específicos que van a ir apareciendo al mostrar, con evidencias lingüísticas, históricas, críticas y teóricas, que si queremos comprender la literatura marginal contemporánea en Colombia debemos, necesariamente, rastrear los antecedentes que han forjado, consciente o inconscientemente, las condiciones (tanto físicas como epistemológicas) para que se dé un tipo de cultura que habita en las periferias de lo que llamaremos "cultura oficial"; 2) los estudios monográficos, de autores y obras específicas, que mostrarán, a partir de la crítica literaria y filosófica, cómo operan las categorías desarrolladas en la primera parte de la investigación en las obras de quienes han sido excluidos de la vida cultural en Colombia por no hacer consensos con las estéticas y los modos de vida que exige el poder cultural. Cada autor, por la complejidad independiente de su obra, por los matices estéticos y biográficos tan disímiles entre sí, y, en ciertos casos, contradictorios, será analizado en un apartado distinto y a la luz de distintas formas de comprender la teoría y la crítica literaria, pero, en todo momento, manteniendo una cohesión con la argumentación general y con el desarrollo detallado de la hipótesis principal, que iremos recalcando en cada momento que sea necesario volver a preguntarse por ella.

Así, presentaremos una estructura del tipo "pirámide invertida", o "embudo" (en las conclusiones finales de este trabajo el lector podrá ver un esquema visual de dicha pirámide), donde partiremos del concepto de ciudad letrada/ ciudad real, desarrollado por el académico Ángel

Rama, para dar un contexto histórico y crítico de cómo se forjó el concepto de "cultura" en América Latina después de la llegada de los conquistadores europeos. Teniendo como referencia este amplio marco contextual y teórico, iremos cerrando el espectro de investigación (cronológicamente) hasta llegar a la pregunta por la creación del "canon fundacional" de la literatura colombiana. A partir de evidencia textual, y de una ardua reflexión (tanto deductiva como inductiva), que se pondrá en diálogo con las investigaciones académicas más relevantes hasta el momento, iremos demostrando que el problema de la marginación cultural en Colombia está estrechamente relacionado con los principales temas que plantea Rama al analizar cómo la conquista europea no sólo tuvo que ver con la violencia física por la lucha de territorios, sino, también, con una violencia epistemológica (de pensamiento, de modos de comprender la realidad) que logró imponerse, gracias al poder simbólico de lo escritural, de "las letras", en la geografía americana. Demostraremos, así, cómo el canon en Colombia ha servido, hasta nuestros días, como una herramienta para perpetuar el poder de ciertas élites que se han encargado de distribuir y de controlar la cultura, a saber: el pensamiento, los sistemas de creencias.

Posteriormente, en el apartado titulado "Un nuevo canon en Colombia, la misma ciudad letrada", cerrando aún más el campo de investigación, y adentrándonos, poco a poco, en el centro del argumento general, haremos un análisis detallado de lo que llamaremos, como se hace explícito en título, "nuevo canon" en Colombia. Mostraremos cómo, después de la aparición de figuras como Álvaro Mutis o Gabriel García Márquez o Álvaro Cepeda Samudio (los autores más representativos de este nuevo canon), los académicos (la inmensa mayoría) han intentado argumentar la existencia de un quiebre estético y cultural. Un quiebre que, argumenta la mayoría, tiene que ver con la aparición de la cultura popular (con el discurrir de la cotidianidad colombiana) como oposición a lo que habían sido las letras colombianas desde la aparición de los libros del español Gonzalo Jiménez de Quesada, considerado el fundador de la llamada "cultura nacional". Así, pues, teniendo en cuenta tres niveles críticos de análisis: A) las formas lingüísticas/ escriturales, B) el contexto histórico y biográfico de los autores, C) el concepto de "exotización del otro" como forma de dominación, haremos un estudio detallado de la literatura canónica de la segunda mitad del siglo XX para demostrar que aquel quiebre estético/cultural que se intenta resaltar en estos autores (los más representativos del "nuevo canon") no es, del todo, un quiebre real. Demostraremos que la oficialización de los autores más visualizados y estudiados de la

segunda mitad del siglo XX está estrechamente relacionada con que es un tipo de literatura que perpetúa el mismo paradigma que se instaló en la cultura colombiana desde la creación del canon. A saber: una literatura alejada del discurrir real de la vida cotidiana, que es conveniente para quienes dominan los herméticos círculos que dominan los discursos escritos.

Recorreremos, pues, distintos ejemplos fundamentales de la literatura del "Nuevo canon" para, a partir de evidencias textuales y de ciertas reflexiones complejas, basadas en autores relevantes para los estudios culturales y el pensamiento contemporáneo, sacar a luz el hecho de que el concepto de "cuidad letrada versus ciudad real" siguió arraigado en el arte colombiano a lo largo del siglo XX. De esta forma, argumentaremos que las literaturas marginales que hoy se han canonizado (o, de cierta forma, visualizado) se siguen exaltando, por parte de la oficialidad que adopta lo que ya no puede esconder, por su condición de marginales y de "exóticas", pero no se les ha dado un espacio para que las obras, como obras y no como biografías extravagantes, sean consideradas. Siguiendo esto, iremos cerrando, una vez más, el espectro de investigación para llegar a lo que llamaremos el "Nuevo, nuevo canon", es decir: las literaturas más representativas de nuestros días. Argumentaremos, siguiendo las tres categorías de análisis mencionadas anteriormente, que, como sucedió con las obras más distintivas del canon colombiano, las nuevas escrituras oficiales (consideradas como "alta cultura") no se han alejado de las formas rimbombantes, acartonadas, excluyentes, exotizantes y desvinculadas de "la calle" que han caracterizado, desde siempre, a la cultura oficial; aquella cultura que se ha aprovechado del arte para imponer una identidad colombiana dócil y fácil de dominar.

A su vez, mostraremos que los nuevos autores oficiales han tenido, siempre, vínculos con el poder económico (privado) o político y que han "escalado" en el mundo de la cultura gracias a ciertas conveniencias y favores que están muy poco relacionadas con el valor estético de sus obras. Así, como cierre de la primera parte de la investigación, haremos un estudio meticuloso de la obra marginal del joven poeta colombiano Michael Benítez Ortiz, para forjar una comparación de las categorías teóricas y críticas que se han desarrollado en los apartados anteriores. La idea, pues, es revelar, a partir de un análisis comparativo de textos que muestre una gran cantidad de ejemplos de diversa índole, las diferencias sustanciales (de forma, de contenido, de contexto, de visión de la realidad) entre el "Nuevo, nuevo canon" y las escrituras periféricas

que han sido marginadas por no adaptarse al paradigma estético y biográfico de lo que, desde el inicio de la creación del canon fundacional, debe ser la literatura oficial en Colombia.

En el segundo gran bloque de esta tesis, titulado "Segunda parte", como mencionamos anteriormente, se elaborará un examen crítico y teórico de tres autores marginales, con obras y lugares de enunciación muy distintos entre sí, que dará cuenta de ciertas preguntas fundamentales para comprender la literatura marginal en Colombia a partir de las categorías de investigación propuestas en la primera parte. Dichos autores han sido escogidos para la elaboración de esta investigación por tres razones fundamentales: 1) La complejidad y la calidad estética de sus obras nos permitirá explorar, a fondo, por qué sus literaturas no han logrado ser consideradas por quienes dominan el movimiento de la cultura en Colombia; 2) Son autores que han sido rechazados por sus obras (por sus formas estilísticas y el manejo de los contenidos) y por no tener un vínculo biográfico con el poder (contexto psicológico-social), no por pertenecer a ninguna minoría o por no querer, deliberadamente, mostrar sus producciones artísticas; 3) Son autores que, si se analizan en un mismo trabajo, y se ponen en juego a partir de las categorías teóricas que desarrollaremos con detenimiento, podrán mostrarnos la gran variedad de movimientos estéticos y de propuestas disímiles en el discurrir de aquello que llamaremos "la calle", o, dicho de otra forma, el arte no oficial. Son autores de distintas regiones del país, y con formas de vida y de concebir el arte tan distintas, que lograrán ampliar, dentro de los límites propuestos para este trabajo, la visión de los estudios literarios en Colombia.

Así, en un primer momento de esta segunda parte, se abordará la literatura del poeta antioqueño Giovanni Oquendo. En tres apartados distintos estudiaremos los siguientes aspectos:

1) Un contexto histórico y sociocultural de la Medellín de los años ochenta y noventa que intentará alejarse de los estereotipos que han crecido, en los últimos años, en la cultura popular estadounidense y europea. A saber: una Medellín post Pablo Escobar, repleta de violencia injustificada, que no ofrece una alternativa artística o intelectual a la guerra de pandillas en las llamadas "camunas" (barrios periféricos ubicados en la zona urbana de Medellín). A su vez, estudiaremos algunas consideraciones fundamentales de la poética de Oquendo para comprender su obra como un todo, con un corpus y una estética (muy íntima) que apunta a forjar una poética

marginal consecuente con sus creencias personales y, de alguna forma, política, que le haga contrapeso a la "alta cultura" colombiana que se ha encargado de rechazar o de vulgarizar la vida de los barrios periféricos de las grandes ciudades.

2) Siguiendo lo anterior, desplazaremos el concepto de "exotización", analizando en la primera parte del trabajo (a partir de las investigaciones del académico Edward Said), y examinaremos un nuevo concepto que opera de forma similar: la "pornomiseria". Mostraremos, a partir de los textos en prosa de Giovanni Oquendo, cómo el punk, como forma de vida y como alternativa estética, le sirve al poeta para alejarse de lo que el arte oficial colombiano ha hecho, durante años, con los modos de vida y de arte periféricos: banalizarlos, vulgarizarlos y exagerarlos de tal modo que puedan ser consumidos en el mercado internacional de modo lastimero y quejumbroso. Autores como Luis Ospina y Carlos Mayolo (que estarán explícitamente estudiados en este apartado) han mostrado cómo el arte oficial ha retratado, con propósitos comerciales y de reconocimiento, una Colombia marginal que se aleja del verdadero discurrir de la vida de los barrios. Así, mostraremos cómo Oquendo es consciente de este fenómeno y crea una obra que, además de ser íntima y terapéutica, invita al artista marginal a no dejarse dominar por las dinámicas mercantilistas que lo muestra de forma débil y pesarosa; invita a la creación de un arte marginal que, a partir de lo íntimo, logre desvincularse de los estereotipos que han ayudado a crear una imagen dominable y pisoteable de todo aquello que no pertenece a los círculos del poder; una imagen conveniente, por supuesto, para quienes dominan la cultura oficial.

3) Habiendo trabajado en detalle la obra de Oquendo, el último apartado sobre este poeta de Medellín tratará sobre el concepto de "lugar común" (o cliché) entendido desde una perspectiva psicoanalítica. Desde la visión de Carl Gustav Jung, en momentos distintos de su trabajo, desarrollaremos una teoría que muestre por qué hay una exaltación estética de la poesía punk en la obra de Oquendo. Es decir: ¿por qué el poeta defiende, en términos jerárquicos (de calidad estética) una poesía alejada de la pomposidad y el acartonamiento de las literaturas oficiales? Haremos, pues, una rigurosa explicación de algunos de los postulados fundamentales de Jung al enfrentarnos a manifestaciones artísticas (conceptos complejos como "significado", "arquetipo", "inconsciente colectivos", entre otros) para, luego, teniendo en cuenta esas categorías teóricas, hacer una comparación detallada de los poemas de Oquendo con algunos de los poemas

de los escritores contemporáneos que han sido adoptados por la cultura oficial. Intentaremos sostener que los temas de la poesía, desde Homero, siempre han versado alrededor de los mismos problemas, pero que, para que una obra contemporánea en Colombia sea tomada en cuenta, debe adornar esos temas sin salirse de los parámetros de la poesía que ha sido considerada, por siglos, como "alta cultura occidental". En contraposición a esto, Oquendo propone una poética de la oralidad, de la calle, del barrio, que dé cuanta de estos "grandes problemas" sin disimularlos con metáforas gastadas que han quedado "vacías de significado" (en términos de Jung) y no logran, a fin de cuentas, su propósito comunicativo, o, si se quiere, la belleza que, paradójicamente, intentan con el adornamiento y la pomposidad.

En un segundo momento de esta segunda parte, que empieza con el apartado titulado "Introducción a la literatura marginal de Leo Castillo", trabajaremos, como indica el título, la obra del poeta caribeño Leo Castillo. Manteniendo la argumentación general de la tesis, las categorías de análisis de los apartados anteriores y la hipótesis general como "brújula" de la investigación, se trabajarán, de nuevo, tres apartados distintos, para, así, adentrarnos a fondo en una compleja e interesante propuesta de las escrituras marginales del Caribe colombiano. Veamos:

1) A partir de investigaciones académicas recientes, demarcaremos un contexto sociocultural de la Barranquilla contemporánea que demuestre los vínculos explícitos de la cultura con el poder político que, a su vez, depende enteramente del poder económico-privado. Mostraremos cómo Barranquilla, desde su formación como ciudad, como capital del departamento del Atlántico, ha rechazado las manifestaciones culturales que no sirvan para enriquecer a ciertas familias y a grupos comerciales que han dominado la totalidad de la vida pública de la ciudad. Tomando en cuenta este fenómeno (que es evidente en la Barranquilla de nuestros días) analizaremos, a partir de la concepción de "poesía moderna" desarrollada por Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* (1953), cómo la escritura marginal de Leo Castillo, a diferencia del uso de "la oralidad literaria" que habremos analizado en las obras de Michael Benítez Ortiz y en Giovanni Oquendo, intenta una poética cifrada, simbólica, "de lo oculto", que dé cuenta de aquellas cotidianidades (cosas y modos de vida) que han sido olvidadas por el transeúnte común de la urbe, ya que se le ha impuesto un modo de vida alejado del concepto de "lo público".

2) Mostraremos, trayendo a colación los estudios urbanísticos del filósofo y sociólogo Henri Lefebvre y algunos postulados fundamentales desarrollados por el profesor Ramón Illán Bacca, en el libro *Escribir en Barranquilla* (1998), que el concepto de "calle" en las grandes urbes colombianas, especialmente en el Caribe, ya no es eso que "nos es común a todos", sino, más bien, un lugar en el que operar, es decir: un espacio más para el "desarrollo" de lo privado. Así, demostraremos que la intención estética de Castillo está estrechamente vinculada con "sacar a la luz" todo aquello que ha sido despreciado por la cultura oficial, aquellos objetos o sujetos que, por no servirle al poder, no hacen parte del imaginario cultural de la vida cotidiana. Haremos, pues, un paralelismo (que opera de forma constante en la obra de Castillo) entre el poeta rechazado que no puede visualizar su obra, o realizarse como escritor, porque no "le sirve" a la ciudad y aquellas cosas, exaltadas constantemente en la poesía de Castillo, que no son tenidas en cuenta por quienes se han dejado dominar por las conveniencias de aquellos que controlan la totalidad del poder político y económico en la vida nacional y regional. Haciendo un análisis riguroso de la poesía completa de este autor caribeño, demostraremos que las complejas formas de esta literatura, cargada de simbolismos extraños y de constantes referencias a las poéticas malditas del siglo XIX, son una lucha constante por reivindicar el concepto de "lo inútil"; una lucha, tanto estética, como metafísica, como biográfica, por dar cuenta de los secretos que se ocultan en lo que los ciudadanos han despreciado por no tener un "valor" que le haga juego a los intereses de la oficialidad.

3) Después de haber desarrollado las categorías de investigación necesarias, abordaremos la obra más importante de Castillo: su novela *Labor de taracea* (2013). Planteando tres niveles distintos de análisis, mostraremos cómo operan todas las categorías examinadas anteriormente, poniendo en evidencia que las preocupaciones filosóficas del escritor marginal por reivindicar "lo inútil" permean, de modo insistente y obsesivo, la totalidad de su obra. En principio, siguiendo algunas ideas que aparecen en los recién publicados, en su traducción al español (2020), diarios completos de Emil Cioran, mostraremos, a partir del argumento narrativo de la novela, la extraña y potente mezcla estética y conceptual que pretende Castillo. Por un lado, hay un evidente propósito periodístico y político: mostrar cómo, en la ciudad de Barranquilla, las élites del poder privado se aprovechan de la población vulnerable, despojándolos de su dignidad y, posteriormente, de sus vidas, para cumplir con ciertos intereses económicos que determinan el andar cotidiano de

la urbe. Y, por otro lado, hay un propósito estético-metafísico que pretende, como en su obra lírica, sacar a relucir el valor oculto que tienen las cosas (objetos, plantas, animales, personas) que han sido excluidas y despreciadas por una ciudad que ha acostumbrado a sus transeúntes a relacionarse con lo público a partir de parámetros alienantes (que ignoran "lo otro" y son ignorados por "lo otro") impuestos por quienes dominan las estructuras del poder.

A su vez, trataremos los conceptos de "intertexto" y "metaficción" para mostrar, a partir de ejemplos textuales y de bibliografía relevante que ha abordado explícitamente el tema del pensamiento marginal, cómo la literatura, en el quehacer artístico de las periferias culturales, funciona como una arma de doble filo, como una paradoja que el escritor no pretende resolver: el escoger la poesía como modo de vida es lo que hace que el poeta (como sujeto, como ser humano) sea rechazado por la ciudad, pero es precisamente la poesía lo que, de alguna forma, lo salva de ese rechazo, lo reivindica, lo identifica con su individualidad desligada de las exigencias del poder cultural.

Siguiendo el hilo argumental que guía la totalidad de esta investigación, como último apartado de la tesis (titulado: "*Pesadilla editorial* (2017) de Marco Cala: Una celebración de la escritura marginal. La comunicabilidad: el problema del centralismo, la edición y el hermetismo cultural"), antes de las conclusiones generales, plantearemos una detallada crítica literaria y cultural de la novela *Pesadilla editorial*, escrita y publicada en el 2017 por el escritor marginal Marco Cala. La idea principal de este último apartado es, a partir de la novela de Cala, indagar en uno de los problemas que va a haber aparecido a lo largo de la investigación: el mundo editorial en Colombia y el rechazo de las empresas (independientes, estatales o multinacionales) a escritores que no cumplan con los parámetros estéticos del canon, o que no tengan "contactos" que puedan impulsar sus obras, o, por supuesto, que no cumplan con las exigencias para que su obra pueda convertirse en un éxito masivo de ventas. En primer lugar, abordaremos, a partir de la visión teórica de Jacques Derrida, el problema filosófico que implica querer concebir una obra íntima, alejada de las exigencias oficiales, pero, a su vez, tener la necesidad, casi desesperada, de verla publicada, de decirle "al otro". Posteriormente, basados en estudios estadísticos sobre el "mundo del libro" en Colombia, mostraremos cómo las dificultades editoriales a las que se enfrenta el escritor marginal se van a convertir, posteriormente, en un tema literario que, de modo paródico y

sumamente consciente, muestra la vulnerabilidad de quienes pretenden decir desde los márgenes de la cultura. Teniendo en cuenta que Cala es un escritor nacido y criado en la ciudad de Bucaramanga (una ciudad intermedia que siempre ha estado alejada de los herméticos círculos oficiales del poder cultural, concentrados en Bogotá y Medellín), y que las formas y los contenidos de su obra están, constantemente, obsesivamente, hablándonos de los principales problemas del querer hacer literatura en un país como Colombia, recapitularemos gran parte de la bibliografía que ha sido transversal en la investigación y mostraremos, de nuevo, cómo (incluso en nuestros días) se siguen perpetuando las lógicas de dominio, de exclusión y de violencia epistemológica a través de "lo escritural". Así, concluiremos el trabajo volviendo a la imagen con la que iniciamos la investigación: aquella ciudad letrada, impuesta por la conquista europea, que se encarga de distribuir y de perpetuar ciertas lógicas convenientes para mantener el poder, y aquella ciudad real, que en la investigación llamaremos "la calle", que, por estar excluida del hermetismo oficial, se adapta a dichas lógicas y se autodefine como los más fuertes la quieren definir. Pero, insistiremos, hay una "calle" que, de forma oculta, siempre tiene voces que intentan decir desde el margen y hacerle un contrapeso cultural y sociopolítico a quienes intentan imponerse en el discurrir una vida que les es ajena; aquel mundo de "lo popular" que ha sido banalizado y utilizado por quienes pretenden crear una identidad dominable y débil que excluya la pluralidad y el verdadero dinamismo de la vida y el arte en América Latina.

Por último, cerraremos el "embudo", el esquema de "pirámide invertida", con un apartado dedicado a desglosar las conclusiones de cada momento específico de investigación. Una sección de conclusiones finales mostrará el hilo conductor de cada paso (complejo y autocontenido) que hemos dado para insistir en los problemas fundamentales que se han abordado desde el planteamiento de la primera hipótesis de trabajo. Así, esta tesis terminará con un breve epílogo muy personal, escrito en la primera persona del singular, que intentará dar cuenta de cómo surgió la idea de este trabajo y de la importancia de enfrentarse a este tipo de problemáticas en los actuales estudios de literatura colombiana. Un epílogo, pues, que ponga en evidencia, que recapitule, los aportes que hemos logrado al intentar darle una voz, desde la academia, a aquellas escrituras que nunca han tenido una plataforma para expresarse. Y, a su vez, sacaremos a la luz algunas preguntas fundamentales que quedarán abiertas y algunas ideas sobre futuras indagaciones

académicas (algunas ya en marcha) que pueden surgir a partir de los postulados y las preguntas que hemos enfrentado a lo largo de la investigación.

Método y consideraciones teóricas

¿Cómo abordar estos amplios y complejos problemas? En *Errata* (1997), y en gran parte de sus obras anteriores y posteriores, el académico George Steiner propone una visión de los estudios literarios, y de sus métodos de investigación, basada en la interdisciplinariedad; basada en intentar comprender los contextos específicos y la simbología determinada en los que surgió cada obra, para, sólo así, poder acercarnos a los textos de modo riguroso. Alejándose de los métodos desarrollados por el formalismo ruso[2]**,** o, posteriormente, por el estructuralismo literario[3], pero sin descuidar las categorías intrínsecas, sistemáticas y propias de cada texto como especificidad, y las intertextualidades y arquetipos clásicos que surgen en cada obra, Steiner propone una teoría que, por más paradójico que parezca, nos insiste en pensar en la imposibilidad de aferrarnos a la Teoría (con "t" mayúscula) para analizar las manifestaciones artísticas. Todo texto, propone Steiner, es una red infinita de textos que, a su vez, supone otras redes infinitas de textos. Así, la metodología de la investigación literaria debe dejar claros sus límites de interpretación y sus posibles presupuestos, sus infinitas posibilidades hermenéuticas (debe distanciarse del concepto de "ciencia dura", de "ciencia exacta") y resaltar, a partir de la historia, del comparatismo, de la filosofía, y demás quehaceres de las humanidades, aspectos relevantes de cada manifestación artística para dar ciertas luces, para abrir nuevas preguntas, sobre las obras y los problemas que se intenten analizar.

Así, el arduo proyecto que leerán a continuación, por su carácter amplio, pero, a la vez, monográfico y específico, requiere, siguiendo esta idea de Steiner, de una metodología de

[2] Ver: *El problema de la lengua poética* (1923), de Iuri Tiniav.
(Los libros y artículos mencionados para referencias adicionales, como el presente, estarán citados con su año correspondiente de publicación y sólo especificando el título de la obra. En el último apartado de la investigación, correspondiente a la bibliografía, se hará la referencia detallada, según las normas APA, de cada uno de los textos mencionados según la edición específica que se ha trabajado).

[3] Ver: *El estructuralismo* (1974), de Jan M. Broekman.

la investigación plenamente interdisciplinaria, que hemos llamado, para no caer en reduccionismos, una metodología "alejada del formalismo" (dicha metodología implica, por supuesto, un conglomerado de metodologías distintas que se expondrán y se irán desarrollando a lo largo de toda la primera parte del presente trabajo), pues involucra la historiografía y la historia de la literatura, la epistemología y la ontología contemporáneas, el psicoanálisis, los estudios culturales (sobre todo el poscolonialismo de la segunda mitad del siglo XX), la sociología y los estudios de comparación entre texto escrito y audiovisual, y, como método de análisis de ciertas categorías específicas, la lingüística sistémica funcional[4], que, a grandes rasgos, después de su desarrollo en el siglo XXI, propone comprender los géneros literarios y cualquier manifestación textual a partir de sus propósitos específicos. Es decir: entender el texto como género que, partiendo de un contexto cultural, requiere ciertos pasos específicos para lograr un objetivo, ya sea difuso o indeterminado (como ocurre, en la mayoría de los casos, con la poesía) o concreto y específico. Así, pues, la propuesta del trabajo intenta no jerarquizar los referentes culturales que irán apareciendo, ya sea una canción de música popular, un estudio estadístico o un intricado argumento filosófico-deductivo, para dar cuenta de que la intención principal es generar nuevas preguntas tentativas y nuevos conocimientos posibles que no se han destacado con suficiente insistencia en los actuales estudios de la literatura colombiana. Nos dice Steiner:

> El significado está tan estrechamente ligado a las circunstancias, a las realidades percibidas (por más conjeturales y transitorias que estas sean) como nuestro propio cuerpo. Todo intento de comprensión, de "correcta lectura", de recepción sensible es, siempre, histórico, social e ideológico. No podemos "escuchar" a Homero como lo escuchaba su público original. Incluso podría ocurrir, como afirma Borges, que a finales del siglo XX la *Odisea* deba datarse después del *Ulises,* de Joyce. Pero son precisamente estos determinantes vitales del contexto los que tornan absurdo el postulado de que el significado está exento de referencias externas y a menudo extralingüísticas.
>
> Es la tarea acumulativa, argumentativa, autocorrectora de ver y revisar lo que hace que toda propuesta de comprensión, toda "decodificación" e interpretación (siendo éstas estrictamente inseparables), resulte meramente tentativa. (Steiner, 2020, pp. 33-34)

[4] En el apartado "Un nuevo, nuevo canon" se mostrará la relevancia de esta teoría lingüística para el desarrollo general del argumento. Se intentará demostrar la importancia de entender que las decisiones estéticas y el contenido semántico de un texto literario dependen, siempre, de los propósitos del autor de ese texto. Si un libro está escrito, por ejemplo, con la intención de penetrar en las esferas de la cultura oficial, los contenidos y las formas de ese libro se deben adaptar, de una forma u otra, al propósito del autor.

Teniendo esto en cuenta, toda la primera parte del trabajo estará dedicada a delimitar las distintas metodologías, el marco teórico y, por supuesto, el extenso marco histórico y contextual (circunstancial) que determinarán las investigaciones monográficas de la segunda parte del escrito. A la luz de esta perspectiva, el lector se encontrará con una gran cantidad de referencias a distintos saberes y a distintas formas de aproximarse a los estudios estéticos para, así, lograr extraer, de la mejor y más rigurosa forma posible, las preguntas fundamentales y más relevantes de los textos a los que nos enfrentaremos. Teniendo en cuenta la poca bibliografía que tenemos sobre los autores (por su carácter marginal) recurriremos a la crítica literaria de otros textos y a teorías diversas (siguiendo el espíritu metodológico, incluyente, que propone Steiner y algunos de los autores más relevantes de los estudios culturales contemporáneos) para lograr poner en evidencia las principales preguntas que surgen al enfrentarnos a un tema tan complejo y tan poco explorado en los actuales estudios de literatura colombiana.

Notas preliminares

Sobre el sistema de citación, el formato, las notas al pie de página y los epígrafes:

Teniendo en cuenta que esta tesis, además de ser presentada en Europa, tiene relevancia en los estudios académicos colombianos, aplicaremos el método de citación y de elaboración de trabajos universitarios más recurrente, y más aceptado, en las humanidades y ciencias sociales de la academia en Colombia: el estilo APA. Tanto el formato de presentación como el manejo de las referencias estarán basados en el libro *Estilo APA en acción* (2017/actualizaciones), del profesor Francisco Moreno Castrillón, docente titular del Departamento de Español de la Universidad del Norte, en Barranquilla, Colombia.

A su vez, es necesario recalcar que los casos ambiguos de citación, como conversaciones privadas u otro tipo de textos difíciles de demarcar como citaciones, serán aclarados en notas al pie de página o en el mismo discurrir del texto principal. Obviando esos casos, las notas al pie de página, en momentos extensas y en otros bastante reducidas (dos o tres

palabras), tendrán dos objetivos principales: aclarar algún punto específico que, para no perder el hilo argumental, no podría ir en el texto principal, y remitir al lector a estudios distintos al presente trabajo para ampliar y profundizar en ciertos aspectos que se salen de los límites de investigación de esta tesis.

Es pertinente, también, aclararle al lector el formato utilizado para los epígrafes (citas de obras diversas, ya sean literarias, filosóficas, musicales o cinematográficas, que aparecerán al principio de la mayoría de apartados): por una decisión estética, que intenta darle fuerza argumental y visual al contenido de las citas, se empleará un modo de referenciación, adoptado por la mayoría de publicaciones impresas en las que aparecen este tipo de "citas sueltas", donde no se hace referencia al año, al número de página o a demás especificaciones bibliográficas. Las citas aparecerán sin comillas y en cursiva, y sólo darán cuenta del autor y del título de la obra. Ahora bien, todas las obras citadas, ya sea en los epígrafes o en cualquier parte del texto, aparecerán referenciadas con la totalidad de sus especificaciones (según el formato APA) al final del trabajo, en el apartado correspondiente a la bibliografía.

Sobre las citas largas y los recursos de redes sociales:

Desde un primer momento, el lector se dará cuenta de que este trabajo trae a colación ciertas citas, sobre todo de libros y de artículos académicos, de amplia extensión. Algunos profesores, expertos en formato y metodología, recomiendan no traer citas tan extensas, pues se pierde, de alguna forma, el ritmo y la continuidad de los argumentos. Pues bien, en el caso de la presente investigación, considero de suma importancia que los argumentos sean autocontenidos, es decir: que el lector no tenga la necesidad de remitirse a otro texto para encontrar el núcleo del argumento. Bajo esta perspectiva, las citas largas (en momentos poemas completos, en otros momentos una o dos páginas completas) están intencionalmente situadas para fortalecer la argumentación en el texto mismo. A saber: para que el lector pueda armar sus conclusiones o posibles preguntas y contrargumentos sin necesidad de buscar otras fuentes. De todas formas, como ya mencionamos, en los casos en que sea necesario recurrir a otra investigación (para profundizar en ciertos aspectos menos relevantes para el centro de la argumentación) se darán las indicaciones y la posible bibliografía en las notas al pie de página.

Por otro lado, teniendo en cuenta que algunos de los autores que trabajaremos usan las redes sociales como modo de plataforma para lograr comunicar su obra, y que el presente estudio trata de literatura contemporánea, donde las discusiones más relevantes se están dando en un presente constante, en el vertiginoso mundo de la inmediatez digital, habrá referencias a las plataformas de Facebook, de Twitter, de Instagram, de WhatsApp, etcétera. En cada momento en que aparezcan este tipo de referencias se indicará, en el texto principal, de dónde vienen y cómo operan (específicamente) en la evidencia de la argumentación. Sólo se citarán, pues, perfiles públicos, con fechas específicas (año, mes, día, hora) para que el lector, si desea comprobar la evidencia y contribuir a la discusión, pueda rastrear los textos citados.

Sobre la escritura: el registro, el uso del yo, el nosotros y las conjugaciones:

El lector se dará cuenta, desde el inicio del trabajo, de que este largo escrito utiliza distintas conjugaciones, y, en momentos, cambios de registro, y de voz, según lo que se esté planteando. Aunque parezca un intrincado juego retórico, o simples descuidos gramaticales, dichos cambios y usos de distintos tipos de escritura tienen una intención académica específica y, en cierta medida, sencilla. El manejo de la primera persona del singular, a veces rechazado por algunos círculos académicos por no reflejar "objetividad", se usa en ciertos momentos específicos para mostrar, por lo menos, dos aspectos: 1) cuando es un ejemplo personal, como una publicación en mi muro de Facebook, por ejemplo, es necesario, para el lector, entender que, así no sea algo sustancial para el argumento general, es una evidencia textual que sólo puede ser defendida desde el "yo": no sería legítimo para el lector, en este tipo de casos, desligarse del uso de la primera persona del singular, pues se intentaría mostrar objetividad en una evidencia que no requiere de esa objetividad; 2) Hay ciertos momentos en que hago referencia a opiniones muy personales, de corte estético-jerárquico, donde me quiero responsabilizar enteramente de dicha opinión. Cuando hago referencia, por ejemplo, a que ciertos versos son "mediocres", o a que un escritor no logra, en mí, su propósito comunicativo en algún apartado de su obra, quiero dejarle claro al lector que, en ese momento específico del argumento, sólo estoy dando una opinión, y que el "grueso" de la

argumentación (para los propósitos de la tesis) no se va a ver influenciado, o afectado, por lo que yo crea o lo que no crea.

El uso del "nosotros", la segunda persona del plural, que también ha sido mal visto en ciertos círculos académicos, tiene un propósito específico que considero importante para el desarrollo de la tesis: mostrar que, si el lector sigue el argumento, o la recomendación para evidenciar el argumento, puede comprobarlo de la mano del escritor. Es decir, si escribo una oración del tipo: "si analizamos este pasaje del cuento, podemos comprobar que...", hago referencia a que cualquier lector pude leer conmigo ese pasaje y darse cuenta de lo dicho. Es una forma escritural que permite darle fuerza a ciertos aspectos evidentes que se irán revelando a lo largo del trabajo. Pues bien, teniendo esto en cuanta, el uso de la tercera persona (singular o plural), y de las formas verbales impersonales, las convenciones más aceptadas para trabajos académicos, aparece en los momentos en los que, dentro de las posibilidades de "objetividad" en un trabajo sobre literatura, se demuestra contundentemente (ya sea por evidencia textual, o teórica, o histórica) el problema que se está tratando.

Bajo esta perspectiva, y cuidando rigurosamente que no haya incongruencias gramaticales, el trabajo, además de los cambios en la "persona narrativa/ ensayística" y las conjugaciones, cambia, levemente, de registro y de "tipo de voz" según el momento específico que se esté tratando. Esto se debe a una convicción que me parece evidente y justa con el lector: es distinto (en todo sentido), por ejemplo, desarrollar una crítica a un libro de historia, o enfrentarse a ciertos planteamientos teóricos que se quieren aclarar, a contar alguna experiencia en una conferencia o ciertas discusiones, por ejemplo, que se han desarrollado en redes sociales. Creo que el académico debe tener la responsabilidad, que se refleja en la escritura, de diferenciar los distintos tipos de voces que ocurren en momentos distintos de investigación. De esta forma, el lector podrá tener un panorama real de cómo se van armando los argumentos y cómo se deben jerarquizar las evidencias y las problemáticas específicas que aparecen en los distintos momentos de indagación académica.

PRIMERA PARTE

1. La "alta cultura" en Colombia y los escritores invisibles

Consideraciones sobre el qué y el porqué de la escritura oficial y marginal

¿Ya lo has olvidado? / tirado en una acera /
con el rostro dando al suelo, /
la lluvia lo mojaba, /eran lágrimas sin consuelo/
Te acuerdas de Gustavo,
/ Luis, Diana, Iván, Nerón/ Caliche, Sandra, el Cojo,
/ Mario, Voladora, /¿Te acuerdas de ellos
/ o es que ya los has olvidado?

Giovanni Oquendo, "Los olvidados"

Para lograr una comprensión pertinente de algunas preguntas fundamentales sobre el quehacer de lo que llamaremos "literatura marginal en Colombia", tendríamos, necesariamente, que rastrear los posibles antecedentes históricos que dieron pie a que surgiera aquel fenómeno cultural que podríamos denominar (en oposición al concepto de "literatura marginal") como "literatura oficial". ¿Por qué hay ciertas escrituras que no logran penetrar las esferas, herméticas, de la cultura? ¿Por qué hay escritores que logran obras de altísima calidad estética pero que están destinados al olvido, a la invisibilidad?

Bajo esta perspectiva, partiremos de una visión teórica alejada del formalismo. Una visión teórica que, a partir de la crítica literaria, la teoría filosófica y el estudio riguroso de la historia, intentará demostrar que todas las manifestaciones culturales, en cualquier país, en cualquier condición, dependen de los contextos (o, si se quiere, de las circunstancias) que, de algún modo, obligan a que dichas manifestaciones sean inscritas en un juego de jerarquizaciones. Es decir: todo producto cultural, como veremos, va a ser juzgado, por quien sea, desde un punto de vista jerárquico. Cualquier adjetivo que le demos a una obra de arte, por ejemplo, implica un sistema de creencias que nos ha sido impuesto por las circunstancias específicas que nos ha tocado vivir. Hablamos, siempre, desde *un lugar* de enunciación. En *Del inconveniente de haber nacido* (1973), el filósofo rumano Emil Cioran lo pone en los siguientes términos: "Nadie

es responsable de lo que es, ni siquiera de lo que hace. Esto es evidente y todo el mundo está más o menos de acuerdo en ello. ¿Por qué entonces exaltar o denigrar? Porque existir equivale a evaluar, a emitir juicios, y la abstención, cuando no es producto de la apatía o de la cobardía, exige un esfuerzo que nadie quiere hacer" (2014, p. 59).

Ahora bien, el problema principal del mencionado juego de jerarquizaciones (en el que se inscriben, necesariamente, las manifestaciones culturales) consiste en que, según veremos a continuación, la producción cultural de un grupo de personas puede ser excluida, invisibilizada, por quienes, de una forma u otra, controlan las estructuras principales del poder. Aquellas estructuras que se encargan de "sacar a la luz", de "poner en evidencia", la producción cultural. Si hablamos de una manifestación estética como la literatura, por ejemplo, y entendemos que la visibilización de los productos culturales va a depender de quienes tienen *el poder* de divulgar las obras literarias, podríamos llegar, fácilmente, a la conclusión de que la visibilización de la literatura no depende necesariamente de la calidad estética de la obra, o de la relevancia de los contenidos, sino, más bien, de los intereses, conscientes o inconscientes, de quienes se encargan de jerarquizar y distribuir los productos culturales, a saber: las instituciones oficiales. Las sabidas razones (y, en ciertos casos, exageradas por sus seguidores o detractores) por las que el filósofo francés Jean Paul Sartre rechazó el Premio Nobel de literatura en 1964 están fundamentadas, sobre todo, en este punto específico: en cómo la "natural" jerarquización de la estética, que es, en principio, individual, se convierte en una herramienta institucional, en una herramienta política de dominación[5].

[5] En 1964, después de que Jean Paul Sartre se había negado a recibir el Premio Nobel y de que la intelectualidad oficial francesa había publicado fuertes críticas (acusándolo de "esnobismo") dirigidas al filósofo, Sartre redactó un artículo de opinión en *Le Monde* (octubre de 1964) dando algunas de las razones principales que lo llevaron a rechazar el premio. Las razones a las que nos referimos en este trabajo tienen que ver con la tensión (evidente) entre escritor e institución, entre libertad de expresión y dominación oficial. Como veremos a lo largo de la presente tesis, es recurrente que el escritor que acepta la pertenencia que genera un reconocimiento institucional, debe, después, autocensurar los contenidos de su obra que no estén afín con aquella institución a la que, implícitamente, lo han vinculado. En términos de Sartre: "El escritor que acepta un honor de este tipo genera una asociación con la institución que lo ha honrado, por lo tanto, el escritor debe negarse a dejarse transformar en una institución, incluso si esto ocurre en las circunstancias más honorables, como en el presente caso" (2020, párr. 12).

Para concretar los planteamientos que hemos mencionado anteriormente, tendríamos que entender cómo opera este fenómeno, es decir: aquellos poderes que deciden qué entra y qué no entra en lo que debe ser −o no− consumido, visibilizado. Tendríamos, por supuesto, que preguntarnos por qué en ciertos contextos existe esa división tajante entre "alta cultura" y "baja cultura"; tendríamos que preguntarnos por qué algunos artistas o intelectuales pueden decir desde el centro y otros son obligados a decir desde la periferia; tendríamos que preguntarnos por qué hay escritores (que han desarrollado obras interesantísimas) condenados al olvido.

Siguiendo estas preguntas, que van a ser fundamentales para el desarrollo del presente trabajo, creo que podríamos lograr una visión acertada de cómo se fueron estableciendo las élites intelectuales en América Latina, y de cómo se ha mantenido un hermetismo vehemente en la producción cultural, si tomamos como punto de referencia la tesis principal que propone el importante crítico y teórico uruguayo Ángel Rama (1926-1983) en su libro póstumo *La ciudad letrada* (publicado en 1984). En pocas palabras, pronunciadas por Rama en una entrevista que concedió en Nueva York en 1983[6], el exuberante elitismo cultural en Latinoamérica se debe a que la conquista europea impuso, como estrategia de colonización, la lógica de construir círculos cerrados para que produzcan cultura solamente para esos mismos círculos cerrados.

¿Qué quiere decir esto? Vamos al libro de Rama.

[6] Entrevista realizada por Mario Szichman para Ediciones del Norte. Publicada en 1983. Véase: www.youtube.com: Ángel Rama, más allá de la Ciudad letrada. *Espejo de escritores*, 1983.

1.1 La ciudad letrada y la ciudad real[7]

Qué cultura va a tener
un indio chumeca
como Lorenzo Morales,
qué cultura va a tener
si nació en los cardonales

Emiliano Zuleta, *La gota fría*

A la luz de una investigación histórica detallada y rigurosa, Ángel Rama logra develar algunas claves elementales para entender cómo opera la marginalización de la cultura en América Latina. En primer lugar, debemos dejar claro que los conceptos de ciudad letrada y ciudad real, en el libro de Rama, van a hacer referencia a una metáfora fundamental para comprender los procesos históricos que dieron pie a la creación de las esferas cerradas, y selladas, en las que se enmarca la cultura latinoamericana. El punto principal alrededor del concepto de ciudad letrada sugiere que el uso del discurso escrito va a ser el arma capaz de imponerse en la nueva realidad americana, en tiempos de la conquista, para darle un poder casi absoluto a las élites españolas y, posteriormente, a ciertas minorías criollas. Es decir: la teoría cardinal del análisis de Rama consiste en asegurar que es "el signo", utilizado como fuerza absoluta del poder, el que va a proporcionar la idea de perpetuación de un nuevo orden social en la América del sur.

En "La ciudad ordenada", primer capítulo de la obra de Ángel Rama, podemos encontrar algunas sentencias importantes para contextualizar nuestra investigación sobre literatura marginal en Colombia. El argumento de Rama (argumento que intento afirmar hasta cierto punto –ya iremos desglosando algunas concepciones problemáticas–) consiste en mostrar

[7] Una versión inicial del siguiente estudio sobre *La ciudad letrada* fue desarrollada, en gran medida, en dos contextos académicos anteriores al presente trabajo: 1) Como proyecto de investigación realizado por mí y por Félix Andrés Ceballos Ramírez, propuesto como ponencia para el "Seminario de poéticas hispanoamericanas del Siglo XIX" (2014). El seminario fue dirigido por el doctor Cristo Rafael Figueroa en la Pontificia Universidad Javeriana. 2) Para el desarrollo teórico del sexto capítulo de mi tesis de maestría ("*Paradiso*, ese ´dejarse llevar´ por la poesía de José Lezama Lima", 2015). El texto puede consultarse en el portal oficial de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana.

que el conquistador español, al encontrarse con la realidad del nuevo continente, detecta la necesidad de escribirlo todo. Es decir: de buscar ordenar el "caos primigenio" a partir del registro escrito de las observaciones y de las experiencias por las que atraviesa. Un claro ejemplo de esto son las tempranas *Crónicas de Indias*, en las que el colono se veía enfrentado a un mundo desconocido que debía aprehender, cifrar, de algún modo. De esta necesidad escritural aparece la idea evidente de concebir un orden y, al considerar el universo de "lo indígena" desde una especie de *tabula rasa*, el continente "salvaje" se presenta como un escenario perfecto para ser ordenado en un sentido político, militar y religioso; negando, de forma casi rotunda, las posibilidades organizacionales propias de lo que existía anteriormente en el continente: una organización no vinculada a la palabra escrita.

En el poema "Analfabetas", escrito por Hugo Jamioy Juagibio (1972-), uno de los principales representantes de la literatura indígena colombiana contemporánea, se pone en evidencia el no reconocimiento, deliberado, de la sabiduría "no escritural" nativa en América:

ANALFABETAS

A quién llaman analfabetas
a los que no saben leer
los libros o la naturaleza;
unos y otros algo y mucho saben;
durante el día
a mi abuelo le entregaron
un libro
le dijeron que no sabía nada;
por las noches se sentaba junto al fogón
en sus manos
giraba una hoja de coca
y sus labios iban diciendo
lo que en ella miraba. (2010, p. 179)

Este poema, muy posterior a las fechas que estamos haciendo referencia, como ya mencionamos, intenta recalcar la tesis fundamental de los planteamientos de Rama: el

deliberado rechazo a las culturas no escriturales nativas de las tierras americanas. Así, siguiendo con el recuento histórico, el concepto de "ciudad" se convierte en una idea poderosa, a saber: en un signo proporcionado exclusivamente por la palabra. Y esto genera, necesariamente, una división radical entre los que son capaces de manejar la palabra oficial y quienes son incapaces de aprehenderla. A la luz de estos parámetros, el uso consciente de un lenguaje específico (podríamos llamarlo "técnico") va a crear la configuración de "la ciudad" a partir de un diseño premeditado del orden social que se quería implementar en tierras americanas. La forma de la ciudad, entonces, sería la misma que la del orden social. Esto, desde mi perspectiva, va a ser una idea fundamental para comprender las raíces de la exclusión de ciertos tipos de escritura, y del arte en general, en los países latinoamericanos: el poder se convierte en el acceso al conocimiento de las letras.

En *Historia de Colombia y sus oligarquías* (2016-2018), el escritor y dibujante Antonio Caballero demuestra cómo fue justificada la violencia de la conquista a partir de lo escritural; a partir de un universo letrado que era, por supuesto, inexequible para los pueblos que ya habitaban América:

> (...) esos crímenes, aunque juzgados a veces como lo fueron los de Hernán Pérez de Quesada, nunca eran castigados. Porque estaban protegidos por una hipócrita argucia legal inventada por los teólogos de la corona conocida como el Requerimiento. Un largo documento teológico-histórico-jurídico que se les leía a los indios (en castellano y en presencia de un escribano real) para persuadirlos de que su obligación natural era entregarse sin resistencia a los hombres del rey de España. De no hacerlo así, serían sometidos por la fuerza, con todas las de la ley: "Con la ayuda de Dios yo vos faré la guerra por todas las partes y maneras, y vos sujetaré al yugo de la Iglesia y de su Majestad y vos faré todos los males y daños que pudiere, como a vasallos que no obedecen". (2018, p. 68)

La ilustración que acompaña al anterior texto, dibujada por el mismo Caballero, ilumina, mejor que cualquier texto escrito, la violencia justificada desde lo escritural; es una forma gráfica de los contenidos implícitos en el poema de Jamioy Juagibio:

Figura 1:
Antonio Caballero, *Historia de Colombia y sus oligarquías*, 2018

En este punto, antes de la llegada de las oligarquías criollas, el proyecto de colonización requiere de una concentración del poder que sea legitimada por los distintos ámbitos que puede proporcionar la palabra (leyes, contratos, planos y demás), sustentados en "la verdad absoluta" de las sagradas escrituras. Surge, bajo esta perspectiva, la necesidad de ideologizar lo secular ante el dominio de la iglesia. De esta forma, "la ciudad" (como signo) está por encima del objeto concreto. Es decir: la idea puede perpetuarse debido a su inmanencia, pero el objeto es susceptible de ser destruido. Así, con la conciencia de esto, se busca salvaguardar el poder en la ideología:

> (…) tal proyecto exige, para su concepción y ejecución, un punto de máxima concentración del poder que pueda pensarlo y realizarlo. Este poder es ya visiblemente temporal y humano aunque todavía se enmascare y legitime tras los absolutos celestiales. Es propio del poder que necesite un extraordinario esfuerzo de ideologización para legitimarse; cuando se resquebrajen las máscaras religiosas construirá opulentas ideologías sustitutivas. La fuente máxima de las ideologías procede del esfuerzo de legitimación del poder. (Rama, 1996, p. 19)

Dicha centralización (basada en "la palabra"), que se hizo evidente desde el inicio del "proyecto letrado", es una de las grandes razones por las que se "desarrollaron" primero las ciudades que los campos, entendiendo, por supuesto, que existía una consciencia general de "civilizar" la totalidad del territorio americano, sobre todo aquellos lugares que tenían una influencia económica y política en las grandes ciudades. No obstante, es la "ciudad imaginada" (más que la "ciudad tangible") la que tendrá predominio en el periodo inicial de la conquista, ya que será esta ciudad utópica la que permitirá forjar una idea generalizada en el interior de la sociedad; una sociedad que ha sido modelada a partir de un plano imaginario de una ciudad física que sólo se moldeará, físicamente, con el tiempo. La idea, el símbolo, de "ciudad ordenada" le dará un empujón al surgimiento de una casta letrada que establecerá y perpetuará el nuevo orden ideológico en la América del sur. A ese orden premeditado es a lo que Ángel Rama llama ciudad letrada.

En el siglo XVII (sugiere Ángel Rama en el segundo capítulo de su obra), "los letrados", caracterizados por el crítico uruguayo como un grupo de criollos educados por frailes a partir de los grandes paradigmas de Occidente, empiezan a ocupar cargos que antes desempeñaban funcionarios españoles. Esto genera el surgimiento de un tipo de ciudadano capaz de dominar a la perfección el funcionamiento burocrático, estético y político de la palabra. Ciertas elites criollas, con la capacidad de ejercer el cargo de funcionarios, participan en la ejecución de oficios que van a servir para mantener el orden y fortalecer la idea de ciudad. Dichos cargos van a hacer referencia a todo tipo de labores capaces de dominar la realidad ideológica del territorio. Así, el "signo" aparece como una especie de fuerza espiritual que logra consolidar a la ciudad como una "entidad-no- tangible" dirigida, siempre, por quienes manejaban la pluma:

> (…) En el centro de toda ciudad, según diversos grados que alcanzaban su plenitud en las capitales virreinales, hubo una *ciudad letrada* que componía el anillo protector del poder y ejecutor de sus órdenes: una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder y componían lo que Georg Friederici ha visto como un país modelo de funcionariado y de burocracia. (Rama, 1996, p. 32)

La instalación definitiva de la burocracia logra, de esta forma, legitimar (a través de la palabra) todo lo que ocurría en tierras americanas. Pues bien, entre el siglo XVII y el XVIII crece el poder del letrado y se va perdiendo, poco a poco, el poder absoluto que había adquirido la iglesia. Ya no es la palabra divina la que es capaz de mantener el orden de la ciudad, sino, más bien, son los requisitos administrativos y los poderes legales y políticos los que logran la jerarquización de la población indígena y de las demás poblaciones que, aunque mayoritarias, estaban segregadas por los grandes centros del poder letrado. Sólo hace falta observar, aún hoy en día, la constitución urbanística de los pueblos (su configuración física) para darnos cuenta de hasta qué punto la influencia del orden del poder letrado afectó el destino de las repúblicas latinoamericanas. Se puede observar, siempre, una plaza central rodeada de los poderes letrados: por un lado, la iglesia, la basílica o la catedral; al otro lado, como una suerte de pinza ideológica, la alcaldía, a saber: el edificio administrativo, con el que colinda el de la fuerza de orden público. Todavía hoy, la iglesia, la administración y el ejército rodean el espacio público de la plaza, donde el grueso de la población se reúne para los quehaceres cotidianos.

El verdadero problema del asunto está en que estas minorías letradas (burocracia y funcionariado) eran las únicas que tenían acceso a una realidad que podía ser modificada por ellos mismos. Las grandes masas, que son lo que Rama llama "la ciudad real" (el término "real" usado como metáfora de aquel mundo auténtico, cotidiano, que no ha sido organizado de forma plástica), por su imposibilidad circunstancial de acceder a lo que estaba pasando en el papel, quedan excluidas de una realidad económica, política e ideológica que estaba siendo forjada por quienes podían, de alguna forma, acceder a lo escrito. Así, cualquier pagaré, escritura o acta podía legitimar una injusticia que no sería detectada ni contrarrestada por los que habían sido excluidos del centro.

A partir del siglo XVIII, el poder del letrado se hace cada vez más evidente, hasta el punto de configurar la totalidad oficial del orden social. Dicho poder, como se fue forjando desde los inicios de la colonia, se ejerció a través de artefactos lingüísticos impresos: ceremonias de fundación, las tomas de posesión, las escrituras, las actas, los dictámenes, las leyes, las constituciones, los relatos de viaje, etc. Según plantea Rama, el proyecto de la diferenciación de las dos ciudades (siguiendo la metáfora central del autor: letrada/real) fue una empresa consciente;

una especie de violencia epistemológica que, sin necesidad de hacer evidente el control de las masas, se imponía como una única y absoluta opción política y social. La ciudad letrada, entonces, no aparece como un mediador entre quienes tienen el poder y quienes no tienen acceso a las letras, sino, más bien, como una herramienta evidente para perpetuar las dinámicas jerarquizantes entre clases sociales.

Ahora bien, es evidente que desde principios del siglo XIX se empiezan a filtrar ciertos tipos de resistencia (claramente letrada) al interior de los regímenes que habían sido impuestos por la corona española. Es fácil entender que, con la partida de los administradores españoles y con el control ejercido por los criollos, llegaría el momento en que se diera una apropiación de la realidad americana, de tal forma que la educación empieza a ejercer un rol fundamental en la conformación de clases. La dicotomía entre "letrado" y "no letrado" se empieza a hacer evidente a partir de la lengua y de la realidad que algunos escritores (pensemos en poetas como Olmedo, Bello, Heredia…) tratan de captar en sus escritos que, de todas formas, siguen el esquema de la "alta cultura" clásica. El mundo americano era ya un mundo donde se podía entender la distinción radical entre una lengua pública (formal, escrita) y una lengua popular (informal, oral):

> Este encubrimiento de la escritura consolidó la diglosia característica de la sociedad latinoamericana, formada durante la Colonia y mantenida tesoneramente desde la Independencia. En el comportamiento lingüístico de los latinoamericanos quedaron nítidamente separadas dos lenguas. Una fue la pública y de aparto, que resultó fuertemente impregnada por la norma cortesana precedente de la península, la cual fue extremada sin tasa cristalizando en formas expresivas barrocas de sin igual duración temporal. Sirvió para la oratoria religiosa, las ceremonias civiles, relaciones protocolares de los miembros de la *ciudad letrada* y fundamentalmente para la escritura, ya que sólo esta lengua pública llegaba al registro escrito. La otra fue la popular y cotidiana utilizada por los hispanos y luso hablantes en su vida privada y en sus relaciones sociales dentro del mismo estrato bajo, de la cual contamos con muy escasos registros y de la que sobre todo sabemos gracias a las diatribas de los letrados. En efecto, el habla cortesana se opuso siempre a la algarabía, la informalidad, la torpeza y la invención incesante del habla popular, cuya libertad identificó con corrupción, ignorancia, barbarismo. Era la lengua del común que, en la división casi estamental de la sociedad colonial, correspondía a la llamada *plebe*, un vasto conjunto desclasado, ya se tratara de los léperos mexicanos como de las montoneras gauchas rioplatenses o los caboclos del sertao. (Rama, 1996, pp. 44-45)

Esto genera, como ya quedó mencionado, un nuevo vocabulario que demuestra que los letrados (quienes ejercían el poder) se dan cuenta de que el continente americano es otra cosa; es un universo disímil de la realidad que ellos mismos estaban acostumbrados a relacionar con Occidente. Pero, de todas formas, si hacemos un análisis detallado de las escrituras de dichos letrados, seguimos inmersos en esa distinción radical entre las dos ciudades de Rama (piénsese, de nuevo, en la poética de Andrés Bello). Ahora bien, creo que una distinción tan tajante no puede ser tomada de forma radical, pues, podríamos traer ejemplos de ciertos letrados que lograron romper esa dicotomía y traer al mundo de las letras esas lenguas y realidades que parecían inaccesibles. Un bello ejemplo de eso se da en la escritura de Bartolomé Hidalgo (1788-1822), quien puede ser considerado el iniciador de la poesía gauchesca. En sus "Cielitos" podemos detectar una métrica (octosílabos consonantes), un ritmo y un manejo de la imagen allegados al habla y al canto popular:

Ya que encerré la tropilla
y que recogí el rodeo,
voy a templar la guitarra
para explicar mi deseo.
Cielito, cielo que sí,
mi asunto es un poco largo;
para algunos será alegre,
y para otros será amargo. (2006, p. 13)

En el capítulo "La ciudad modernizada", Rama sostiene que, en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la minoría "pudiente" se había convertido en oligarquía, se le arrebata, casi por completo, el monopolio de la educación a los poderes eclesiásticos, generando un fenómeno de "masificación" pedagógica que, en principio, hubiera parecido un intento por romper la estricta dicotomía entre las dos ciudades. Sin negar que los liberales intentaron los primeros atisbos de secularizar la educación y que empieza a crecer el público lector, es imposible sostener que las injustas jerarquías, que se impusieron desde el principio del proyecto colonizador, no siguieran existiendo. El continente americano, empobrecido por las guerras de independencia y por las abundantes problemáticas civiles, empieza a evidenciar ciertos tipos de formas escriturales

y orales que surgen como experiencia necesaria *dentro* de la rígida ciudad letrada. Los géneros históricos, el teatro y, por supuesto, el surgimiento de la narrativa costumbrista e indianista son una clara evidencia de esto.

El escritor, que antes hacía referencia a un universo que no le pertenecía, lentamente empieza a apropiarse de las tradiciones, de las costumbres, de los tiempos, de sus propias circunstancias, características literarias que van a servir de "tarjeta de identidad" para las nuevas naciones. Así mismo, se empieza a sustituir, poco a poco, el pasado medieval (que, por supuesto, no es propio de América) por ese pasado idílico, *exotizador* (posteriormente nos adentraremos más en este concepto) y casi alucinado del indígena. Este momento histórico es, según mi interpretación, cuando el letrado adopta la literatura como una forma de plataforma política; como un medio para impregnar en los otros un estado de conciencia que haga referencia a la libertad y a una hermandad idealizada. Pero, como es evidente, incluso en nuestros días, la división tajante entre lo "letrado" y lo "real" (que estaba y está arraigada en nosotros desde las primeras *Crónicas de Indias*) es utilizada por el poder como una forma de exclusión y de justificación de ciertos fenómenos políticos y sociales que son capaces de perpetuar a quien pueda moverse con comodidad en las estructuras del poder:

> Con todo, lo realmente cierto fue la idealizada visión de las funciones intelectuales que vivió la *ciudad modernizada*, fijando mitos sociales derivados del uso de la letra que servían para alcanzar posiciones, si no mejor retribuidas, sin duda más respetables y admiradas: fue "la maestra normal" (Manuel Gálvez) que fijó los sueños de las jóvenes de la baja clase media o fue "el doctorado" (*M´hijo el dotor*, en la feliz fórmula de Florencia Sánchez) que ambicionaron para sus descendientes tanto los estacionarios ricos como los tenderos inmigrantes, unos y otros analfabetos. La letra apareció como la palanca del ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder; pero también, en un grado que no había sido conocido por la historia secular del continente, de una relativa autonomía respecto a ellos, sostenida por la pluralidad de centros económicos que generaba la sociedad burguesa en desarrollo. Para tomar el restringido sector de los escritores, encontraron que podían ser "reporteros" o vender artículos a los diarios, vender piezas a las compañías teatrales, empeñarse como maestros pueblerinos o suburbanos, escribir letras para las músicas populares, abastecer los folletines o simplemente traducirlos, producción suficientemente considerable como para que al finalizar el siglo se establecieran las leyes de derecho de autor y se fundaran las primeras organizaciones destinadas a recaudar los derechos intelectuales de sus afiliados.

> En el sector letrado académico, el ejercicio independiente de las profesiones aún "liberales", o la creación de institutos que proporcionaban títulos habilitantes (maestros, profesores de segunda enseñanza) instauraron un espacio más libre, menos directamente dependiente del Poder, para las funciones intelectuales, y será en este espacio que comenzará a desarrollarse un espíritu crítico que buscará abarcar las demandas de los estratos bajos, fundamentalmente urbanos, de la sociedad, aunque ambicionando, obsesivamente, infiltrarse en el poder central pues en definitiva se lo siguió vendiendo como el dispensador de derechos, jerarquías y bienes. (Rama, 1996, p. 63)

Así, podemos sacar a la luz una pregunta fundamental: ¿no son estos intentos de ruptura sólo una ilusión que afianza más la división entre las dos "ciudades"? Es claro, como hemos visto a lo largo del presente apartado, que el hecho de que sean los caudillos o los españoles o los criollos los que estén en el poder no asegura la solución de uno de los más grandes problemas que ha aquejado a la cultura latinoamericana: la consciente violencia epistemológica que han configurado las grandes instituciones letradas para dominar la visión de la realidad de las masas. ¿No es evidente, acaso, que en nuestros días son sólo muy pocos los que manejan y jerarquizan la difusión cultural? En Colombia, para traer el ejemplo que nos importa, podemos ver fácilmente, con una simple búsqueda, que los grandes medios masivos, que son escasos y repetitivos en sus contenidos, son dominados por las mismas familias, de tradición poderosa y oligárquica. ¿No es evidente que sigue habiendo una distinción tajante entre "el habla culta" (o "las letras cultas") y "el habla popular"? Las telenovelas son para el pueblo y los libros son para los estudiosos: los argumentos librescos y pseudointelectuales sirven, aún en nuestros días, como herramienta para adquirir puestos y "ventajas" en la "escala social".

¿No es evidente que para ganar un concurso oficial de poesía, por ejemplo, es necesario imitar las figuras retóricas que hemos heredado de la "alta cultura" europea? Por traer un ejemplo reciente, que ilustra el punto de manera casi paródica, podríamos citar la explicación que da Pedro Alejo Gómez, el actual director de la Casa de Poesía Silva (institución que ha sido fundamental para determinar qué poetas se deben leer y qué poetas se deben dejar de lado), al referirse a la temática del concurso nacional "La poesía, pintura que habla 2017" para el periódico *El Tiempo*: "Hace 2500 años un griego afirmó que la poesía es pintura que habla y que la pintura es poesía silenciosa. El título de este concurso proviene de esa línea memorable de Simónides de Ceos" (2017). La anterior cita muestra una intención explícita de mantener una especie de pureza

intelectual, “las líneas memorables” de la alta cultura occidental para un concurso del 2017 que suprime cualquier intención literaria de vincular la ciudad real al hermetismo clasicista y excluyente que se implementó desde la colonia. Y, siguiendo con el mismo ejemplo (que detallaremos en los capítulos siguientes), podemos citar un pequeño pasaje de una entrevista en la que la revista argentina *Artezeta* le pregunta a Pablo Montoya (jurado del concurso mencionado anteriormente, ganador del premio Rómulo Gallegos y, hoy, escritor canónico de la literatura colombiana contemporánea) sobre *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño: “Mira, en esa novela hay mucho semen. Es como una novela para jóvenes, donde todos tienen ganas de tirar y coger. Pero cuando uno pasa los cuarenta años… Es lo que me pasó con *Los detectives salvajes*” (2016). Como es evidente, el jurado del concurso pretende una visión purista de las letras (“hay mucho semen”, “para jóvenes”, etcétera), como si el discurrir de la cotidianidad (la ciudad real) fura una realidad aparte del mundo letrado.

Para continuar nuestra investigación sobre literatura marginal en Colombia es necesario entender que el repaso histórico que hemos visto (tomando como base el libro de Rama) demuestra que las repúblicas latinoamericanas se forjaron a partir de una tajante división (“letrado”, “real/popular”) que, a pesar de los cambios en las estructuras de poder y las visiones ideológicas, no se ha logrado disolver. Algunos académicos, incluyendo a Ángel Rama y al profesor Nelson González Ortega, de la Universidad de Oslo (autor que trabajaremos a continuación), creen que los escritores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX (tomando a Gabriel García Márquez como el gran paradigma de la nueva literatura colombiana) han logrado incorporar “lo popular” a la casi impenetrable ciudad letrada, y, de algún modo, han visibilizado lo que, por años y años, había sido invisibilizado. Pero, ¿es esto cierto?, ¿qué rupturas reales, en estilo y en contendido, tiene la obra de García Márquez, o la de Germán Espinosa, o la de Álvaro Mutis? Antes de adentrarnos en investigar sobre la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX (para luego hacer un análisis detallado de algunos autores importantes que están siendo invisibilizados por una ciudad letrada mucho más disimulada) tenemos que entender, de la manera menos ambigua posible, en qué momento se empezó a hablar de una “Literatura Nocional” en Colombia y cómo operan las teorías de Rama en una verdad inevitable: la construcción de un canon rígido y excluyente.

1.2. El canon en Colombia como herramienta de perpetuación del poder

Todo millonario quiere a su intelectual.
Él te ha escogido a ti.

Michelangelo Antonioni, *La noche*

Para conseguir aproximarnos a una mirada contextualizada de lo que ha sido "el canon literario" en Colombia (que va a ser, en gran medida, nuestro objeto de estudio; nuestro principal argumento para intentar develar un posible "por qué" de la literatura marginal en Colombia), y, así, poder contrastarla con la visión histórica que propone Rama, y que reafirman historiadores como Jorge Orlando Melo[8] y, como vimos, estudios históricos rigurosos como el de Antonio Caballero (2018), debemos entender, como demostraremos a continuación, que los "filtros" culturales que se fueron adentrando en la ciudad letrada después de las guerras de independencia no han logrado una verdadera ruptura. Las apropiaciones del discurrir popular siempre han sido, hasta nuestros días, apropiaciones desde "lo culto", desde "lo letrado", que, por querer fomentar una visión política, siguen excluyendo, de manera consciente o inconsciente, a quienes no logran escalar en los sistemas burocráticos que se han instalado para perpetuar ciertos tipos de poder. ¿Cómo opera, entonces, el concepto de ciudad letrada en la literatura colombiana?

En "(Sub)versión del nacionalismo oficial en literatura: el caso de Colombia" (1997), el académico Nelson González Ortega hace un espléndido análisis sobre la construcción, premeditada, del canon de la literatura colombiana; una concepción que se desprende, necesariamente, de la visión histórica que hemos trabajado en el apartado anterior. Aunque el estudio de González Ortega intenta reivindicar la figura de Gabriel García Márquez como una especie de mesías que fue capaz de romper con todos los esquemas dogmáticos implementados, a la fuerza, desde la conquista europea (un lugar de enunciación bastante común en la teoría y la crítica literaria en Colombia −García Márquez como el gran paradigma de la incorporación de "lo popular" y de la burla a las escrituras oficiales−; lugar común del que nos distanciaremos

[8] Para profundizar, ver: *Historia mínima de Colombia* (2018).

radicalmente), logra desvelar, de forma clara y bien argumentada, las causas sociales, políticas y estéticas (literarias) de un canon rígido y centralizado en la herencia letrada. Aquella herencia que, como hemos visto, implementó una violencia epistemológica en tierras americanas con el propósito de perpetuar el poder.

El argumento de González Ortega, que comparten hoy la mayoría de historiadores y de críticos de la literatura, consiste en mostrar que el concepto de "literatura colombiana" fue construido, artificialmente (no como un proceso histórico paulatino), durante los siglos XIX y XX, por quienes el autor denomina como "intelectuales oficiales". Según González Ortega (y como se hace evidente si leemos detenidamente los llamados "textos fundacionales" de la literatura nacional), el proyecto de crear una conciencia de la existencia de una literatura nacional tuvo la intención, consciente, de difundir el discurso liberal europeo en las instituciones que se habían oficializado desde la conquista: la cultura y la escuela.

Es importante resaltar que, de un modo similar a como ocurrió desde el inicio de la conquista (recordemos la tesis principal del libro de Rama), la estrategia de la intelectualidad oficial fue usar las letras (el oficio del letrado) para implementar un discurso nacional unificado. Como sugerimos en el apartado anterior, se empieza a exaltar el pasado de América para lograr una identidad propia. De nuevo volvemos a nuestro punto de interés: el desplazamiento de un discurso meramente religioso y burocrático a un discurso más liberal (posindependencia) no quiebra, necesariamente, las lógicas de dominio a través de la palabra escrita. Como bien se demuestra en "(Sub)versión del nacionalismo oficial en literatura: el caso de Colombia", y como podemos probar haciendo un repaso de los índices de las historias de la literatura colombiana anteriores a la mitad del siglo XX, los nombres de los críticos que participaron en la construcción del canon (como "unificador" de la cultura nacional) dan cuenta de que la literatura (como todo "lo escrito" en épocas de la conquista) pasa a ser una institución estatal que determina la oficialidad de las producciones:

> (…) Este proyecto nacional oficial involucró, durante casi un siglo (1867-1952), a críticos nacionales y extranjeros como José María Vergara y Vergara, Jesús María Henao, Gerardo Arrubla, Juan Valera, Marcelino Menéndez y Pelayo, Antonio Gómez Restrepo, Gustavo Otero Muñoz, Germán Arciniegas y José A. Núñez Segura, quienes contribuyeron a la formación de la cultura oficial y

> convirtieron la historia y la literatura en una institución estatal. (González Ortega, 1997, p. 10)

Antes de adentrarnos en por qué críticos como Vergara y Vergara institucionalizaron, deliberadamente, el proyecto de literatura nacional, es necesario pensar en lo siguiente: teniendo en mente el apartado anterior (la metáfora de ciudad letrada versus ciudad real), podríamos caer en el error de pensar que el intento de aprehender, y de escribir, una identidad propia de América podría ser una muestra de cómo las instituciones oficiales reivindicaron el discurrir real de la cultura (mayoritaria) que estaba ocurriendo en los márgenes de la ciudad letrada. Pero es evidente, si hacemos una lectura de los primeros textos que fueron canonizados "a dedo" (como dice González Ortega), que la lógica de dominio fue la misma: se escogen algunos textos de la colonia y otros de la república para dar cuenta de un pasado grandilocuente y enorgullecedor (similar al pasado europeo) con un propósito sobre todo político. Los textos que lograron captar ese pasado europeo inexistente (recrear el pasado de un país que no había escrito su historia) fueron calificados como fundacionales de la literatura colombiana, y las otras producciones, como ocurre con todo canon construido artificialmente, fueron calificadas como "no literarias".

Surgen, entonces, las preguntas evidentes: ¿qué tipo de textos fueron considerados para fundar la literatura nacional? ¿Qué tienen, en concreto, esos textos que nos puedan dar pistas sobre el deliberado proyecto político que mencionamos anteriormente? ¿Por qué— según la hipótesis que hemos intentado mantener desde el principio del presente escrito— ese intento de unificación de la cultura a través de la literatura no representa a la ciudad real, sino, más bien, acentúa la tajante división entre "lo culto" y "lo popular", o "lo oficial" y "lo del margen"?

El primer ejemplo (y, por supuesto, el más emblemático) es la "literatura" del conquistador español Gonzalo Jiménez de Quesada, fundador de la capital de Colombia: Santafé de Bogotá. Sus textos (como se enseña, aún, en la mayoría de escuelas de Colombia) van a dar un impulso importante para forjar una nacionalidad que tienda a la uniformidad, a la identidad única. Un concepto ("uniformidad") bastante absurdo, pues no se estaría teniendo en cuenta la diversidad cultural y racial que ya estaba establecida en la América del Sur. El argumento que nos presenta Nelson González Ortega, tesis que se desarrolla con una clara evidencia, es que el primer texto

que intenta la construcción explícita de un canon es *Historia de la literatura en la Nueva Granada*, escrito en 1867 por el intelectual bogotano José María Vergara y Vergara, donde se resalta a Gonzalo Jiménez de Quesada como el fundador indiscutible de la literatura colombiana.

Si rastreamos, como dijimos, la bibliografía relevante que intenta una historia de la literatura colombina (escrita en el siglo XIX y a principios del XX), podemos ver un consenso claro de que fue el conquistador español el fundador de la literatura nacional[9]. Sólo a mitad del siglo XX se empieza a reconocer un discurso anterior a la llegada de los europeos a América, o ciertas literaturas más afínes con el discurrir de lo que estaba ocurriendo en las nuevas repúblicas. Incluso, como muestra González Ortega, autores como Héctor. M. Ardilla, en los años ochenta del siglo XX, siguen sosteniendo la tesis de que Gonzalo Jiménez de Quesada fue iniciador de una cultura humanística nacional[10]. La pregunta es: ¿qué implicaciones tiene el reconocimiento del conquistador español como precursor del canon de la literatura colombiana?

Teniendo en cuenta la obviedad de que el territorio colombiano no fue una república —constituida como país unificado— hasta principios del siglo XIX, podríamos sostener un punto que considero sensato: el inconveniente principal de la construcción del canon alrededor del conquistador español no tiene que ver con su nacionalidad (no nacido en América) o con el adjetivo de "conquistador" (algunos podrían argumentar que la literatura indígena, por ejemplo, anterior a la conquista, no era "literatura colombiana" propiamente dicha). El problema sustancial, y lo que hace interesantísimo y relevante el estudio de González Ortega para el propósito principal de este trabajo (analizar detalladamente la literatura de algunos escritores colombianos que trabajan, hoy, desde ese margen que no ha podido involucrarse en las esferas de la "alta cultura") es que el académico hace un estudio riguroso de las formas y los contenidos de los textos de Jiménez de Quesada. Un análisis bastante revelador (y, en cierta medida, evidente) para lo que nos interesa. Como veremos en los siguientes apartados, la deconstrucción de los textos del conquistador español va a servir para sacar a la luz algunas claves para entender por qué el "nuevo

[9] Para ver los textos con detalle, el lector se puede remitir a la muy bien cuidada bibliografía del artículo "(Sub)versión del nacionalismo oficial en literatura: el caso de Colombia" (1997), de Nelson González Ortega.
[10] Véase: *Hombres y letras de Colombia: 435 años de suceder literario* (1984).

canon" no se ha despegado de ciertas premisas que parecen ser indivisibles de la literatura oficial en Colombia. En un primer momento, González Ortega recoge las evidentes características de los criterios para fundar un canon alrededor del conquistador español (digo "evidentes" porque basta con leer alguna de las Historias de la literatura colombiana para corroborar la tesis):

> En los juicios críticos anteriores se ponen de manifiesto los siguientes criterios de selección adoptados en la construcción del canon sobre Jiménez de Quesada: a) reiteración de las ideas de "origen", "fundación", "pueblo", "nación" y "carácter nacional" y su supuesto vínculo con el origen y formación de la literatura y la historia nacional; b) insistencia en determinar que la cultura colombiana empieza con la llegada del español Jiménez de Quesada a la Nueva Granada y que su único medio de expresión es la lengua castellana y c) exclusión de las culturas y de las lenguas indígenas como constituyentes de la nación colombiana. (González Ortega, 1997, p. 13)

Pues bien, la pregunta necesaria sería: ¿por qué Jiménez de Quesada es considerado el iniciador de la "cultura colombiana"? El análisis de González Ortega, que surge de una visión sumamente detallada de la anterior pregunta, nos revela tres puntos fundamentales sobre el estilo literario del fundador de Bogotá[11].

En un primer lugar, podemos corroborar que la prosa del conquistador español no trabaja un lenguaje americanizado. Ni un español propio que ya se estaba desarrollando en América del Sur ni, por supuesto, el vocabulario popular o indígena que permeaba la mezcla de las lenguas. Esto corrobora la deliberada idea de canonizar aquello que tenga un fuerte carácter hispano-europeo. Un segundo punto (que en mi opinión va a ser importantísimo para comprender cómo opera el concepto de ciudad letrada después de las guerras de independencia) tiene que ver con que los textos de Jiménez de Quesada, que por razones más políticas que estéticas se estudian hoy como literatura, tiene un sentido burocrático, administrativo, característica que se puede percibir leyendo cualquiera de los párrafos del conquistador. En palabras de González Ortega:

[11] Para exégesis de los textos, el lector podría consultar las tres obras principales de Jiménez de Quesada: *Indicaciones para el buen gobierno* (1549), *Antijovio* (1567) y *Memoria de los Descubridores, que entraron conmigo a descubrir y conquistar el Reino de Granada* (1576).

> (…) se debe destacar que las "Indicaciones" y la "Memoria" tuvieron la función semiótica y sociocultural de un informe notarial producido por un funcionario imperial (el letrado Quesada) para comunicar a sus superiores (el rey Carlos V y el Consejo de Indias) una serie de problemas administrativos, jurídicos y sociales que requerían solución Judicial. La función jurídicoadministrativa e ideológica que tuvieron los dos textos de Quesada se comprueba por el hecho de que el Emperador Carlos V convirtió 23 de las 30 indicaciones en leyes. (1997, p. 15)

Y, en tercer lugar, si tomamos, por ejemplo, algunos apartes del *Antijovio*, nos damos cuenta de que la escritura de Jiménez de Quesada intenta una exaltación de "lo español" para fomentar una implementación del estado colonial. Entonces (acercándonos a la pregunta que realmente nos interesa) surge una duda en cualquier lector crítico: como dijimos anteriormente, lo problemático (la duda) de la formación del canon alrededor de Jiménez de Quesada radica en que su escritura, vista desde los textos mismos, no puede ser considerada, como intentaron indicar los letrados del siglo XIX, como una escritura propia de la cultura americana. Con la dificultad que puede traer la anárquica ortografía, característica común en tiempos de Jiménez de Quesada (la pronunciación individual como guía de escritura), veamos un fragmento de *Antijovio:*

> Y en fin, por que diga lo que siento, yo creo que permitió Dios las Comunidades españolas para vna grandeza del Emperador don Carlos nunca bista ni oyda jamás desde qu'este nonbre de prínçipe se yntroduxo entre los honbres: y es que con ser señor de gran parte de la tierra y tener anpliada su potençia en todas las quatro partes del mundo, en las quales tenía tanta diuersidad de rreynos y probinçias y estados prinçipalísimos, ninguno de los dichos estados ni rreynos se le dexó de rrebelar durante el discurso de su bida o hauer rrebeliones en ellos; porque las vbo en España, como hemos visto; húbolos andando el tienpo más adelante en algunas çiudades de Flandes; húbolos ansímesmo en su ynperio de Alemania; húbolos corriendo más el tienpo en Ytalia y espeçialmente en su rreyno de Nápoles, y rreçién muerto el rrey don Fernando Católico y él heredado, hubo tanbién otros pocos de alborotos en la ysla de çiçilia, y en las otras yslas que posee España en el mar Mediterráneo; húbólos tanbién en Africa por algunos rreyes de aquellos bárbaros tributarios d'España que no acudían a las fortalezas que Su Magestad allí tenía con el debido tributo; y hubo tanbién alborotos y Comunidades, prosiguiéndose el tiempo muy más adelante en las Y ndias llçidentales del mesmo Emperador. Y en fin, no quedó señorío suyo sin que alcançase en él esta plaga,para que se pudiese contar esta vnica feliçidad del carlos , que por su persona sola, con su capa y espada no más, sin deber nada a sus predeçesores que le dejaron el derecho para ello (avnque les deue otras muchas y sustançiales cosas) , alcançase (dexándole la fortuna hecho cauallero sençillo que así se puede dezir), a hazerse

> a pesar d'eLla señor de la mayor parte de la tierra criada , sujetando a aquellos que de justiçia y rrazón heran sus basallos. (1952, pp. 8-9)

¿Cómo es posible (se pregunta cualquier lector al enfrentarse a los textos mencionados a la luz de las categorías de lectura que propone González Ortega) que textos que no trabajan la lengua propia, que sirven como documentos administrativos para toma de decisiones concretas con respecto a la colonia y que fomentan el estado colonial sean considerados como los iniciadores de una nueva literatura (propia) en tierras americanas, como una literatura fundacional de una identidad?

La respuesta a dicha pregunta ya la habíamos sugerido. La habíamos sugerido, incluso, al defender la tesis de que fue la palabra escrita, como legitimadora de la verdad, la herramienta principal para ejercer el poder europeo en tierras americanas. La construcción del canon de la literatura colombiana tiene que ver con la idea de una perpetuación de las élites en el poder, tiene que ver con el poder explícito que se les da a las minorías criollas si se logra perpetuar el mito (meramente literario y premeditado) de un pasado épico, europeo, que logre "oficializar" el dominio del territorio:

> En la nacionalización y canonización de los textos del conquistador español Jiménez de Quesada, los intelectuales oficiales colombianos ponen en evidencia las aspiraciones políticas de una élite que inventó una literatura de origen hispánico para que funcionara como instrumento político de prestigio nacional. Es decir, las inclusiones y exclusiones hechas en el discurso nacional oficial articulado en la literatura oficial de Colombia, no fueron accidentales sino que son consecuencia de la adhesión de los Intelectuales republicanos al proyecto ideológico nacional europeo que se implantó y difundió en Colombia y en América Latina en el siglo XIX y comienzos del XX. (González Ortega, 1997, p. 27)

Ahora bien, dando un salto, desde mi perspectiva injusto, a la literatura colombiana que surgió en la segunda mitad del siglo XX, gran parte de la intelectualidad (hoy oficial −nótese la paradoja−) reivindica la labor periodística y literaria de Gabriel García Márquez como aquella escritura de denuncia de las élites que, desde la colonia, han intentado usar las letras como herramienta de poder. Digo que el salto es injusto porque es evidente que los intentos de reivindicación de "lo popular", hablando tanto de contenidos como de formas, aparecieron en obras anteriores a la de García Márquez, obras que resistirían un análisis similar al que gran parte de la

academia colombina ha sometido las novelas de escritor de Aracataca. Podríamos traer cientos de ejemplos para demostrar que el "quiebre" que se quiere resaltar con la aparición del realismo mágico no es tan radical como algunos sostienen. Obras como *Suenan timbres* (1926), del poeta Luis Vidales, o *El libro de relatos* (1936), de León de Greiff, por traer dos ejemplos relevantes, dan cuenta de un interés tanto por las formas del habla popular como por los contenidos de denuncia a los guardianes de la "alta cultura": "Toda aquesa gentuza verborrágica", dice León de Greiff en el "Relato de Gaspar" (1935). Incluso, en la literatura del siglo XIX aparecen figuras como Candelario Obeso (figuras que serán reconocidas por "la alta cultura" posteriormente), que alteran la ortografía española y la métrica clásica del verso popular para dar cuenta de las realidades culturales que ocurrían a las afueras de la oficialidad; realidades como los oficios "no letrados" y la africanidad. Como ejemplo notable podríamos citar el fragmento inicial de la hoy célebre "Canción del boga ausente" (1877):

Que trijte que está la noche,
la noche que trijte ejtá;
no hay en er cielo una ejtreya...
Remá, remá.

La negra re mi arma mía,
mientra yo briego en la ma,
bañao en suró por ella,
¿qué hará? ¿Qué hará? (Obeso, 2017, pp. 11-12)

Es necesario resaltar que la literatura de Candelario Obeso, o los intentos de ruptura escritural de Luis Vidales, o cualquier filtro de una literatura alejada de los paradigmas impuestos por lo que González Ortega caracteriza como "intelectuales oficiales", no han sido incorporados a los "planes de lectura" oficiales de los colegios o en las colecciones de las grandes editoriales. Son casos aislados que, poco a poco, se han ido reconociendo como ejemplos de una cultura (que siempre ha existido) contestataria y de consumo minoritario. Pero basta con hacer un repaso por las biografías de dichos autores para reconocer fácilmente que, así pretendan un quiebre estilístico, siguen intentando un acercamiento a las élites culturales para lograr la difusión de sus obras. Es, por supuesto, por el "no reconocimiento oficial" de estos autores que hay un consenso, tanto en el mundo académico como en ámbitos no especializados, que asegura que la literatura de

García Márquez, por sus parodias constates a los procesos burocráticos y a los absurdos de la oficialidad, es el gran paradigma de la ruptura entre "lo culto" y "lo popular" en las letras colombianas.

Reconocidos escritores e intelectuales (los textos divulgativos de William Ospina sobre García Márquez, o los análisis sobre "lo popular" en la literatura latinoamericana que propone Ángel Rama, por ejemplo, pueden dar cuenta del punto)[12] destacan que en la literatura del Premio Nobel colombiano se hace un constante énfasis en las retóricas propias de la cultura popular y en el discurrir de las realidades que antes no habían sido captadas por aquella literatura, centralizada en Bogotá, que escribía desde y para las élites. En el artículo que trabajamos anteriormente, González Ortega (dando el "salto" que ya mencionamos) sostiene que es en la obra de García Márquez donde se da la verdadera ruptura que logra filtrar la ciudad real en la ciudad letrada. Autores como Germán Castaño Restrepo o el profesor Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz[13] (ya nos adentraremos en sus respectivos argumentos), a su vez, han propuesto la misma tesis: García Márquez como el escritor de lo popular; como el escritor que logra desafiar el poder cultural de los letrados. Y, en cierta medida, hay verdad en los argumentos que proponen. Si hacemos un análisis detallado de la obra de García Márquez, y de otros escritores colombianos que construyeron sus obras en la segunda mitad del siglo XX (escritores que hoy aparecen como las figuras más relevantes de un, digamos, "nuevo canon oficial") podríamos llegar a la conclusión de que es innegable el desafío, implícito, a las lógicas de la oficialidad. Obras como *Cien años de soledad* (1967) y El *otoño del patriarca* (1975), o, como ejemplo más recurrente, el cuento "Los funerales de la Mamá Grande" (1962) dan cuenta de una burla constante al lenguaje y a los procesos funcionariales que han permeado gran parte de la historia de la cultura colombiana.

En palabras del académico Germán Castaño Restrepo:

> En contraposición a una cultura burguesa oficial, centralista y con pretensiones europeizantes y "blancas", este trabajo de García Márquez afirma, de forma más clara que cualquier otra de sus obras, la elección de la tradición cultural de un pueblo mestizo como fuente directa de la producción literaria. En este sentido,

[12] Véase, por ejemplo, "El legado universal de García Márquez y el amor de sus lectores" (2014), de William Ospina. O "García Márquez: edificación de un arte nacional y popular" (1972), de Ángel Rama.
[13] Véase, por ejemplo, *Novela colombiana* (2002).

> “Los funerales de la Mamá Grande” es un texto de ruptura, no sólo en la obra del autor sino en la literatura colombiana del siglo XX. (2007, p. 266)

En palabras de Nelson González Ortega:

> Asimismo, en textos narrativos como “Los funerales de la Mamá Grande”, *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca* y *El general en su laberinto*, los narradores de García Márquez han subvertido los modelos retóricos instituidos por la vertiente oficial de la historia colombiana. Por ejemplo, al poder y autoridad que alcanzó el discurso político y cultural de la capital, el autor-narrador opone un discurso que parodia el lenguaje usado por las instituciones colombianas. En efecto, los narradores de los textos literarios y periodísticos de García Márquez emplean de modo combinado la parodia formal, verbal y temática para hacer lo que el autor denomina "una burla de toda la retórica oficial”. (1997, p. 22)

Pues bien, sin querer adentrarme en las literaturas anteriores a las de la segunda mitad del siglo XX, pues *siempre* han existido escrituras marginales no reconocidas en su tiempo, o intentos de distanciamiento de “lo oficial” desde “lo oficial”, creo que sería justo un análisis de esta nueva literatura de denuncia que fue fácilmente adoptada por la oficialidad. Los libros de García Márquez son hoy el gran ejemplo de un canon establecido: se estudian (con gran dificultad) como lectura obligatoria en las escuelas, se citan en los discursos políticos; incluso se juzga peyorativamente a quien no vea en ellos el valor *casi religioso* que la cultura oficial les ha ido dando con el tiempo. De la mano del inmenso fenómeno de García Márquez, podemos nombrar algunos ejemplos relevantes (hoy, también, parte del canon establecido), que intentan la incorporación del habla popular, o que trabajan (en contraposición a la literatura oficial del siglo XIX y principios del XX, canonizada alrededor de la figura de Gonzalo Jiménez de Quesada) personajes complejos que no habitan el universo letrado, o personajes y argumentos que ponen en duda el funcionamiento de las instituciones estatales. *La casa grande* (1962), de Álvaro Cepeda Samudio, o la narrativa de Álvaro Mutis, son buenos ejemplos de dicho fenómeno.

Bajo estos parámetros, podemos aceptar sin ningún problema que en ciertos contenidos de esta “nueva literatura oficial” se le da un espacio a “lo popular” y se problematiza, de forma profunda y en algunos casos con una belleza innegable, la violencia epistemológica y cultural que han causado las instituciones en el discurrir de la vida cotidiana de América Latina. Pero, si comparamos la escritura colombiana que sigue, en nuestros días, en la invisibilidad, en el

margen real de la cultura, con el tipo de textos de denuncia que se han editado con éxito y que han sido visibilizados, podríamos notar un abismo muy similar al que hemos mencionado a lo largo del presente escrito. El abismo entre "lo letrado" y "lo real".

Como sugerimos anteriormente, la incorporación de elementos de la "identidad nacional" a la cultura no es, necesariamente, una ruptura con las lógicas implementadas por los colonizadores europeos. El ejemplo más significativo (hablando de las letras colombianas) para entender este punto es *María* (1867), la importante novela de Jorge Isaacs. En *María* se hace referencia a un idílico y bucólico Valle del Cuca, y se traen a colación elementos propios de la colombianidad, pero la estructura y la retórica de la novela son más afines al romanticismo europeo que a las formas y a los ritmos que permeaban el mundo "no letrado" en las tierras americanas. ¿Sería descabellado afirmar que esto mismo ocurre en obras como la de García Márquez, o como las de Cepeda Samudio y Álvaro Mutis (por traer los ejemplos mencionados anteriormente)?

Una lectura detallada de la literatura que se visibilizó en Colombia en la mitad del siglo XX podría abrirnos el camino interpretativo para preguntarnos si hay, realmente, una ruptura que logre vincular las estructuras rígidas de "la alta cultura" y el discurrir complejo de la ciudad real. Basándonos en el claro abismo estilístico y de contenidos que se logra detectar al hacer una comparación entre las literaturas que no han sido visibilizadas (lo que llamaremos "literatura marginal en Colombia") y las obras que hoy se divulgan como "la gran literatura colombiana" (comparación que detallaremos a lo largo de todo el presente trabajo), surgen algunos puntos relevantes que debemos tomar en cuenta a la hora de entender por qué se ha oficializado fácilmente la obra de autores como García Márquez, o, más bien, por qué sigue existiendo ese abismo entre "lo culto" y "lo popular" que parece seguir las mismas lógicas que propone Ángel Rama en *La ciudad letrada*.

En primer lugar, deberíamos tomar obras como *Cien años de soledad* y preguntarnos si hay, realmente, una adopción del lenguaje popular. Como ocurre con *María* (pero en menor medida), podríamos ver que en la obra de García Márquez sí hay una incorporación de lo popular, y una aguda crítica a las organizaciones oficiales de poder, pero las estructuras lingüísticas y la plasticidad de los diálogos (que están más cerca de un intento por hacer "alta

literatura" que de dar cuenta del universo que se está contando), por ejemplo, nos dejan ver que sigue existiendo una clara distinción entre "alta" y "baja" cultura. A pesar de los intentos académicos de reivindicar el manejo de la oralidad popular en la obra de García Márquez, podemos poner en duda que, por ejemplo, los personajes que viven en Macondo hablen usando el futuro del indicativo[14], forma lingüística que no usaría nadie en la costa del Caribe colombiano, pero que, en el lenguaje literario, da una especie de elegancia retórica que acerca la obra a las élites intelectuales y a los críticos internacionales que no podrían saber el verdadero discurrir de lo popular en la zona bananera colombiana.

En segundo lugar, debemos tener en cuenta los argumentos biográficos que nos puedan dar pistas para entender un fenómeno que es evidente en la cultura colombiana contemporánea: sigue existiendo la tajante división entre las letras como herramienta de poder (escritas por y para los poderosos) y las letras, normalmente invisibilizadas, que intentan captar las realidades periféricas desde un lenguaje alejado de "lo culto". ¿No es indiscutible el hecho de que García Márquez estuvo, siempre, vinculado a las grandes esferas del poder? ¿No es indiscutible (como podría comprobar cualquier joven escritor o escritora que intente distribuir una obra literaria) que en Colombia es necesario un vínculo con el hermético poder público o privado para ser leído? ¿No es evidente (tomando como base el punto anterior) que las literaturas que se han oficializado están más allegadas a un lenguaje que sólo podrían comprender los que han heredado las posibilidades socioeconómicas del letrado?

En tercer lugar, es necesario poner en evidencia que el latinoamericano, doscientos años después de la conquista, ha adquirido una identidad híbrida, muy alejada de aquel "salvaje mágico" que describieron los europeos en las *Crónicas de Indias*. Como intentaremos desglosar en los siguientes apartados (incluyendo los dos puntos mencionados anteriormente: lo lingüístico y el vínculo biográfico con el poder), en la literatura enmarcada en la categoría de "realismo mágico" se vende la idea (muy europea) de un latinoamericano que habita la realidad bajo ciertas lógicas fantásticas que se contraponen a la influencia *innegable* del estilo de vida europeo y estadounidense. Lo que resulta interesante, y lo que ha marginado a cientos de escritores

[14] Para mantener el "hilo argumental", los ejemplos específicos aparecerán en el siguiente apartado.

en Colombia (la literatura y la vida del escritor samario Ramón Illán Bacca es un gran ejemplo de esto), es que el grueso de los lectores "no latinoamericanos" buscan en la literatura latinoamericana personajes exóticos que desafíen las lógicas de Occidente; personajes alejadísimos del verdadero discurrir de lo popular en tierras americanas.

El efectivo juego de novelas como *Cien años de soledad* es que el escritor intenta captar "lo popular" desde una visión europeizante, desde lo que "la alta cultura" quisiera creer que es lo popular, "lo salvaje", en las repúblicas del tercer mundo, pero "lo popular" (lo de todos) en América Latina, después de la conquista, es bastante similar al fluir de la vida en Occidente. Para decirlo más claro: no hay duda de que América Latina es, hoy, Occidente. Dando cuenta de este punto específico, y de lo que les pedían los editores estadounidenses a los nuevos escritores latinoamericanos (editores sedientos de literatura *exotizante* como la de García Márquez), para el prólogo del libro *McOndo* (1996), los escritores Alberto Fuguet y Sergio González lo ponen en los siguientes términos:

> 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. El clima cambia, los ríos se salen, la tierra tiembla y Don Francisco coloniza nuestros inconscientes.
>
> Existe un sector de la academia y de la intelligentsia ambulante que quieren venderle al mundo no solo un paraíso ecológico (¿el smog de Santiago?) sino una tierra de paz (¿Bogotá?, ¿Lima?). Los más ortodoxos creen que lo latinoamericano es lo indígena, lo folklórico, lo izquierdista. Nuestros creadores culturales sería gente que usa poncho y ojotas. Mercedes Sosa sería latinoamericana, pero Pimpinela, no. ¿Y lo bastardo, lo híbrido? Para nosotros, el Chapulín Colorado, Ricky Martin, Selena, Julio Iglesias y las telenovelas (o culebrones) son tan latinoamericanas como el candombe o el vallenato. (1996, p. 15)

A la luz de lo que hemos mencionado anteriormente, corresponde (antes de adentrarnos en un análisis detallado de algunas figuras fundamentales de la literatura colombiana que escriben, hoy, desde la periferia de la cultura, desde lo que llamaremos, metafóricamente, "la calle") ver cómo opera esta nueva distinción entre "alta" y "baja" literatura. Corresponde hacer un

estudio, partiendo de los puntos que hemos mencionado, que intente mostrar la indiscutible distancia (tanto política como estética) de la literatura del llamado Boom latinoamericano con aquella literatura que no logra salir de "las oscuridades" de la ciudad real.

1.3 Un nuevo canon en Colombia, la misma ciudad letrada

Todas las ciudades tienen una gramática
y una sintaxis propia. Rimbaud estaba aprendiendo la
estructura oracional de Londres y sus barrios periféricos.

Graham Robb, *Rimbaud*

A principios del mes de noviembre de 2017, el colectivo literario Prin LaLá, dirigido por la joven poeta Daniela Prado (1994), y conformado, en su mayoría, por estudiantes de pregrado en literatura (lo correspondiente a "licenciatura" en la academia europea), convocó a algunos escritores jóvenes, poco reconocidos en las esferas de la intelectualidad oficial colombiana, para dictar conferencias y talleres en la "II Semana de la Poesía de la Universidad del Valle", en Cali, Colombia. Sin que hubiera un tema explícito que enmarcara las problemáticas que se iban a tratar, fue evidente el sentimiento común de los ponentes: la indiscutible dificultad que tiene un escritor colombiano para que su obra sea visualizada. Consciente o inconscientemente, el escritor joven al que no le interesa adaptarse a los dogmatismos de la cultura colombiana siente un malestar constante al ver el rechazo decidido y sistemático de su trabajo.

Recapitulando los tres puntos que dejamos mencionados en el apartado anterior para hablar del "nuevo canon" (en primer lugar: las formas literarias heredadas de la "alta cultura" europea, en segundo lugar: la necesidad de un vínculo con el poder para encontrar una aceptación de la obra, por último: la exotización de lo americano), podríamos traer un ejemplo que ilustra bastante bien el sentimiento general de los escritores que intervinieron en la mencionada "II Semana de la Poesía". Debo dejar claro que no pretendo citar este ejemplo como un argumento fuerte para desglosar los tres puntos mencionados (para eso traeré ejemplos concretos de las obras,

e iré deconstruyendo cada punto específico), sino, más bien, para mostrar (a modo de anécdota académica) que existe un sentimiento real (argumentado o no argumentado) de exclusión. Dicho sentimiento se debe a la innegable distancia estética y sociopolítica que hay entre un tipo de literatura (consagrada) y otro tipo de literatura (marginal).

Pues bien, el escritor bumangués John F. Galindo (1978-)[15], en su conferencia "Poemas sin sentido para gente que no entiende la poesía" (jueves 9 de noviembre de 2017, II Semana de la Poesía, Universidad del Valle) comentó, haciendo una caricatura bastante atinada, que la literatura colombiana, "país donde más presidentes han sido poetas" (Galindo, 2017), es la literatura de los faisanes y las alondras y los gorriones y los colibrís. "Y aquí en Colombia", dijo el escritor, "nadie sabe diferenciar un pájaro de otro". El punto, que parece un simple chiste de conferencia, tiene que ver profundamente con lo que hemos mencionado a lo largo del presente escrito. Por un lado, nos dice entre líneas John F. Galindo, el escritor colombiano que pretenda penetrar las esferas herméticas de la cultura oficial debe adaptarse a una estética artificiosa, a un vocabulario alejado del verdadero discurrir cotidiano. Está diciendo que el "poeta oficial" no podría diferenciar el sonido de los pájaros, o sus formas de vuelo, o sus colores, pero, para sofisticar su verso, o su prosa, usa la palabra "alondra", o "faisán", pretendiendo que su obra quede enmarcada en aquella cultura (la ciudad letrada) que se quiere distanciar del vocabulario de la calle, del vocabulario de "lo conocido", de lo "no intelectual".

Por otro lado, cuando Galindo hace una referencia irónica (pero real) a que Colombia es el país donde más presidentes han sido poetas, alude al vínculo inevitable (como hemos visto en los apartados anteriores) que existe entre el poder político y el uso literario de la palabra escrita. Desde Simón Bolívar (1783-1830), primer presidente de Colombia, pasando por Rafael Núñez (1825-1894), por Belisario Betancur (1923-2018)[16], etcétera, podemos ver que en

[15] En el apartado final, correspondiente a la bibliografía, se encontrará un listado de las obras más importantes de Galindo, además de la indicación específica a la conferencia citada. El propósito de referenciar no sólo los planteamientos teórico-críticos de Galindo, sino, también, su obra poética, consiste en invitar al lector a hacer una comparación de las formas escriturales que critica el escritor bumangués con su propio quehacer artístico.

[16] Para indagar en estas literaturas, el lector puede recurrir a las siguientes obras: *Poesías* (1889), de Rafael Núñez, *Carta de Jamaica* (1815), de Simón Bolívar, y *Poemas del caminante* (2003), de Belisario Betancur.

Colombia se entiende el lenguaje literario como un mecanismo para la obtención y la posterior perpetuación del poder político. Como argumenta Ángel Rama en *La ciudad letrada*, en las repúblicas latinoamericanas "las letras" se convierten en un asunto de estatus. Un ejemplo que no se puede obviar es el del actual senador Roy Barreras (1963-), político que ha cambiado innumerables veces de partido y de visión ideológica, y que publica una poesía mediocre[17] en las grandes editoriales que operan en el país. Los libros del senador Barreras son de los pocos libros de poesía colombiana que se pueden encontrar en las librerías "grandes" de Colombia. Incluso poetas como Fernando Denis (1968-), que han creado una imagen de "poetas marginales" (posteriormente ahondaremos en el concepto de "falsa marginalidad"), han publicado libros conjuntos (a cuatro manos) con el político colombiano. El libro *La fogata sin tiempo*, de Fernando Denis y Roy Barreras, publicado en el año 2015 por la editorial Planeta, da cuenta de un juego circular: la necesidad de los escritores (Denis) de acercarse al poder (Barreras) para obtener reconocimiento, y la necesidad de los poderosos (Barreras) de acercarse a la literatura (Denis) para obtener estatus. Ilustrando magistralmente la problemática de este punto, el académico francés Jacques Gilard (1943-2008), experto en la literatura colombiana y caribeña del siglo XX, escribe

[17] Sin querer adentrarme a hacer un análisis riguroso para insistir en el porqué de la mediocridad literaria del senador Barreras, ya que sería una empresa que no podríamos discutir a partir de argumentos sólidos basados en evidencias, ¿qué es mediocre y qué no?, ¿qué significa la mediocridad?, sí me parece interesante mencionar que cuando el senador publicó su primer libro de poemas, *Que la paz sea contigo* (2013), y sus segundo libro de poemas, *La fogata sin tiempo* (2015), hubo una especie de unanimidad (puede comprobarse rastreando, hoy, las entradas de Twitter y de Facebook en los años correspondientes) entre los lectores no allegados a las grandes esferas del poder periodístico: una sensación de vergüenza y de rabia que, a fin de cuentas, se convirtió en chiste político: ¿cómo es posible que la editorial Planeta se haya prestado para publicar libros que, en versos pomposos y torpes, hacen propaganda política ramplona?, se preguntaron la mayoría de lectores. "El libro de poesía de Roy Barreras es la prueba reina de que es inmune al ridículo", dice @IGarzónVallejo en Twitter, "Enterrar un libro de poesía de Roy Barreras. ESO es sembrar el terror", dice @MantisMatsuri, "Mi pregunta al día de hoy, todavía sigue siendo, ¿cómo es que Roy Barreras tiene un libro de poesía prologado por el director de la Casa de Poesía Silva? Que el anuncio de Roy Barreras no los impulse a comprar ese libro de poesía horrible que escribió y editaron desde la Casa de poesía Silva", dice @Violacea_, haciendo clara referencia al problema de la sólida y peligrosa relación entre el poder cultural y el poder político. Por otro lado (y este tema se trabajará a lo largo de todo el presente trabajo), algunos periodistas reconocidos y divulgados por los medios oficiales (que dependen de la oficialidad para obtener beneficios económicos), a través de una retórica rebuscada que, evidentemente, busca salvar lo insalvable, defendieron los poemas de Barreras como si se trataran de una obra monumental de la historia de la literatura colombiana. Un buen ejemplo de esto es el artículo "Crítica literaria al libro de Roy Barreras" (2015), escrito por uno de los periodistas más representativos de la cultura oficial, Luis Fernando Afanador, en la revista *Soho*, publicación periódica que pertenece al enorme grupo empresarial Publicaciones Semana S.A.: un medio de comunicación que, desde su creación, ha velado por los intereses de la clase dirigente, y que, en su revista *Semana*, publica periódicamente la "crítica literaria" de Afanador.

las siguientes líneas refiriéndose a las primeras publicaciones de García Márquez en uno de los periódicos con más poder en Colombia:

> Todo ello implicaba una cosa: para expresarse satisfactoriamente, o sea para ser leído o cuando menos visto (siempre el ser y el parecer), el intelectual colombiano tiene que acudir a las páginas que le abre la clase dirigente. Y ello, tanto para los intelectuales voceros de esta clase como para los intelectuales de izquierdas, supone un mínimo de coincidencias ideológicas. (2015, pp. 44-45)

Siguiendo con el ejemplo de la "II Semana de la poesía de la Universidad del Valle", el comentario de Galindo nos deja ver con claridad un tercer aspecto: la tesis principal que se destaca en el citado prólogo de *McOndo*. Un punto que autores como Edward Said (1935-2003) −teórico que trabajaremos con más detenimiento a continuación− van a desarrollar al tratar de comprender cómo se ejerce la dominación del "más fuerte" a partir de los estereotipos culturales. Como bien expresa Fuguet, y como queda claro en el comentario de Galindo, la crítica está en que Latinoamérica, desde la llegada de los españoles, ya no es aquel lugar idílico, bucólico, donde la vida gira en torno a la naturaleza; a la sabiduría de la *Pacha Mama* (y quizás nunca lo ha sido). El discurrir de la vida en Colombia, en el siglo XX, tiene muy poco que ver con la magia cósmica de "lo natural". Tiene que ver con la violencia urbana, con el desplazamiento forzado, con los Beatles y los Rolling Stones, con McDonald's, con los festivales de música y las revueltas universitarias, con el ska, con el punk, con un vallenato alejadísimo de la agricultura y el conocimiento del campo, con la corrupción, con un transporte público que imita el de las grandes ciudades europeas, etcétera. Ese es el punto de Galindo: en Colombia nadie sabe qué pájaro es qué pájaro, pero es ese aspecto "campestre" de "lo latinoamericano" lo que vende en Europa y Estados Unidos, o lo que crea una atmósfera estética allegada a lo que han querido mostrar las élites culturales: una falsa identidad (como demuestra González Ortega en el estudio que trabajamos anteriormente). Como dije hace algunas líneas, el ejemplo de los pájaros sólo pretende mostrar un sentimiento generalizado, un sentimiento que es real y que no ha sido inventado para el feliz desarrollo del presente trabajo. Es decir: como todo argumento anecdótico, el ejemplo puede caer en la debilidad de no referirse a evidencias concretas. Es posible que el "poeta oficial" que usa los nombres de los pájaros sí sepa la diferencia entre un faisán y un gorrión, y que el tipo de pájaro sea importante para la semántica específica del verso, o, más probable, para

la fonética y el ritmo. Lo interesante, y que va a ser explicado detalladamente por académicos como el ya citado Jacques Gilard, es que los escritores que pretenden una obra distanciada de lo que se ha construido como canon (desde Jiménez de Quesada hasta García Márquez) se deben enfrentar a un hermetismo cultural que ha sido perpetuado por la clase dirigente desde la conquista europea.

1.3.1. La forma

Intente usted enamorarse en prosa.

Wisława Szymborska, *Cartas.*

Para entender por qué el nuevo canon (la reivindicación de obras como la de García Márquez que hacen académicos como González Ortega, Ángel Rama y Germán Castaño Restrepo) no se distancia demasiado de lo que ha sido la cultura oficial desde el inicio de la República de Colombia, debemos hacer un análisis específico de ciertas obras consagradas para entender los contrastes estéticos e ideológicos con otro tipo de obras (lo que llamaremos "literatura marginal"), y, así, lograr una posible comprensión del sentimiento (justificado) de aquellos escritores que han sido rechazados por la cultura oficial. Como vimos en el apartado anterior, es un lugar común dividir la historia de las letras colombianas en dos grandes bloques: desde el inicio de la república hasta la segunda mitad del siglo XX, y de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Esa división tiene que ver, por supuesto, con la aparición del llamado Boom latinoamericano y con la visualización de una literatura que, por fin, se hacía consciente de la necesidad de hablar de una identidad latinoamericana alejada del oficialismo. Por esta razón, el cuento "Los funerales de la Mamá Grande" (1962) es, como vimos, citado recurrentemente como uno de los textos fundacionales de una literatura comprometida con el discurrir popular y con las realidades de lo que Rama llama la ciudad real. Volvamos a ver, en su totalidad, la cita del académico German Castaño Restrepo:

> En contraposición a una cultura burguesa oficial, centralista y con pretensiones europeizantes y "blancas", este trabajo de García Márquez afirma, de forma más clara que cualquier otra de sus obras, la elección de la tradición cultural de un pueblo mestizo como fuente directa de la producción literaria. En este sentido, "Los funerales de la Mamá Grande" es un texto de ruptura, no sólo en la obra del autor sino en la literatura colombiana del siglo XX. (2007, p. 266)

Tengamos en cuenta una pregunta fundamental: si es cierta esa ruptura, ¿por qué sigue existiendo una distancia enorme entre la "nueva literatura oficial" (García Márquez, Mutis, Cepeda Samudio, etcétera) y la literatura que intenta captar lo que no ha sido escuchado por las élites culturales? La importancia del ejemplo de la conferencia del poeta John F. Galindo está en que, sin importar los argumentos académicos sobre una ruptura en la literatura colombiana, los escritores que han sido realmente invisibilizados no se reconocen en el nuevo canon, pues es una escritura que sigue manteniendo las formas y los contenidos de lo que siempre ha sido la literatura oficial en Colombia. Y es por eso, precisamente, que ha sido fácilmente adoptada por las castas dirigentes (término tomado del análisis de Jacques Gilard de la obra de García Márquez).

Para empezar a desglosar este problema, podemos, en principio, pararnos en el ejemplo específico que hemos citado anteriormente: "Los funerales de la Mamá Grande". Ejemplo que puede ser desplazado, teniendo en cuenta los detalles y los matices de cada obra, a la totalidad de la literatura del Premio Nobel colombiano. Si hacemos un análisis detallado de los complejísimos contenidos del cuento, podemos, como ya mencionamos, estar de acuerdo con que hay una explícita denuncia al oficialismo rancio que ha aquejado por años a Colombia desde la conquista española (burocracia y funcionariado como herramientas de poder ideológico). Podríamos ir aún más lejos y afirmar, sin miedo a equivocarnos, que en toda la obra de García Márquez, y en la mayoría de obras de poetas y narradores de la segunda mitad del siglo XX en Colombia, hay un intento de *descentralizar* la cultura para mostrar, de una forma u otra, que el país (y el continente) no está conformado exclusivamente por hombres de raza blanca nacidos en la cordillera de los Andes ("cachacos" con poder político[18]).

[18] El término "cachaco", que usaron recurrentemente escritores e intelectuales de la Costa Caribe colombiana, se refiere a una forma despectiva de llamar a las personas nacidas en Bogotá. El término, aunque adoptado en todo el país, es usado con más frecuencia en los departamentos del norte de Colombia.

En un primer momento, “Los funerales de la Mamá Grande” nos da una pista fundamental para entender que el narrador se quiere distanciar del oficialismo que ha sido impuesto desde el centro del país. Escribe García Márquez en voz del narrador: “(…) ahora es la hora de recostar un taburete a la puerta de la calle y empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmoción nacional, antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores” (2001, p. 46). La estrategia narrativa que nos propone el escritor es una de las técnicas garciamarquianas más elogiadas por la crítica (incluyendo los autores citados anteriormente). Trayendo la vieja (y aún vigente) tradición de la Costa Caribe colombiana, esa cotidiana costumbre de sacar una silla a las afueras de la casa para contar los chismes del pueblo, o de la ciudad, el narrador de “Los funerales de la Mamá Grande” pretende contar desde el saber popular (desde “el taburete a la puerta de la calle”) aquella historia que podría viciar el oficialismo cuando decida contarla (“antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores”). Es evidente que el cuento nos marca desde el principio las problemáticas culturales que habíamos señalado al trabajar la visión histórica de Ángel Rama en *La ciudad letrada*. Como también ocurre en *Cien años de soledad* (y en la mayoría de obras de García Márquez) existe una tensión constante entre “lo real” y “lo oficial”, entre “lo letrado” y “lo popular”. De esa tensión, como bien explica el escritor nicaragüense Sergio Ramírez en una entrevista con el periodista Carlos Salinas para el programa “Esta noche” (2014), surge el efecto de aceptar con gran asombro y felicidad, como lectores, las exageraciones que parecen ser contadas con gran naturalidad, como si hubieran pasado en la “vida real”.

El cuento de García Márquez narra la historia de la muerte de la mamá grande, la terrateniente más poderosa del país (suponemos como lectores), y soberana absoluta de todo Macondo. Y va desglosando, desde “el taburete” del narrador, una dolorosa realidad latinoamericana que se camufla en las alegrías de las fiestas promovidas por la oficialidad; una dolorosa realidad donde el poder (representado por la Mamá Grande y por su hijo tiránico) es tan inmenso y, a su vez, tan bien estructurado, que cualquier injusticia va a ser invisible para aquellos que la sufren. Haciendo una interpretación marxista (en la que no podemos profundizar por el propósito específico de esta tesis), podemos ver con claridad que el cuento nos muestra cómo en Colombia las grandes estructuras del poder (económicas, religiosas y políticas) están subyugadas

a los dueños de la tierra. Es decir: podríamos entender el cuento como la idea (ya mencionada) de una perpetuación del legado de la conquista (Tierra + Ideología = Poder). El argumento del cuento no pretende ser una historia lineal (inicio, nudo y desenlace) que podamos contar con facilidad. Es decir: lo importante de la narración no son los sucesos, las peripecias, sino, más bien, el cómo se va revelando, a partir de la agonía y la muerte de la Mamá Grade, la hipocresía del poder centralizado y las consecuencias míseras que debe sufrir el pueblo. Los personajes que van apareciendo, símbolos del poder (el presidente de la república, los ministros, los abogados, los funcionarios, el Papa…), nos van armando, poco a poco, las herméticas estructuras oficiales, corruptas, que rigen los comportamientos sociales.

Ahora bien, si en este cuento se hace evidente la crítica al oficialismo, ¿por qué pretendo argumentar que este "nuevo canon" sigue perpetuando aquel oficialismo literario, aquella escritura que no se ha despegado de un canon fundado sobre la figura del conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada? Como mencionamos, "Los funerales de la Mamá Grande", y gran parte de la narrativa de García Márquez, se ha visto como una ruptura con el oficialismo por la incorporación de realidades que habían sido invisibilizadas por la "alta cultura". Realidades que eran excluidas del mundo "culto", "docto", por su carácter popular; por su carácter "real", en términos de Ángel Rama. Si analizamos meticulosamente "Los funerales de la Mamá Grande", o *Cien años de soledad*, o toda la literatura colombiana enmarcada bajo la categoría de realismo mágico, podemos encontrar una gran contradicción estética y política que tiene que ver con un punto que considero sumamente importante para entender la literatura marginal colombiana contemporánea: una cosa es contar *lo popular*, y otra cosa es contar *desde lo popular*. Si nos detenemos en el primer apartado del presente trabajo, podemos decir que la escritura *sobre lo popular* ha existido desde antes de la creación de la República, pues, como vimos, las primeras *Crónicas de Indias* ya intentaban captar una realidad que le era común a todos los habitantes de aquellas "tierras vírgenes". El problema, como vimos, es que el intento de captar esa realidad se escribió desde un universo (lo letrado) que no pertenecía a esa realidad. La no aprehensión del "otro" (el desconocimiento de las lógicas indígenas −como sugiere el poema "Analfabetas", de Hugo Jamioy Juagibio−) dan como resultado una literatura (en ciertos casos de gran calidad) alejadísima de las realidades que intenta captar. Y la consecuencia sociopolítica, premeditada por las élites, fue la violencia epistemológica causada gracias el uso de las letras.

¿Cómo opera este concepto en la obra de García Márquez? Volvamos a "Los funerales de la Mamá Grande". Como ya indicamos, el narrador del cuento intenta, desde el principio, distanciarse de las formas oficiales para contar una historia donde quepan las exageraciones propias del discurrir cotidiano (una herramienta recurrente en la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX). A saber: la típica historia del viejo que se sienta a las afueras de su casa a contar los chismes del pueblo. Pues bien, si vamos página por página, párrafo por párrafo, oración por oración, podemos ver un trecho sustancial entre el *contenido* (aquella historia exagerada, donde cabe el hechizo del habla popular) y la *forma* (aquella retórica meramente literaria, docta, que se aleja del habla popular). Es preciso dejar claro que este punto no es una crítica a lo que teóricos como Roland Barthes (1915-1980), o escritores como Fernando Vallejo (1942-), han denominado como "escritura literaria", donde caben figuras estéticas que no son propias de la oralidad[19]. El punto principal es que el cuento hace explícita esa diferencia, "lo oral" *versus* "lo oficial" (de eso se trata la narración), y no la respeta. Bajo esta perspectiva, el cuento carece de verosimilitud, pues nadie en la Costa Caribe (*nadie*) habla como hablan los personajes o los narradores de García Márquez. Las formas del escritor de Aracataca son la herencia de una cultura del "buen habla", de aquella ciudad letrada que no acepta lo cotidiano como parte de la cultura oficial. Aquella ciudad letrada colombiana que se jacta de su riqueza discursiva. Es bastante común escuchar comentarios, que provienen, por supuesto, de "letrados", que dicen: En Colombia se habla el mejor español del mundo.

Siguiendo lo anterior, podemos ver cómo prácticamente cada página del cuento (y de varias novelas de García Márquez —diferenciando, claro, los matices particulares de cada obra—) podría servirnos como ejemplo. Veamos: justo después de que el narrador de "Los funerales de la Mamá Grande" nos diga que nos va a contar su "historia de taburete", una historia contrapuesta al lenguaje de los historiadores, contrapuesta a la escritura oficial, afirma lo siguiente:

> Hace catorce semanas, después de interminables noches de cataplasmas, sinapismos y ventosas, demolida por la delirante agonía, la Mamá Grande ordenó que la sentaran en su viejo mecedor de bejuco para expresar su última voluntad.

[19] Véase: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* (Barthes, 1984) y *Logoi: Una gramática del lenguaje literario* (Vallejo, 1983).

> Era el único requisito que le hacía falta para morir. Aquella mañana, por intermedio del padre Antonio Isabel, había arreglado los negocios de su alma, y sólo le faltaba arreglar los de sus arcas con los nueve sobrinos, sus herederos universales, que velaban en torno al lecho. (García Márquez, 2001, p. 46)

Este fragmento, que he escogido porque está justo después de la fracción citada anteriormente (donde se hace explícita la idea de contar *desde lo popular* —no pretendo escoger fragmentos para forzar el argumento, cualquier otro párrafo del cuento podría dar cuenta de la evidencia textual—) es un claro reflejo de lo dicho: "interminables noches de cataplasma", "sinapismos y ventosas", "la delirante agonía", "aquella mañana", "sus arcas", "velaban en torno al lecho". Como es más que evidente, en la narrativa de García Márquez (hoy la más oficial de las literaturas colombianas) no hay un interés por reivindicar el discurrir real de lo popular. ¿Quién en Colombia habla así?, ¿quién, en la Costa Caribe, cuenta una historia diciendo "aquella mañana" y no "esa mañana", o "en torno al lecho" y no "alrededor de la cama", etcétera? Lo que hace García Márquez (que aparece bien argumentado en el ensayo "Veinte y cincuenta años de algo peor que la soledad" (1988), de Jacques Gilard) es usar la cultura popular como "abono" de sus argumentos para luego *formalizar* esas narrativas. Es, precisamente, por esa "formalización" que son oficializadas con facilidad. De ese mismo párrafo podemos extraer una evidencia contundente: cuando el narrador nos dice: "viejo mecedor de bejuco", por ejemplo, está haciendo referencia a un típico elemento de la cultura popular costeña. Basta con pasar por la carretera de cualquier pueblo en el Caribe colombiano para ver los mecedores de bejuco a las afueras de la calle; a los abuelos que se sientan por horas a mecerse en las sillas movibles. Pero claro, nadie en Colombia le llama "mecedor de bejuco", sino, más bien, "silla" o "mecedora". Es claro que hay una intención del narrador (mucho más letrado y alejado de su mundo de lo que pretende en el argumento del cuento) de "universalizar" su relato; de contar la aldea con unas estructuras lingüísticas que no son propias de la aldea, sino de quienes se pueden interesar por ella. Macondo se entiende muy bien en Europa y en Norteamérica y en Asia porque no está contado *desde* Macondo. El español de García Márquez está mucho más cercano al primer canon oficial que a un español que pretenda romper con las estructuras del poder cultural.

En el largo y detallado ensayo de Jacques Gilard (el mismo texto que mencionamos anteriormente), que escribió para la conmemoración de uno de los aniversarios de *Cien años de*

soledad, al hablar de la oficialización de la música vallenata, y de cómo García Márquez contribuyó a esa oficialización, nos da una pista teórica para comprender el fenómeno de aprovechar lo popular para, luego, formalizarlo y encasillarlo en las lógicas de lo oficial. Según explica el crítico francés, el músico Rafael Escalona, con la ayuda de García Márquez, fue el primer compositor de música vallenata que insistió en *legalizar* sus composiciones. Es decir: en darle un carácter de "autor con derechos", en *oficializarlas*. De esta forma, sostiene Gilard, la música folklórica, que pertenecía a una tradición oral que pasaba de generación en generación, con autores anónimos que iban agregando, poco a poco, algunos versos, pasa a jugar con las lógicas de la cultura oficial. Así, a través de los intereses propios del mercado musical y de la técnica, se visibiliza "lo popular" y es adoptado por las grandes estructuras del poder para reflejar una identidad (una colombianidad) que se distancia bastante del verdadero discurrir cotidiano. Dice Gilard:

> Aquí es donde entra la duda. ¿Era Escalona un compositor? Si hablamos de poesía oral ─y lo es el vallenato─, no pueda haber compositores; solamente puede haber un canto tradicional que se modifica a lo largo del tiempo, sin que nadie pueda apropiarse de la autoría de las letras. Y precisamente fue lo que pasó con el vallenato, siendo Escalona el primero en registrar legalmente sus canciones para proteger sus propios derechos. Las canciones no eran más que una formalización más de todo un acervo folklórico que era de todos, y de nadie en particular. La evolución de la técnica, precisamente en la Colombia de los años 40, permitió que se diera un cambio drástico y que el viejo cambio colectivo se convirtiera en propiedad individual y en objeto de cambio. Era tal vez condición sine qua non para que el vallenato se impusiera en los medios de comunicación, tal como lo deseaba García Márquez, y era el punto de partida para una evolución negativa. (2015, p. 80)

La cita anterior nos muestra, como ya habíamos sugerido (la primera publicación de García Márquez fue en el periódico *El Espectador*, manejado, hasta nuestros días, por la más tradicional clase dirigente), que hay una intención explícita, que se hace evidente en los textos, por formalizar el discurrir popular, y, así, abrirse un espacio en las páginas que controla la clase dirigente. Es, de nuevo, aquel viejo canon que busca una identidad plástica a través de un lenguaje que se aleja del mundo que intenta captar. Como es bien sabido, y aceptado por la gran mayoría de críticos y lectores, *Cien años de soledad* (y gran parte de la narrativa de García Márquez y del

llamado "Grupo de Barranquilla"[20]) se asocia al vallenato no sólo por sus contenidos explícitos (las referencias a la música de acordeón y a la leyenda de Francisco el Hombre), sino, también, porque la cultura oficial, centralizada en Bogotá, encuentra una identidad propia, "popular"/"callejera", bajo las estructuras rígidas de las letras y el lenguaje que heredamos de la "alta cultura" europea. El vallenato, y la cultura costeña (después de la obra de García Márquez y de su labor como "gestor cultural" en el mundo letrado) se convierte en un símbolo culto, en una bandera de la intelectualidad. Lo extraño (o, más bien, lo obvio) es que el verdadero discurrir de la cotidianidad costeña había sido rechazado (y es rechazado) por quienes controlan las estructuras del poder. Dice Gilard:

> (…) con todo su talento poético, Escalona contribuye a que se realice la anexión y recuperación que convenía a los intereses de su cata (…). Como de alguna manera su obra literaria (la de García Márquez) está vinculada con el vallenato ─ especialmente *Cien años de soledad*─, en la medida que salieron del mismo humus de cultura popular, él se queda estampado en la mentira que hizo prosperar involuntariamente. (…) Su propia obra (la de García Márquez) contribuyó a que el vallenato fuera reconocido a nivel nacional, lo cual no hizo sino añadirse al impacto que esa música había ganado a través del disco y de la radio. (…) Es decir que la clase dirigente del altiplano, a su vez, ha decidido barrer hacia adentro y recuperar todo lo que pasa a su alcance, incluso el canto de esos negros costeños que en otras épocas le parecían ser más cercanos al animal que al hombre. (2015, p. 81)

Este fenómeno, que aquí estamos trabajando, específicamente, desde una perspectiva lingüística (sobre todo semántica) y, por supuesto, resaltando algunos aspectos sociológicos, parecería, en principio, un mero análisis estilístico que podría ser contraargumentado a partir de la crítica explícita que hacen autores como García Márquez a la oficialidad. Es decir: se podría argumentar que una cosa es el estilo literario, propio de cada escritor, y otra cosa distinta las intenciones reales de ruptura, pero esta tesis, en este caso, no es del todo cierta. El problema fundamental (lo que me hace mantener la tesis de que el "nuevo canon" –segunda mitad del siglo XX– no es más que la perpetuación de la dicotomía entre ciudad letrada y ciudad real) es el siguiente: siguiendo con el ejemplo de "Los funerales de la Mamá Grande" (por ser el ejemplo paradigmático, y más citado, que podríamos desplazar con facilidad a *Cien años de soledad* o a la literatura del realismo mágico), podemos ver que la crítica a la oficialidad, que se hace evidente

[20] Ver: *La Cueva: Crónica del Grupo de Barranquilla* (2002), de Heriberto Fiorillo.

en los contenidos del cuento, pasa a ser, además, una burla (consciente o inconsciente) al discurrir popular, a la cotidianidad. Tanto el principio como el final del cuento (como vimos) nos hace entender, como lectores, que nos estamos enfrentando a una historia que va a ser contada (o que fue contada) desde la ciudad real, pero la sofisticación y la pomposidad del léxico, alejadísimo de la ciudad real, y las estructuras meramente literarias del cuento, alejadísimas de la ciudad real, nos sugieren una distancia radical entre lo que pasa en Macondo y quien mira a Macondo desde lejos. El narrador de "Los funerales de la Mamá Grande" es la voz característica del elitismo intelectual en Colombia. Aquel elitismo que, paradójicamente, el cuento intenta poner en duda. Es la voz de quien, por pertenecer a la ciudad letrada, mira el discurrir popular con superioridad. Cuando, en el cuento, el narrador nos hace el inventario (con un lenguaje pretencioso) de los asistentes al funeral de la Mamá Grande, nos dice:

> En segundo término, en un sereno transcurso de crespones luctuosos, desfilaban las reinas nacionales de todas las cosas habidas y por haber. Por primera vez desprovistas del esplendor terrenal, allí pasaron, precedidas de la reina universal, la reina del mango de hilacha, la reina de la ahuyama verde, la reina del guineo manzano, la reina de la yuca harinosa, la reina de la guayaba perulera, la reina del coco de agua, la reina del frijol de cabecita negra, la reina de 426 kilómetros de sartales de huevos de iguana, y todas las que se omiten por no hacer interminables estas crónicas. (García Márquez, 2001, p. 52)

Pues bien, es evidente, según la cita anterior, que el tono burlón de la narrativa (un tono que se percibe gracias al efecto del carácter "docto" del lenguaje: "sereno transcurso de crespones luctuosos", "desprovistas del esplendor terrenal", etcétera) cae en la distinción tajante entre "letrado" y "real" que hemos visto anteriormente. El narrador, que es un supuesto ciudadano común de Macondo, se burla (a través de una exageración que, desde mi perspectiva, es bastante obvia y facilista) de los reinados populares tradicionales de Colombia. El convertir fiestas populares como "El festival del arroz" en el chascarrillo "La reina de 426 kilómetros de sartales de huevos de iguana" es un común y burdo chiste que las élites han usado como forma de dominio; como elemento para resaltar la superioridad intelectual del que no hace parte "del común". Es ahí donde recae el verdadero problema del asunto: lo popular en García Márquez aparece como adorno: no es una literatura que reivindica la ciudad real, sino, más bien, una literatura que, desde la ciudad letrada, cuenta la ciudad real, la usa. Es por eso, como vimos en la cita de Gilard, que la

"alta cultura" adopta con facilidad este tipo de "literatura universal". Es, claramente, un canon que reafirma la diferencia entre lo culto y lo popular.

Siguiendo esta perspectiva de análisis, podríamos decir, sin miedo a equivocarnos, que los escritores que fueron visualizados por las clases dirigentes en la segunda mitad del siglo XX siguen (en mayor o menor medida) el patrón que hemos descrito. Como hemos sostenido desde el principio de este trabajo, y como demuestra la visión histórica que hemos propuesto como marco contextual, las literaturas que, desde la segunda mitad del siglo XX, conforman el nuevo canon oficial se han interesado por la ciudad real (como "humus" de los argumentos, en términos de Gilard) pero no han roto las estructuras herméticas de la ciudad letrada. Los autores que hoy tienen el protagonismo del canon, como Álvaro Mutis o Germán Espinosa o Álvaro Cepeda Samudio, forjaron obras que demuestran una identidad plástica, es decir: una "identidad popular" contada desde el elitismo letrado. Si hacemos un análisis detallado de la narrativa y la poesía de Álvaro Mutis, por seguir con los ejemplos de más "renombre", podríamos darnos cuenta de un fenómeno bastante similar al que hemos analizado en la obra de García Márquez. Tomando una obra como *Ilona llega con la lluvia* (1996) −como ejemplo de la famosa narrativa mutisiana sobre el personaje de Maqroll el Gaviero −, o la mayoría de poemas que han sido elogiados por la crítica y la academia colombiana, nos damos cuenta de que hay un "aprovechamiento" del discurrir de la ciudad real, pero desde la distancia hermética de la ciudad letrada. Y es por eso, como vimos, que es una literatura que se ha oficializado desde su nacimiento.

Al igual que vimos en el cuento de García Márquez, *Ilona llega con la lluvia* nos sugiere, desde el principio, que va a ser una historia testimonial. Es decir: un libro que va a traer a la palabra escrita el fluir anecdótico y "suelto", no oficial, de la palabra oral. De nuevo: debo dejar claro que mi tesis no tiene que ver con una crítica al lenguaje literario, sino a las contradicciones de los "autores oficiales" al tratar de captar el discurrir cotidiano del habla popular, una supuesta ciudad real, a través de un hermético lenguaje propio de la "alta cultura libresca". El libro de Mutis (que podría servir como ejemplo paradigmático para, luego, desplazarlo a la totalidad de su obra) comienza con una especie de prólogo, titulado "Al lector", donde nos deja claro, como en el cuento de García Márquez, que vamos a enfrentarnos a una historia "no oficial". Es decir: a una narración típica de la oralidad de los marineros, que pasan la mitad de su vida

haciendo aventuras y la otra mitad contando, en la juerga, con nostalgia, aquellas aventuras. Dice al principio de *Ilona llega con la lluvia*:

> En la altamar de sus horas de vino y remembranzas, escuché a mi amigo relatar ciertas ocurrencias de su vida que no eran las que con mayor frecuencia solía repasar cuando le atacaba la nostalgia, la sed, diría yo más bien, de lo desconocido. Algunas de ellas vienen aquí relatadas usando la voz misma del protagonista. Me parecieron de algún interés para conocer esa otra cara del personaje y tuve buen cuidado de volver con él, a menudo, sobre ellas hasta fijarlas en mi memoria con la inflexión misma de la voz y las divagaciones a que era tan adicto el Gaviero (…) Era todo lo que quería decir y ahora dejemos hablar a nuestro amigo. (Mutis, 1998, p. 14)

Como vemos, el autor bogotano, que desde el principio de la novela pretende una retórica y una sintaxis clasicistas, alejadas del universo que intenta captar, alejadas del funcionamiento real de la lengua popular, nos deja claro que el libro lo va a narrar oralmente Maqroll el Gaviero, aquel personaje "marginal" (en palabras del autor), errante, sin nacionalidad definida, que, en el incierto imaginario de Mutis, va a poner en duda el orden oficial del comportamiento moralmente aceptado. Al igual que hicimos con el ejemplo anterior, tomaré el principio de la narración, justo después de que el Mutis narrador nos dice "dejemos hablar a nuestro amigo" (a Maqroll), para demostrar que el español utilizado por los autores ahora oficiales es, sin más, la perpetuación de una ciudad letrada que, como vimos con los planteamientos de Gilard, aprovecha la ciudad real para oficializarla. Veamos:

> Cuando vi que la lancha gris del resguardo se acercaba, con la bandera de Panamá tremolando ufana en la popa, supe de inmediato que habíamos llegado al final de nuestra accidentada travesía. (…). Sólo la laxitud con la que en el Caribe se suelen tramitar los asuntos burocráticos nos había mantenido a salvo de tal eventualidad. La embarcación se abría paso por entre una charca gris en la que flotaban restos anónimos de basura y aves muertas que comenzaban a descomponerse. La superficie oleaginosa dejaba paso a la quilla creando una lenta ola que iba a morir perezosamente, un poco más lejos. (Mutis, 1998, p. 15)

Como es bastante evidente, hay un claro paralelismo entre el presente ejemplo y la narrativa de García Márquez. La novela nos propone el siguiente juego narrativo: un marinero marginal nos va a contar, oralmente, sus aventuras en el Caribe y en el Pacífico hispánico. Pero, como lectores críticos, vemos que esa propuesta de "literatura testimonial" va a ser traicionada

desde la primera página. Nadie, en la ciudad real, habla como habla Maqroll el Gaviero: "tremolando ufana", "nuestra accidentada travesía", "sólo la laxitud con la que en el Caribe se suelen tramitar los asuntos", "tal eventualidad", "flotaban restos anónimos", "la superficie oleaginosa dejaba paso a la quilla", etcétera. Paradójicamente, esta oralidad plástica de Maqroll (que en los libros de Mutis pretende ser un lenguaje del instante, de lo cotidiano) es contrapuesta a la de otro personaje: el Capitán Wito. Maqroll insiste, en contraposición a su supuesta forma de hablar, en que Wito tiene una oralidad impecable, un español "enriquecido con las más variadas y pintorescas maldiciones". Dice Maqroll de Wito: "hablaba de forma precisa, casi pomposa" (Mutis, 1998, p. 16). Pues bien, esa pomposidad que opone Maqroll a su propia habla carece de verosimilitud discursiva, pues, como vimos, la oralidad de Maqroll, en cada oración de su testimonio, está cargada de la misma pomposidad con la que habla el capitán Wito. Ningún personaje de Mutis, por más marginal que sea, tiene un discurso propio de la ciudad real, sin embargo sus novelas intentan "reivindicar" el discurrir de lo popular.

Un punto bastante interesante, y que va a ser uno de los problemas fundamentales para el desarrollo de esta tesis (un punto que sugerimos, también, al analizar el cuento de García Márquez) es que, gracias a esa herencia de la cultura oficial de "lo letrado", el escritor colombiano de la segunda mitad del siglo XX opone la cultura libresca y "pura" a lo que pasa, día a día, en las calles. Todo lector de Mutis sabrá que Maqroll, que ya se ha convertido en un personaje oficial de la "alta cultura" colombiana, es un marinero culto (utilizando el término "culto" en el sentido más frecuente: conocedor de la alta cultura occidental). Es casi un erudito de la historia, de la literatura, de las religiones; sabe varios idiomas, tiene un gusto exquisito (por la bebida y la comida), etcétera. Ahora bien: como podemos comprobar haciendo un análisis semántico y sintáctico de las novelas donde aparece Maqroll (tomemos como ejemplo la construcción de las oraciones citadas anteriormente), el discurso oral de Maqroll, ese español pomposo que nadie habla porque, simplemente, no es propio del habla (por más libros y enciclopedias que se haya leído), nos deja ver (como ocurría con el narrador de "Los funerales de la Mamá Grande" –pensemos en el ejemplo de la burla a los reinados populares–) que hay una distancia entre Maqroll, que paradójicamente se nos presenta como un personaje marginal, y aquellos panameños "de a pie" (en el caso de *Ilona Llega con la lluvia*) que no saben disfrutar un buen trago, o que no conocen la alta cultura. De nuevo: es un aprovechamiento de la cultura popular para contar desde el mundo letrado. El

lenguaje de Mutis, mucho más cercano a las literaturas europeas anteriores a la conquista que a la ciudad real que intenta captar, es tan exagerado en su pomposidad que parece una burla (inconsciente) al lector prevenido. Es la típica fórmula de usar el lenguaje del "letrado", aquel lenguaje que no ha salido de la burbuja de la alta cultura occidental, para universalizar la escritura. Como vimos con el argumento sobre el término "mecedora de bejuco", aquí ocurre lo mismo: se cuenta *la* aldea, pero no *desde* la aldea. De nuevo: la literatura de Mutis se puede oficializar con facilidad porque logra una supuesta identidad latinoamericana contada desde la ciudad letrada. Es –teniendo en cuenta la diferencia de matices– la misma "molestia" que siente González Ortega al descubrir que la literatura de Gonzalo Jiménez de Quesada intenta captar un mundo alejándose de él. Podemos ver esto con claridad en cientos de ejemplos que aparecen en el corpus mutisiano.

Veámoslo, de nuevo, en *Ilona llega con la lluvia*: al igual que advertimos en ejemplos anteriores, la novela de Mutis pretende, a partir del personaje de Ilona, una crítica a la oficialidad. Una explícita lucha contra el funcionariado, la burocracia, la ley, etcétera. Tanto así que dicho personaje, reivindicando el discurrir de la ciudad real, y su pertenencia a ella, se refiere a "los otros" cuando alude quienes siguen las estructuras oficiales del poder y sus estilos de vida. Pero esta crítica a la oficialidad se pone en duda con facilidad, pues Mutis intenta una universalización del lenguaje, una pureza lírica del español, propia de ciudad letrada, para que la obra pueda ser consumida en el mundo como "alta literatura", pero eso tiene el precio inevitable, como hemos visto a lo largo de este escrito, de "traicionar" el universo que intenta captar, el de la ciudad real. Veamos dos más de los cientos de ejemplos sutiles: 1) En un momento del diálogo general (del testimonio), Maqroll dice: "Cornelius quedó en el barco". 2) En otro momento, justo después de que Ilona narre cómo llegó a Panamá, Maqroll dice: "Pagamos la cuenta y recogí un par de camisas, unos zapatos tenis intransitables y unos pantalones de mezclilla…" (Mutis, 1998, p. 65). En el primer caso parece (*y no lo es*) una burla al lenguaje del funcionariado: en vez de la común expresión con el doble verbo, "Cornelius *se* quedó en el barco", Mutis usa esta estructura meramente literaria y pomposa (funcionarial) que Maqroll le había atribuido al capitán Wito en contraposición a su forma de hablar. En realidad, lo que hace Mutis es, como vimos con el caso de Rafael Escalona en el ensayo de Gilard, traer el discurrir popular al mundo hermético de lo oficial. De nuevo: nadie habla como habla Maqroll el Gaviero, pero su lenguaje allegado a "lo oficial" le da una supuesta belleza y universalidad a la obra de Mutis. En el segundo caso, podemos ver una

clara evidencia de lo que habíamos argumentado sobre la universalidad de Macondo: el uso del término mezclilla, en lugar de "yin" o "bluyín" (términos usado en toda América del Sur) o, incluso, "pantalón vaquero" (término más usado en España) deja ver el claro intento de crear una literatura no *desde* el mundo que cuenta, sino *para* aquellos que, curiosos, quieren penetrar en el exotismo de ese mundo que se está contando. ¿Quién, en un testimonio oral, o escrito, dice "pantalón de mezclilla"? Sólo alguien que quiere ser reconocido por su amplio vocabulario, o un escritor que quiere "hacerse entender" a toda costa. Es decir: no es Maqroll el que diría "pantalón de mezclilla", sino Álvaro Mutis, uno de los grandes representantes de la ciudad letrada contemporánea. Bajo esta perspectiva, el mundo de Maqroll, el mundo que ve Maqroll en sus aventuras, queda humillado, exotizado. Es, como vimos en el cuento de García Márquez, un narrador que, a través de su vocabulario y sus estructuras pomposas, forja, disimuladamente, un claro elitismo, un distanciamiento con el mundo que intenta conocer. Las novelas de Mutis, leídas desde esta perspectiva, caen en la misma contradicción que, como vimos, ha aquejado, siempre, al canon literario en Colombia: se cuenta la historia de un personaje marginal, sumergido en "lo popular", manteniendo una distancia considerable. Es decir: la distancia ente la ciudad letrada y la ciudad real; entre "la alta cultura" (que conoce de literatura europea y de vinos costosos y de comidas sofisticadas) y "la cultura popular" (aquella que usa bluyín y no pantalón de mezclilla). A través de los ojos de la inverosímil marginalidad de Maqroll, el descubrimiento de lo popular aparece como el escritor uruguayo Eduardo Galeano (1940-2015) lo sugiere en su famoso texto "Los nadies" (2003):

(…) Que no son, aunque sean.
Que no hablan idiomas, sino dialectos.
Que no hacen arte, sino artesanía.
Que no practican cultura, sino folklore.
Que no son seres humanos, sino recursos humanos.
Que no tienen cara, sino brazos.
Que no tienen nombre, sino número.
Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local.
Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata. (2003, p. 52)

Basta con hacer un recorrido por las literaturas, tanto en poesía como en teatro y narrativa, que fueron reconocidas, y adheridas al canon, en la segunda mitad del siglo XX para comprobar que este fenómeno lingüístico y sociopolítico es recurrente. Obras como la de Germán

Espinosa (1938-2007), Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972), Héctor Rojas Herazo (1920-2002), Óscar Collazos (1942-2015)[21], etcétera, podrían mostrarnos a cabalidad que el nuevo canon en Colombia, que, en todos los casos, hace una crítica explícita a la oficialidad, no es más que la perpetuación de esa misma oficialidad. Para traer un ejemplo más, que considero bastante sugerente, y poco estudiado desde esta perspectiva, podríamos analizar parte de la literatura del reconocidísimo escritor Álvaro Cepeda Samudio. Al igual que ocurre con otros autores de renombre en la literatura colombiana del siglo XX, como vimos con el caso de García Márquez, la mayoría de académicos y críticos han intentado reivindicar la figura de Cepeda Samudio como aquel escritor iconoclasta, callejero, que se opuso a las estructuras rígidas de aquella literatura libresca y docta perteneciente a la elitista ciudad letrada. En "La narrativa experimental de Álvaro Cepeda Samudio" (2006), el crítico Ariel Castillo Mier lo pone en los siguientes términos:

> Álvaro Cepeda Samudio es, en la literatura colombiana, el caso singular de un escritor cuya existencia intensa e iconoclasta ha incidido de manera negativa en la valoración de su obra. En efecto, formado menos en las aulas, en los museos y en las bibliotecas, que en la calle, las salas de cine o de redacción de los periódicos, los estadios deportivos, los burdeles, las oficinas de publicidad, el consumo de revistas, tiras cómicas y música popular, la actitud vital de Cepeda, que no excluye la frivolidad, el sentido deportivo de la vida y la risa como antídoto contra el acartonamiento y la solemnidad, contrasta radicalmente con el estereotipo del escritor colombiano de su época, académico y encorbatado, de formación fundamentalmente libresca, dado a bizantinas disquisiciones gramaticales sobre el que galicado, en los castizos y castos cafés andinos, y precavidos siempre de no meterse con las esferas oficiales a fin de mantener abiertas las puertas del nombramiento providencial en una embajada o en cualquier cargo burocrático que le garantizase la cómoda continuidad de la vocación. (2006, p. 22)

En primer lugar, el texto del académico hace evidente lo que hemos tratado de demostrar: por un lado, la solemnidad y el acartonamiento (piénsese, de nuevo, en Mutis) de la literatura oficial colombiana, y, por el otro, la necesidad del intelectual colombiano de adherirse a las esferas oficiales. Pero, como haría Ángel Rama con la literatura del realismo mágico, hay una reivindicación de la literatura de Cepeda Samudio. Una reivindicación que apunta a que en la obra

[21] Para indagar más en estas literaturas, que no serán tratadas con detenimiento (a excepción de la de Álvaro Cepeda Samudio), pues es necesario delimitar la extensión de la investigación, el lector puede remitirse, entre otras (por supuesto) a las siguientes obras: *La tejedora de coronas* (1982), de Germán Espinosa; *En la laguna más profunda* (2011), de Óscar Collazos; *Celia se pudre* (1986) y *El hombre de Macondo y otros textos* (2015), de Héctor Rojas Herazo.

de Cepeda Samudio se hace explícito el discurrir de lo popular en contraposición al "estereotipo del escritor colombiano de su época, académico y encorbatado, de formación fundamentalmente libresca, dado a bizantinas disquisiciones gramaticales sobre el que galicado, en los castizos y castos cafés andinos" (nótese el tono burlesco de la cita de Castillo Mier). Pues bien, si hacemos un análisis tanto de formas como de contenidos de la obra de Cepeda Samudio, podríamos dudar con facilidad de que sea una literatura de la calle, como pretende asegurar Castillo Mier. Es, como ocurre con toda literatura oficial en Colombia, un lenguaje y, en consecuencia, un contenido más afín con la alta cultura europea que con el universo que intenta captar.

Para traer el ejemplo de más relevancia, y un poco más problemático que los citados anteriormente, podríamos pensar en *La casa grande* (1962), una novela bellísima, de altísima calidad estética, que cuenta, a partir de la visión disímil de distintos personajes, la oscurecida masacre de las bananeras (1928)[22]. El primer capítulo del libro, "Los soldados", nos hace evidente, como vimos en los otros ejemplos, la tensión entre la ciudad real y la ciudad letrada. El capítulo es, en su mayoría, un diálogo entre dos soldados que son enviados a desmantelar una huelga de jornaleros en la Zona Bananera, en el norte del país. Pues bien, me refiero a que este ejemplo es un poco más problemático que los anteriores porque en la literatura de Cepeda Samudio el lenguaje es, aunque sigue las estructuras rígidas de la llamada "alta cultura", más allegado a la ciudad real. Pero los personajes, en este caso los soldados, que representan esa ciudad real al servicio de las instituciones oficiales, mantienen una conversación que, aunque en algunos momentos opera desde la oralidad —con términos populares que parecen traídos de otro diálogo: "vaina", "mearme" (2017, pp. 110-111)—, carece de verosimilitud por la formalidad del habla. El efecto es, como se puede probar con tan sólo leer las primeras páginas del libro, un visible contraste entre el orden discursivo de la literatura y el verdadero fluir de la vida (la distinción que ha hecho el poder, conscientemente, desde la conquista: recuérdese el capítulo "La ciudad ordenada"). Aunque el diálogo esté cargado de una belleza poética indiscutible, se mantiene en un plano meramente

[22] Con el nombre "masacre de las bananeras" se hace referencia a un asesinato colectivo, ocurrido en diciembre de 1928, a manos del ejército conservador de Colombia, dirigido por el gobierno de Miguel Abadía Méndez, quien decidió dar fin a las huelgas del sindicato de trabajadores de la United Fruit Company utilizando métodos de extrema violencia. El número de trabajadores muertos es, gracias al ocultamiento y a la negligencia del estado, aún desconocido y discutido en los círculos políticos y académicos.

ordenado, letrado, libresco. Ocurre, de nuevo, lo que hemos visto: hay una intención explícita de reivindicar el discurrir de lo popular, pero desde "lo letrado". Si hacemos un análisis del texto, línea por línea, nos damos cuenta de que este tipo de diálogo, donde aparecen expresiones completamente alejadas de la ciudad real ("te empapaste íntegro", en vez de "te mojaste todo" −o algo similar−, o "tienen prisa", en vez de "están apurados" (2017, p. 111), etcétera) contrasta radicalmente con algunas literaturas, invisibilizadas, que han traído a la escritura de ficción el verdadero discurrir del habla popular; el desorden lingüístico característico de la oralidad popular. Podemos pensar, por ejemplo, en la novela *El pelaíto que no duró nada* (1991), del poeta y cineasta Víctor Gaviria (1955), un libro que, por supuesto, ha sido repelido por el hermetismo de la alta cultura colombiana. Como es evidente (ocurre a lo largo de toda la narración de *La casa grande*) la intención de Cepeda Samudio, al igual que vimos con García Márquez y con Mutis, no es contar *desde* lo popular (una charla entre dos soldados rasos), sino, más bien, *lo* popular.

Para contraargumentar la aseveración del profesor Ariel Casillo, que opone la literatura de Cepeda Samudio al acartonamiento recurrente de las letras colombianas, basta con hacer una breve lectura crítica de los narradores del escritor barranquillero, en cualquiera de sus cuentos o en su única novela. Las figuras retóricas de Cepeda Samudio, muy poco allegadas a lo que Mier llama "la frivolidad, el sentido deportivo de la vida y la risa como antídoto contra el acartonamiento" (2016, p. 22), nos demuestran que los textos que se oficializaron con facilidad, como es el caso que estamos tratando, debían representar el acartonamiento y la pomposidad propios de las élites culturales, que, como vimos, han usado "las altas letras" como herramienta para ejercer poder. Cuando terminan de hablar los soldados, aquellos soldados rasos que dicen, extrañamente (¿en qué mundo?), "te empapaste íntegro", el narrador, utilizando la pomposidad y la retórica propia de una literatura hermética y elitista, comenta: "El chorro incendiado e increíble de las chimeneas, los movimientos torpes de los barcos perfectamente obedientes a los sonidos volubles de la campana, las laderas que se abrían de pronto (…) de pronto, inesperadamente, principió a llover" (Cepeda Samudio, 2017, p. 113).

De nuevo volvemos al punto que me gustaría recalcar: este problema lingüístico no es una crítica al lenguaje literario (Barthes; Vallejo), sino a aquella literatura que se distancia de la ciudad real para contarla. Aquella literatura oficial (que hoy se enseña en todas las escuelas) que

recurre a las herramientas lingüísticas de la dominación para reprobar esa misma dominación. Los diálogos de Cepeda Samudio, que carecen de toda indecencia, de todo desorden y de toda "impureza" propia del habla, no hacen sino reivindicar aquella teoría, ya mencionada, de Jacques Gilard: lo que ocurrió con los escritores que ganaron un puesto en el canon nacional (segunda mitad del siglo XX) fue que lograron, con la complicidad de la retórica propia de la ciudad letrada —"los sonidos volubles de la campana", "principió a llover" (2017, p. 113), etcétera—, oficializar una identidad basada en una cultura popular idealizada. Pensemos, de nuevo, en el ejemplo del vallenato que cita el académico francés: Rafael Escalona, perteneciente a la clase dirigente de Valledupar, con el apoyo del famoso grupo de intelectuales de Barranquilla (Cepeda Samudio, García Márquez, Alejando Obregón) utilizó la tradición del canto oral y, oficializando esa tradición, penetró las esferas de "la alta cultura", vendiendo una identidad que ya estaba alejadísima del verdadero discurrir cotidiano del norte de Colombia. Y es esa identidad plástica (en el sentido que ya nos habíamos referido: captar los popular desde lo letrado) la que van a usar las élites para reivindicar una colombianidad idealizada.

1.3.2. El inevitable argumento biográfico

Si tú eres poeta, lo primero que necesitas no es papel y lápiz,
es una vida.

Joan Margarit, entrevista para *La aventura del saber*

A la luz de esta perspectiva se despende, necesariamente, el segundo gran punto que hemos mencionado, a saber: la relación intrínseca entre la oficialización de la literatura y los vínculos, no literarios, que los escritores canónicos han tenido con el poder. Para el desarrollo general del presente trabajo no debería ser necesario demasiado espacio para los argumentos biográficos, aunque, por supuesto, sí es necesario recalcar, como ya vimos en el análisis que hemos hecho sobre el ensayo de Gilard, que los escritores que han sido visibilizados (ayudados por quienes toman las decisiones sobre el tipo de cultura que se debe consumir) deben, de alguna forma, tener algún tipo de complicidad con el poder. Los escritores que hemos mencionado hasta ahora, que la mayoría de críticos han reivindicado como aquellos que escriben "en contra de la

oficialidad", publicaron sus obras en medios de comunicación allegados a (y creados por) aquellas oligarquías que, desde el inicio de la república, han impuesto sus conveniencias económicas y sociopolíticas. Y es evidente que sus vínculos con el poder oficial no son sólo vínculos editoriales, sino, a su vez, de conveniencias políticas y económicas concretas.

Más que los evidentes argumentos biográficos sobre la relación entre el escritor colombiano y el poder oficial (un simple recorrido por las biografías de García Márquez o de Álvaro Mutis o de Cepeda Samudio, etcétera, dejan claro esta relación consciente), lo que interesa, que va a ser fundamental para el desarrollo del análisis sobre los autores marginales que trabajaremos, es pensar que el tipo de marginalidad que intenta trabajar esta tesis no tiene que ver con un estudio sobre las minorías que tratan de penetrar el difícil mundo de la cultura colombiana. Requería otra tesis (o muchas más) para dar cuenta de que las escritoras, mujeres, nunca han sido reconocidas por la oficialidad cultural; o que las literaturas indígenas o negras se han abierto un camino engorroso e injusto para poder ver la luz. Lo que interesa para este escrito es mostrar que, incluso, escritores de género masculino, de raza blanca, de estratos más o menos acomodados, que han forjado sus obras literarias sin ayuda del poder, y sin esa complicidad que hay que tener, como explica Gilard a propósito de la literatura de García Márquez, para divulgar la obra, deben permanecer al margen de la cultura por no interesarse en las relaciones políticas o en convertirse en lo que el gran escritor chileno Pedro Lemebel llamó, en varias entrevistas, "funcionarios de la literatura"[23]. Apuntando hacia lo que nos interesa, Lemebel asegura que para ingresar al mundo de las letras latinoamericanas se requiere (como se ve claramente en las biografías de los escritores que hemos trabajado anteriormente) convertirse en un burócrata, en un experto en relaciones públicas. Hablando, específicamente, de cómo los sectores intelectuales se han vuelto "tolerantes" a la temática *queer*, Lemebel dice: "siempre la última segregación reflota todas las negaciones anteriores. Si bien es cierto ya no recibo tantas humillaciones, porque la homofobia letrada y liberal ha cambiado de actitud, ahora me leen, dicen ellos. Ahora lagrimean un poco con mis temas de travestis masacrados y detenidos desaparecidos. Ahora fingen integrarme a su horroroso mundo *diet.* Pero a mí nunca me interesó ese mundo, me da asco ser un triste funcionario de la literatura"

[23] Véase, por ejemplo, la entrevista "Pedro Lemebel, el escritor esquivo", publicada por la revista *Latitud,* suplemento cultural del periódico *El Heraldo,* el 28 de septiembre de 2013.

(2013). Siguiendo esto, entendemos que no es una coincidencia que los escritores canónicos siempre han tenido un vínculo con la burocracia y el poder político o privado.

El historiador mexicano Enrique Krauze (1947), en un polémico y extenso ensayo titulado "A la sombra del patriarca" (2009), logra un buen resumen del vínculo explícito entre García Márquez (como ser humano y como escritor −como narrador de su obra−) y el poder político. El ensayo, que intenta contrarrestar algunas omisiones de la "biografía oficial" de García Márquez, escrita en 2008 por Gerald Martin (*Gabriel García Márquez: una vida*), tiene un tinte ideológico que debemos dejar claro para luego omitir. Es evidente que Krauze intenta una crítica a las convicciones de izquierda que demostró García Márquez a lo largo de su exhaustiva tarea política como el más importante intelectual de Colombia. Hay, por supuesto, un reproche (de Krauze a Márquez) que tiene que ver con las convicciones políticas de Krauze (aspecto que oscurece algunos puntos bastante interesantes del ensayo, pues se hace evidente la posición política de Krauze, radicalmente distinta a la de García Márquez, y podemos dudar, en ciertos aspectos, de la validez de los argumentos). El punto que nos interesa, y que, incluso, también se hace evidente en la biografía escrita por Gerald Martin y en el documental *Gabo: The Creation of Gabriel García Márquez* (2016), del director inglés Justin Webster, es que parte de la gran importancia que ha tenido la obra de García Márquez (sobre todo su visualización) tiene que ver con la fascinación del escritor de Aracataca por lo que hemos llamado la ciudad letrada. Es inevitable, al acercarnos a la biografía del Nobel, preguntarnos cómo es posible ejercer una crítica a la oficialidad (como se ve en los contenidos de la obra, y como los críticos literarios han resaltado) si se pretende, desde siempre, pertenecer a dicha oficialidad. El texto de Krauze (más allá del carácter ideológico) nos deja ver con claridad lo que hemos intentado argumentar: se sea de izquierda o de derecha, liberal o conservador, las estructuras del poder, vinculadas desde la colonia española a la producción cultural, son determinantes para la visualización de ciertas obras de arte. Y, como vimos, para que se dé esa visualización es necesaria la complicidad. La escritura "académica" de García Márquez (en los términos problemáticos de Octavio Paz)[24], que utiliza para captar el universo popular, es parte de esa complicidad, pues es, como hemos visto, la adaptación oficial del discurso no oficial.

[24] Véase, entre otras posibles referencias, y además del ensayo de Enrique Krauz, el siguiente artículo del académico mexicano Jaime Perales Contreras: "Gabo y Paz", publicado en la revista *Literal, Latin American Voices*, en marzo del 2017.

El punto principal es que el ensayo de Krauze, utilizando irrefutables argumentos históricos, nos muestra que la familia de García Márquez no solo tuvo vínculos estrechos con el poder político y militar de la Costa colombiana, sino que perteneció a ese tipo de poder que, como hemos señalado a partir de la visión histórica de Rama, entendió el estrecho vínculo, heredado de la conquista, entra las letras y la política. La indudable fascinación de García Márquez por el poder, que aparece desde su primera novela y que, paralelamente, concuerda con sus relaciones y sus luchas políticas personales, es una consecuencia inevitable de la gran influencia de su abuelo (como el mismo García Márquez ha sostenido en innumerables ocasiones). En palabras de Krauze:

> El abuelo de García Márquez, figura de sus primeras novelas (*La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*), no fue ajeno a esta historia político-gramatical. El coronel Márquez Mejía había militado en las filas del legendario general liberal Rafael Uribe Uribe (1859-1914), uno de los pocos caudillos de la historia colombiana, y cuya trayectoria inspiró a su vez el personaje del coronel Aureliano Buendía. Incansable e infortunado combatiente de tres guerras civiles, abogado, pedagogo, librero, periodista, diplomático, Uribe Uribe había sido también, previsiblemente, un esforzado gramático. Era la forma cívica de disputar el poder a los conservadores. Aprovechó una de sus estancias en prisión para traducir a Herbert Spencer y escribir un *Diccionario abreviado de galicismos, provincialismos y correcciones de lenguaje* (1887) que tuvo, al parecer, regular suerte. (2009, párr. 3)

Como es bien sabido (y es un aspecto que no pretendo abordar a profundidad en este trabajo), la biografía de García Márquez es una biografía de un hombre siempre vinculado al poder; a la ciudad letrada; a la imagen casi pintoresca (por su lugar común) del intelectual latinoamericano de izquierda (una izquierda oficial, gubernamental). El comprobar la veracidad de su polémica amistad con Fidel Castro, por ejemplo, o sus estrechas colaboraciones constantes en distintos proyectos oficiales de América Latina, nos sugiere volver a la pregunta que habíamos suscitado anteriormente: ¿cómo es posible criticar al poder desde el poder? ¿No sería lo mismo que ha hecho siempre la literatura colombiana, desde Gonzalo Jiménez de Quesada: una visión de la realidad enmarcada en los estrechos muros de la alta cultura? Esta paradoja, que es rastreable en cualquier escritor colombiano del nuevo canon, ya sea más vinculado al poder privado (como es el caso de Mutis, quien siempre tuvo vínculos estrechos con la oficialidad desde altos cargos en

multinacionales que operaban en Colombia y en México) o al poder institucional, es, por supuesto, una de las razones principales de la inevitable invisibilidad a la que se deben atener aquellos que no pretenden un vínculo con el poder, o que, simplemente, no tienen las oportunidades o el dinero para acercarse al hermetismo de la ciudad letrada. Este fenómeno de estrecho vínculo entre el escritor colombiano y las esferas del poder, que nos podría parecer un comportamiento propio del "intelectual comprometido" (en términos de Sartre) del siglo XX, tiene que ver poco con las convicciones ideológicas de los escritores. Tiene que ver, más bien, con un fenómeno que sigue vigente en nuestros días: para ser leído hay que pertenecer a aquella minoría que controla la cultura. Es decir: a la ciudad letrada. De nuevo volvemos a un argumento que considero contundente: los escritores del nuevo canon intentaron, desde siempre, publicar en los medios poderosos, y vincularse a quienes controlaban las estructuras del poder cultural; estructuras que, supuestamente, estaban criticando en sus obras. Un caso evidente es el del Cepeda Samudio, que escribió en contra de las multinacionales (de eso se trata *La casa grande*) pero trabajó gran parte de su vida en la empresa Ford o para uno de los monopolios más grandes que se ha vivido en Colombia hasta nuestros días: Cerveza Águila.

Haciendo referencia específica a este punto, el escritor y periodista barranquillero John Better, quien ha vivido la marginación intelectual desde sus comienzos como artista, publicó, en 2017, un polémico texto (poco divulgado), titulado "Los escritores del boom-mento", en un pequeño medio digital de Barranquilla, donde se refiere a los nuevos escritores que han tomado el legado del "Boom", e intenta dar cuenta de este fenómeno de exclusión que no ha cambiado desde el inicio de la "literatura nacional". Los fragmentos que citaré hacen referencia, específicamente, a lo que hemos hecho alusión en este apartado: el vínculo estrecho entre la visibilidad cultural y el acercamiento real al poder privado o público:

(…) Los escritores del momento tienen amigos poderosos y detractores amorosos como yo.
Los escritores del momento no se juntan con escritores que no sean del momento.
Los escritores del momento son políticamente correctos y a futuro serán los políticos del momento.
Los escritores del momento saben en qué palo trepan y como los monos poseen algo de inteligencia.
Los escritores del momento carecen de ritmo pero siempre son invitados a todos los bailes.

Los escritores del momento son perfeccionistas del lenguaje, un punto mal colocado puede dejarlos en estado de coma.
Los escritores del momento tienen su centro de operaciones en una fría ciudad del país, pero toman el sol cada año en una ciudad amurallada de la que no *HAY* mucho que decir.
(…)
Los escritores del momento vienen de un lugar maravilloso llamado *ARCADIA*.
Los escritores del momento nunca se salieron de los márgenes del cuaderno.
Los escritores del momento nunca tendrán la última palabra.
Los escritores del momento no tienen vicios conocidos, pero algo oscuro siempre se cuece en la publica decencia. (2017, párr. 11-34)

Dos aclaraciones para un lector que no haya investigado el panorama de la cultura contemporánea colombiana: 1) Cuando Better hace referencia a "una fría ciudad", y posteriormente se nombra a una ciudad amurallada y a un "no HAY mucho que decir", está señalando que el poder cultural en Colombia sigue centralizado en la ciudad letrada, en la Bogotá intelectual (la ciudad fría) y que una vez al año, cuando tiene lugar el evento más importante (hablando en términos oficiales) cultural en Colombia, el Hay Festival, se deja ver la contradicción: se usa a Cartagena de Indias como centro del evento (por la "belleza caribeña" del lugar), pero sólo llaman a aquellos escritores que, por tener un vínculo con la cultura oficial (que está en Bogotá), logran "trepar en el palo". 2) Cuando el escritor barranquillero hace referencia a "un lugar maravilloso llamado Arcadia" nos habla de un fenómeno de exclusión muy similar al que señala Gilard cuando argumenta que el primer cuento de García Márquez apareció en el periódico *El Espectador*, manejado por las oligarquías que habían heredado el poder cultural en Colombia. La revista *Arcadia* es, hoy, el único medio masivo (existen una revista más, igualmente oficial, llamada *El Malpensante*, que no tienen el mismo poder de distribución) para la divulgación del periodismo cultural. Cualquier escritor que quiera ser leído debe aparecer, de alguna forma, en *Arcadia.* Lo extraño (que, si seguimos el hilo argumentativo de este trabajo, no debería suscitar sorpresa) es que *Arcadia* hace parte de las publicaciones del grupo Semana S.A., que, desde su fundación, ha divulgado, en distintas revistas (las más leídas del país), temas relacionados con el poder político. La revista *Semana* (el medio más distribuido de Semana S.A.) es, sin duda, parte de los medios privados más influyentes en todos los aspectos de la política colombiana.

Los otros puntos del texto de Better son claros: el escritor barranquillero quiere hacer hincapié en el hecho de que el indiscutible hermetismo cultural en Colombia está estrechamente relacionado con el poder público y privado. Como en tiempos de García Márquez, por eso el "boom-mento", el escritor colombiano contemporáneo debe acercarse al poder para poder divulgar su obra.

A la luz de lo dicho, debemos dejar claro que hoy conocemos obras (pocas) publicadas en la segunda mitad del siglo XX (margen temporal que marca el supuesto cambio de paradigma que hemos tratado de poner en duda) que no estuvieron vinculadas con la ciudad letrada, o que, desde la cuidad letrada, intentaron una verdadera ruptura de paradigma. Los escasos ejemplos de obras que vieron la luz, y que hoy son divulgadas, tienen matices que considero importante traer a colación: en primer lugar, es necesario dejar claro que son obras que, de una forma u otra, han ingresado a una especie de "canon", o de reconocimiento general, pero que, incluso en nuestros días, se divulgan haciendo referencia al exotismo atractivo (conveniente para la oficialidad) propio de una obra que, en términos de Better, "se sale del cuaderno". La narrativa del escritor caleño Andrés Caicedo (1951-1977) −que ha generado un agotamiento[25] en los lectores jóvenes precisamente porque se ha divulgado como una obra marginal−, la poesía de Raúl Gómez Jattin (1945-1997) y la literatura de Ramón Illán Bacca (1938) son buenos ejemplos de este fenómeno. En segundo lugar, debemos dejar claro que son obras que no están del todo incluidas en la oficialidad cultural, pues los escritores no estuvieron vinculados con las grandes esferas del poder letrado. Son literaturas que se han ido explorando poco a poco, pero que, en su mayoría, no

[25] Para entender mejor este concepto (aquel "agotamiento" entre los lectores jóvenes), el lector puede remitirse al artículo "Lo sentimos: somos la generación que se mamó de Andrés Caicedo" (2017), escrito por el periodista cultural Felipe Sánchez Villareal para la revista *Vice.* Lo que pretendo argumentar en este caso específico es que la obra de Caicedo ha sido divulgada desde el estereotipo del "escritor maldito" que crea una obra para "jóvenes rebeldes" y que se suicida antes de ser un adulto, y no desde una perspectiva que logre captar el inmenso y complejo aporte estético que logró el escritor caleño para las letras colombianas. Ese estereotipo, que se ha generalizado por razones puramente mercantilistas, ha generado un rechazo, por parte de la nuevas generaciones de lectores, a la obra de Caicedo: "La distancia crítica y sentimental con la imagen del artista atormentado, prodigio y que muere joven (esa constelación nutrida de nombres como Jim Morrison, John Kennedy Toole, Kurt Cobain y, hace unos días, Ren Hang) ha convertido a Andrés Caicedo más en una estrella cultural del pasado que en un ídolo cercano para los *millennials*" (Sánchez Villareal, 2017, párr. 5).

forman parte de los reconocimientos oficiales. Son escrituras que se enmarcan en la necesaria marginalidad de la cultura pop pero que no se estudian como se ha estudiado la literatura oficial.

Lo que resulta bastante interesante es que los artículos divulgativos (basta con una búsqueda en Google) que hacen referencia a los escritores mencionados casi siempre recalcan, más que la obra, la condición "marginal" de los escritores. *¡Que viva la música!* (1977), el libro cardinal de Andrés Caicedo, por ejemplo, es una novela de altísima densidad y complejidad literaria y filosófica, tanto en sus contenidos como su exploración lingüística, pero se vende como una "obra pop", "light", que habla sobre jóvenes inadaptados y drogas y rock and roll. Lo que importa en la prensa cultural es el temprano suicidio de Caicedo y el vínculo del escritor con los grupos contraculturales. El mismo fenómeno, en la prensa cultural, ocurre con la obra de Gómez Jattin: se resalta su condición mental, su vida bohemia, sus alusiones directas a la zoofilia y al sexo homosexual, su extraña muerte, etcétera, pero la obra, como obra, es poco exaltada, poco reconocida como una poética de altísima calidad estética.

A la prensa cultural (basta, de nuevo, con una búsqueda en Google) le interesa el "bicho raro" de Gómez Jattin, pero no su inmenso aporte a las letras colombianas. Un aporte que, me atrevería a decirlo sin intención de argumentarlo (porque sé que viene de los gustos personales y que sería inútil una defensa en este sentido), es la mayor contribución estética a la poesía colombiana[26].

Un reciente artículo de la RTVC (radio, televisión y nuevos medios públicos de Colombia) muestra con claridad la forma en que se divulga la literatura alejada de la hermética

[26] Al igual que cuando hablamos del concepto de "mediocridad" en la poesía del senador Roy Barreras, creo que sería inútil intentar argumentos académicos acerca de por qué, según mi perspectiva, la escritura de Gómez Jattin es la mayor contribución estética a la poesía colombina. Sería inútil porque las únicas evidencias posibles, para solidificar el argumento, son los poemas, y, entendiendo la dificultad de jerarquizar objetivamente las manifestaciones artísticas, caeríamos en argumentos que tienen que ver con los presupuestos epistemológicos de cada lector. Ahora bien, sí me gustaría dejar claro, y hacia esa perspectiva apunta el argumento general, que es evidente el siguiente hecho: la cultura oficial deja de lado el análisis de una obra (la de Gómez Jattin) que, como obra, merece una indagación profunda y detallada, para quedarse, exclusivamente, con la biografía del escritor. Esto se debe, por supuesto, a que la cultura oficial adopta "lo marginal" desde una perspectiva exotizante y publicitaria. El presente capítulo seguirá indagando en esta problemática.

ciudad letrada[27]: como homenaje al aniversario de la muerte de Andrés Caicedo, la cadena estatal, en su página oficial, publicó (en 2016) un texto titulado "4 escritores colombianos que rompieron las reglas". Dicho artículo resulta importante para nuestro análisis: por un lado, es necesario resaltar que los cuatro escritores a los que se hace referencia escribieron (un poco antes, un poco después) en el mismo momento en que se estaban forjando las obras del nuevo canon oficial (Mutis, García Márquez, Cepeda…), pero, como vemos en el título, ya hay un consenso generalizado de que las obras oficiales (así académicos como González Ortega exalten su ruptura con la tradición) no se habían salido de las reglas que se instauraron desde la formación del primer canon. Como ya lo sugerimos anteriormente, la lectura de autores como Gómez Jattin o como Andrés Caicedo nos deja ver la inmensa distancia entre una literatura que cuenta *lo* popular desde el elitismo letrado y una literatura que cuenta *desde* la ciudad real. En un segundo lugar, basta ver las aseveraciones, casi amarillistas, del artículo para entender que los escritores que no tuvieron un vínculo biográfico o estético con la oficialidad (escritores que hoy, de alguna forma, son "reconocidos" por esa oficialidad) no son vistos como escritores de obras importantes, sino, más bien, como biografías pintorescas que, por la mera biografía (el mito), pueden vender libros. El artículo hace un pequeño perfil de la escritura de Gómez Jattin. Lo traigo en su totalidad:

> Su poesía fue descarnada y con un marcado toque realista. El final de sus días sucedió mientras se encontraba sumido en el consumo de sustancias alucinógenas en una calle de Cartagena. Se especula si su muerte fue accidental o un suicidio premeditado. Quienes lo conocieron defienden más la segunda teoría.
> En el poema titulado "Cielo", Gómez Jattin demostró el afán que ya tenía de dejar este mundo. La depresión en que estaba sumido se empezó a notar en sus últimos libros, como *El esplendor de la mariposa*, escrito en el sanatorio de San Pablo, de donde se fugó varias veces. (2016, párr. 5-6)

Como podemos ver, de forma bastante clara, en este "homenaje" gubernamental a los "escritores que rompieron la reglas" no se hace referencia a la importancia de una literatura vinculada con un lenguaje y a unas formas y contenidos de altísima calidad estética, sino, más bien, se habla, de modo publicitario, de la vida "descarriada" del escritor. La vaga y poco acertada primera línea, "su poesía fue descarnada y con un marcado toque realista", es el único momento en que hablan de su obra, después se enfocan en su condición marginal, en su

[27] Véase: https://www.senalmemoria.co/articulos/4-escritores-colombianos-que-rompieron-las-reglas

depresión y en su poco esclarecida muerte. Cuando hablan de "Cielo", el poema de Jattin, no hablan del poema, sino, de nuevo, de la condición biográfica del escritor. El tono es, evidentemente, el de un anuncio propagandístico.

Este fenómeno es recurrente en la divulgación de las obras que no tuvieron vínculo con la oficialidad. Y es por eso, de nuevo recurriendo al ensayo de Gilard, que los autores reconocidos del siglo XX oficializaron, conscientemente, sus obras. El vallenato, como vimos, antes de su oficialización, era visto como una música pintoresca y salvaje. A su vez, la "no complicidad" con la oficialidad fue uno de los factores fundamentales para que se invisibilizaran, casi por completo, obras de escritores que no intentaran el lenguaje grandilocuente y pomposo propio de la ciudad letrada (en sus obras) o un vínculo con los poderes encargados de distribuir la cultura (en sus biografías). El caso del escritor samario Ramón Illán Bacca es interesantísimo para comprender esa invisibilización: alejada de los temas principales del realismo mágico y de los usos solemnes del lenguaje (pero obligada a ver la luz en la época en que ese tipo de literatura era la que le pedían a los escritores colombianos ─más adelante nos adentraremos en profundidad en el concepto de "exotización de lo latinoamericano" propia de la ciudad letrada─), y alejada de los poderes encargados de oficializar la cultura, la obra de Bacca es, hasta nuestros días, una de las literaturas más subvaloradas de la cultura nacional. En varias entrevistas, y en las pocas crónicas y estudios que han hecho sobre su obra, podemos ver un claro consenso: el "monstruo" del Boom latinoamericano invisibilizó a aquellos escritores que no crearan complicidad con lo que pedía la cultura oficial. Las novelas y los cuentos de Bacca, jugando con un lenguaje sumamente costeño, sin distinguir lo culto de lo popular, y haciendo evidente una latinoamericanidad estrechamente vinculada a las formas de vida de la Europa del siglo XX, se distancia por completo de lo que habíamos analizado en las obras de Mutis o de García Márquez o de Cepeda Samudio. Es una literatura que, en contraste con ese nuevo costumbrismo (la identidad colombiana que busca la ciudad letrada), nos cuenta historias de espías o de personajes fracasados que, si bien enmarcados en el Caribe, podrían vivir en la ciudad real de cualquier lugar del mundo. Esto, en términos de Bacca, lo llevó a convertirse, sin quererlo, en un escritor de minorías. En un escritor que no se conoce porque, simplemente, no se encuentran sus libros en las librerías o en la crítica divulgativa. Es bien sabido que la figura enorme de García Márquez opacó a los escritores de su generación,

pero esto no se debe sólo a la fama del escritor de Aracataca, sino, también, al tipo de literatura (oficial) que se les pedía a los escritores latinoamericanos.

En una entrevista del año 2011, realizada por la estudiante Luz Marilyn Monroy, para un ejercicio académico del curso "Medios Audiovisuales III", de la Universidad del Norte, el escritor Ramón Illán Bacca, apuntando a lo anterior, nos dice:

> A mi generación no le fue tan bien, digamos. Hubo una gran presencia, un genio, como es García Márquez, y casi todos los de esa generación, y los que seguimos un poco allí, fuimos envueltos en esa gran ola, y la gente realmente no estuvo tan interesada en nuestra obra como en la presencia grandiosa, y naturalmente genial, de García Márquez. Eso hizo que muchos de nosotros no tuviéramos ese éxito económico ni literario ni de crítica. Muchos de esa generación no fueron atribuidos económicamente ni muchas veces en fama, como se merecían. Pero lo importante no es eso. Lo importante es seguir en la vocación de uno, y si uno se siente escritor, eso es lo que es, y hay que ajustarse a eso. (2011)

Es interesante, y, desde mi perspectiva, conmovedor, hacer un análisis (en el sentido que hemos intentado apuntar) del testimonio de Bacca. Es claro que cuando el escritor samario se refiere a la presencia cegadora de García Márquez está refiriéndose a los dos aspectos que hemos desglosado: por un lado, se refiere al tipo de literatura que oscureció el resto de literaturas, y, por el otro, a la presencia de ese intelectual intocable allegado al poder. Los autores latinoamericanos más visibles de ese momento histórico (al que se refiere Bacca) siguen las estructuras rígidas de las letras (como hemos visto) y la poderosísima etiqueta de "realismo mágico". Piénsese en autores de fama mundial como Carlos Fuentes o Isabel Allende, o, en el caso colombiano, autores de la misma época pero que hicieron su carrera mucho más visible, con un tipo de literatura, y de "vida culta", que le interesaba a la ciudad letrada: Germán Espinosa, Héctor Rojas Herazo, etcétera, y, posteriormente, poetas como Juan Manuel Roca (quien coordinó durante diez años el Magazín Dominical del periódico *El Espectador*— ya hemos analizado las implicaciones de esto— o Federico Díaz-Granados (director de la biblioteca del Gimnasio Moderno, colegio privado que opera como una de los símbolos más importantes de la oligarquía bogotana), que han hecho su literatura y su vida desde el hermetismo cultural que heredamos de la conquista.

Por otro lado, y por eso utilizo el adjetivo "conmovedor", vemos que el final de las palabras de Bacca, que son el cierre de la entrevista, pone en duda el oficio del arte de escribir, que se ve sometido a las estructuras de la ciudad letrada. Es decir: en Colombia, desde la conquista hasta nuestros días, el Escritor (el escritor con "e" mayúscula) no es quien se dedica a hacer literatura, quien escribe, sinceramente, todos los días, sino quien es visibilizado por los que dominan el poder cultural. Por eso dice Bacca, afirmándose, que él es un escritor porque él se siente un escritor. Sabiendo que, por no ser famoso o reconocido, está en duda su oficio, que es, a fin de cuentas, su ser. Este fenómeno, que ha sido destructivo para la cultura colombiana, es bastante recurrente: no se tiene en cuenta la calidad de la obra, o la importancia de los contenidos para jerarquizar el oficio de hacer literatura. Este es, precisamente, el punto de vista que quiere mostrar John Better en el escrito que citamos anteriormente: para ser invitado al Hay Festival, o para publicar en *Arcadia*, o para, simplemente, ser un "Escritor" colombiano, no es necesaria una obra de alta calidad, como la Ramón Illán Bacca o como la de Raúl Gómez Jattin, sino, más bien, pertenecer, con obra o sin obra, a las esferas del poder.

Para seguir con este argumento, y probar que es una realidad que permea la cultura colombiana desde la conquista española hasta nuestros días, podemos traer a colación un ejemplo reciente, que considero paradigmático y que podríamos desplazar, posteriormente, para entender el "estado del arte" de literatura actual en Colombia. El escritor Giuseppe Caputo (1982) ha publicado, en toda su carrera, una sola novela, *Un mundo huérfano* (2016). La novela es una narración bastante sofisticada que nos cuenta, desde una perspectiva alucinada, a modo samudiano, la masacre en una discoteca y la relación, en un mundo precario, de un joven con su padre. El centro del argumento está en que los que bailan tranquilamente en la discoteca se convierten en víctimas mortales gracias a su homosexualidad, a la incapacidad de compresión de "lo otro" por parte de los habitantes de un pueblo macondiano. Pues bien, en contraste a lo que hemos visto a través de la figura de John Better, o de Ramón Illán Bacca, este joven escritor, con tan solo una novela publicada (el mismo año de la selección), fue escogido por la dirección del Hay Festival bajo la absurda e imposible etiqueta de "Los 39 mejores escritores de ficción de América Latina menores de 40 años". Este tipo de jerarquizaciones parecen un chascarrillo, un chiste ramplón, pero, si seguimos el orden argumental de este trabajo, nos damos cuenta de que no es un chiste, sino, más bien, una forma evidente de ejercer poder cultural, una forma evidente de rechazo, de

marginación. Es, como mencionamos al inicio de este escrito, la sabida razón por la que Jean Paul Sartre no aceptó el Premio Nobel. ¿Quién puede, si no es por intereses de dominio, seleccionar al mejor escritor del momento? Si hacemos un análisis riguroso de los novelistas menores de cuarenta años en Colombia, por ejemplo, y nos distanciamos del mercantilismo editorial, podemos encontrar a autores como Marco Cala (1976-) −escritor que trabajaremos con detenimiento en uno de los apartados de este trabajo−, o Sergio Muños (1991-), o el ya mencionado John Better, y podríamos argumentar, sin ningún problema teórico o crítico, que la obra de Caputo no sobresale entre las de los mencionados autores, hablando, por supuesto, en términos estéticos.

¿Por qué un escritor como Marco Cala (con seis novelas bastante sugestivas lanzadas por sus propios medios) ni siquiera puede publicar en una editorial, ni siquiera puede mostrar sus libros en una librería? ¿Y por qué un escritor como Giuseppe Caputo (con una novela) no sólo publica en Penguin Random House Mondadori, y elaboran tres o cuatro ediciones de su libro, sino que es seleccionado como uno de los mejores escritores jóvenes de Latinoamérica? Si somos consecuentes con lo que hemos argumentado hasta ahora, la respuesta a estas preguntas debería poderse suponer. La literatura de Caputo se conoce (y se encuentra en cualquier librería de Colombia, incluso se promociona en las bibliotecas públicas de Europa) porque ha sido un escritor hábil a la hora de relacionarse con el poder cultural. “Sabe en qué palo trepar”, en términos de Better. Además del aspecto lingüístico (en la obra de Caputo el esnobismo discursivo es protagonista, a la manera de García Márquez o de Álvaro Mutis), tiene una columna periódica en “el país llamado Arcadia”, en términos de Better, publica constantemente en la prensa oficial, y, lo más importante, como trabajo a tiempo completo ejerce de director de contenidos de la Feria Internacional del Libro de Bogotá, organizada por la Cámara Colombiana del Libro. Es decir: Caputo, gracias a su vínculo explícito con la ciudad letrada, es quien decide qué Premio Nobel va a visitar Bogotá en la Feria, quién tiene el derecho a dar conferencias o a presentar libros, o cómo va a operar la oferta editorial. No es una coincidencia que su única novela publicada, lanzada recientemente por Penguin Random House Mondadori, haya sido promocionada en todas las vitrinas de Colombia y en todos los periódicos de distribución masiva. No es una coincidencia que, desde la ciudad letrada, recomienden su novela como “lectura obligatoria” (los mediocres comentarios críticos a su obra, que parecen más un anuncio de publicidad que una crítica estética, provienen de quienes ocupan hoy los lugares privilegiados de la hermética ciudad letrada, de

quienes necesitan de la Cámara Colombiana del Libro para visualizar sus propias obras: Laura Restrepo, Carolina Sanín, etcétera). No es una coincidencia que Giuseppe Caputo haya sido escogido como uno de los mejores 39 escritores de Latinoamérica. De nuevo: esa jerarquización parece un chiste de mal gusto, ¿los 39 mejores escritores de Latinoamérica? (¿acaso los han leído a todos; según qué parámetros se escoge a "los mejores escritores"? ¿Por qué ese número aleatorio, 39, acaso es más importante el juego publicitario con la edad, menores de cuarenta, que descubrir qué escritores están forjando una obra de alta calidad?), pero no lo es. Es así como ha operado la cultura en Colombia desde su inicio como república/colonia.

Para que un autor como Marco Cala pueda estar en una librería colombiana (no nos referimos a publicar independientemente y después dejar los libros en pago por consignación[28], por supuesto), tendría dos opciones: o, como Caputo, intentar el engorroso camino de aliarse con quienes manejan la cultura en Colombia (y esto implicaría, como sugiere Gilard, una complicidad en sus contenidos y sus formas, pues la cultura en Colombia siempre ha sido visualizada según los intereses de la oficialidad), o conseguir bastante dinero para pagarle a un "funcionario de la literatura", en términos de Lemebel, de alguna editorial. Esta segunda opción es bastante recurrente en autores desconocidos, pero los libros quedan escondidos en cajas y no se visualizan, pues aparecen desligados de la maquinaria cultural. En una conversación con Marco Cala, que data del 7 de abril de 2018, por mensaje interno de Facebook, el escritor de Bucaramanga me reafirma esta posibilidad:

> Hola compa, ¿cómo va la vaina por allá?
> Pille que me contactaron de Planeta, un man ahí, y que si quería que me publicara una editorial importante. Me reuní con la pinta y quiere que les de 25 millones de pesos. ¿Qué tal? Y eso es la mitad de las cuentas que el man me hace. ¿Qué tal? Acá los autores nuevos que publican son manes que tienen las relucas y pagan para que les cumplan el sueño. Pailas. Pero bueno, seguiré publicando independiente, el tiempo me dará la razón...
> Y 25 millones, esa joda es ya un capital, para ir a soltarles (si los tuviera) ese dineral para que se lo mecateen en cositas por ahí, nooooo… (2017)

[28] El término "pago por consignación", en este caso, se refiere a la figura comercial con la que operan la mayoría de editoriales: los libros se distribuyen en las librerías sin que la editorial reciba el pago debido (el valor del material), una vez se venden los libros en los locales, el vendedor le consigna un porcentaje de la venta (que oscila entre 10% y 30%) a la editorial. Si no se venden los libros, la librería le hace una devolución del material a la editorial.

Volvemos, de nuevo, a uno de los puntos fundamentales del presente trabajo: como vimos al analizar la cita que hace referencia a la poesía de Raúl Gómez Jattin, la visualización de la literatura, a cargo del hermetismo letrado, no tiene que ver con las posibilidades estéticas de la obra, sino, más bien, con cómo ha penetrado esa obra en las esferas de la "alta cultura". Tiene que ver, como veremos a continuación (a partir de los planteamientos teóricos de Edward Said) con la posibilidad real de dominación a partir de la producción cultural. Es, de nuevo, la misma inquietud que plantea González Ortega al preguntarse por qué Gonzalo Jiménez de Quesada es considerado el fundador de la cultura colombiana. Como ya vimos, el académico responde a esa pregunta haciendo referencia a un explícito intento de dominio cultural; a una explícita exclusión de la ciudad real. Cito, de nuevo, a González Ortega: "En la nacionalización y canonización de los textos del conquistador español Jiménez de Quesada, los intelectuales oficiales colombianos ponen en evidencia las aspiraciones políticas de una élite" (1997, p. 27).

1.3.3. La exotización

Soy mi propia calle
el recuerdo de los días en que escupíamos desde el puente.

John F. Galindo, "Flores en la basura"

Como tercer gran bloque argumental habíamos sugerido, a partir de los planteamientos del escritor chileno Alberto Fuguet (en el prólogo de *McOndo*), una problemática fundamental a la hora de enfrentarnos a los escritores canónicos colombianos: la exotización, consciente o inconsciente, del universo latinoamericano. A saber: el hecho de acercarse a su propio mundo, a lo que intentan contar, desde la invención europea o estadounidense que se ha hecho de ese mundo. Resulta bastante interesante pensar las teorías centrales que expone el académico palestino Edward Said en sus famosos libros *Orientalismo* (1978) y *Cultura e imperialismo* (1993)

para ver cómo la dominación imperialista (en el sentido literal de la palabra "imperialismo"[29]), que opera a partir la exotización del otro, de "lo otro", no es sólo la forma en que la cultura occidental se enfrenta a ese "otro", sino, también, un juego de ida y vuelta: ese "otro" quiere, en algunos casos, verse como lo han visto para dominarlo; entenderse desde la visión estereotipada de quien ejerce dominio sobre él. La literatura del realismo mágico, o aquella poesía bucólica, pastoril (que es, incluso hoy, la protagonista de la ciudad letrada colombiana) son claros ejemplos de una "auto exotización" de los universos pocos creíbles que las grandes potencias occidentales han creado alrededor de lo latinoamericano. Como si "lo latinoamericano" fuera una sola cosa, alejada por completo del "progreso" cultural y económico de Occidente.

El paralelo entre la teoría de Ángel Rama, sobre la violencia epistemológica ejercida por el imperialismo español, y la teoría central de Said, donde el concepto de "orientalismo" se refiere al lente con el que la cultura europea y, posteriormente, la estadounidense, han visto las dinámicas culturales del mundo árabe[30], nos dan luces para comprender, desde una nueva perspectiva, por qué la literatura de autores con García Márquez o Álvaro Mutis, o la del poeta antioqueño Juan Manuel Roca, ha sido fácilmente acogida por la oficialidad. Como hemos argumentado desde el principio del presente escrito, la conquista europea de las tierras de América del Sur no tuvo que ver, exclusivamente, con una invasión militar, sino, también, con una forma dominante y excluyente de apropiarse de las culturas que ya estaban asentadas en las tierras conquistadas.

Lo que demuestra Said rigurosamente, al igual que Rama, es que este dominio cultural (la imposición de la ciudad letrada, en el caso de Rama) no es una coincidencia histórica, sino un tipo de imperialismo consciente y altamente destructivo. Se necesita un "otro inferior" para dominarlo. Desde la llegada de Napoleón a tierras egipcias, en 1798, demuestra Said, Occidente

[29] "Imperialismo: m. Actitud y doctrina de quienes propugnan o practican la extensión del dominio de un país sobre otro u otros por medio de la fuerza militar, económica o política", Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (23.ª ed.), recuperado de: https://dle.rae.es/imperialismo.

[30] Por un lado, esa magia exótica, alucinada, vestida de turbantes y prendas sofisticadas (al estilo del maligno Jafar, de *Aladino*, 1992), y mujeres seductoras poseídas por la brutalidad masculina, y, por el otro, el terrorista que sale a las calles a incendiar neumáticos con la *kufiyya* y las banderas negras de la guerra yihadista.

ha vendido, a partir de visiones científicas, estéticas, históricas (propias de Occidente), la idea de que el mundo oriental, reducido a una cultura, debe ser entendido a partir de una especie de dicotomía ontológica, "Occidente vs Oriente", que genera, necesariamente, una imposición de Occidente, pues se capta esa realidad a partir de las reglas de juego impuestas por el conquistador. Pues bien, lo imprescindible de *Orientalismo*, lo que ha llamado la atención de cientos de académicos durante años, es que se demuestra, a partir de una historia muy bien documentada de la "alta cultura europea" (un gran ejemplo de esto es *Viaje a Oriente* (1851), de Gérard de Nerval) que incluso importantes estudiosos del mundo oriental, que realmente se han interesado en conocer Oriente, han estado recreando, durante años y años, las viejas representaciones occidentales del mundo árabe, representaciones muy alejadas de lo que Said llama "representación realista". Estas representaciones, argumenta el autor palestino, tienen muy poco que ver con el verdadero discurrir del complejísimo y diverso universo de "lo árabe"; tienen muy poco que ver con, en términos de Rama, la ciudad real. Se entiende a todas las culturas como si fueran la misma. Como si el mundo árabe no evolucionara; no se transformara. Es, a fin de cuentas, la creación de un "otro ideal", dominable:

> Es un estilo de pensamiento que se basa en la distinción ontológica y epistemológica que se establece entre Oriente y ─la mayor parte de las veces─ Occidente. Así pues, una gran cantidad de escritores ─entre ellos, poetas, novelistas, filósofos, políticos, economistas y administradores del Imperio─ han aceptado esta diferencia básica entre Oriente y Occidente como punto de partida para elaborar teorías, epopeyas, novelas, descripciones sociales e informes políticos relacionados con Oriente, sus gentes, sus costumbres, su «mentalidad», su destino, etc. Este tipo de orientalismo se puede encontrar en Esquilo, Victor Hugo, Dante y Karl Marx. (Said, 2008, p. 21)

A diferencia de Oriente (que en el estudio de Said se refiere a lo que se conoce hoy, más comúnmente, como Medio Oriente), que ha sido objeto de dominio por distintos imperios europeos, tanto cultural como militarmente (como explica rigurosamente Said), la cultura colombiana, como hemos visto, tiene la contundente influencia del imperio español, que, desde las primeras *Crónicas de Indias,* y de la implementación de la ciudad letrada, dominó la cultura a través de la exotización/idealización del otro, de "lo otro". Como muestra el estudio de Ángel Rama, la necesidad de escribir ese mundo virgen, las tierras conquistadas, tuvo que ver con la idea de dominarlo, de ordenarlo; de imponerle sus lógicas, su epistemología, su ontología.

Si hacemos un desplazamiento de la teoría de Said a los contextos que importan para este escrito, una especie de comparación de críticas culturales (Rama/Said), podríamos ver un fenómeno interesante: en un principio, como hemos recalcado a partir de la crítica literaria de González Ortega, la implementación del canon nacional daba cuenta de una intención explícita de dominio, a saber: crear un universo idealizado, que poco tenía que ver con la ciudad real, para mantener el poder de las oligarquías criollas. Pues bien, ese imaginario cultural, que fue, desde siempre, muy bien aceptado por la cultura europea (lo latinoamericano como aquel mundo salvaje que está (por fuera del tiempo), ya que implica una superioridad de Occidente, fue adoptado por los escritores del siglo XX (que intentaron, desde el principio, pertenecer a la oficialidad) para criticar, paradójicamente, los estereotipos impuestos por el imperio. Como muestra Said (en el caso de Oriente), la ignorancia sobre el discurrir cultural de lo "no occidental" no viene sólo de quienes se han dejado influenciar por la cultura popular (cine, folletines, etcétera) sino de quienes han estudiado a profundidad aquel discurrir cultural. Por eso el título del libro: "orientalismo", "los orientalistas". Los autores que hemos citado, tanto escritores de literatura como críticos y teóricos, no son ajenos al universo latinoamericano, pero, consciente o inconscientemente, han perpetuado los estereotipos que les fueron impuestos.

El ya mencionado poeta Juan Manuel Roca (que es, podríamos decir sin miedo a equivocarnos, el poeta colombiano vivo más "importante", con más publicaciones y reconocimiento oficial; aquella poesía que, extrañamente, aparece exhibida en las vitrinas de las librerías y en los medios masivos; aquel poeta que, como en épocas de García Márquez, es consultado por la prensa oficial para dar opiniones sobre temas de actualidad), al conmemorar los "casi noventa" años de Álvaro Mutis, le expresó estas palabras a los periodistas del diario *El Universal*:

> Soy más lector de la poesía de Álvaro Mutis que de su narrativa —respondió Juan Manuel Roca— y tengo la impresión de que sus dos grandes libros son *Los trabajos perdidos* y *Los elementos del desastre*, donde un lenguaje fulgurante atrapa los paisajes ruinosos del trópico y del hombre que habita en sus derrotas: hospitales, hoteles desvencijados, cuarteles, guerreros destinados a la muerte o al olvido, toda una historia clínica del mundo visto desde nuestra "tierra caliente", desde unos lugares aletargados en los que siempre parece ser las 12 del día. El

> poema que más me emociona de Álvaro Mutis es su "Nocturno", un poema sensorial que entremezcla el olfato y el oído en una hermosa visión de nuestra Zona Cafetera. Está en *Los trabajos perdidos*. Yo siempre se lo recomiendo a todo viajero colombiano que se va del país. Leer ese poema, aun desde la lejanía, es recibir una rebanada de nuestro paisaje, un olor a humedad y a tierra caliente, un documento lírico del sentir del hombre colombiano que nos hace pensar que pertenecemos a un lugar, a una geografía no solamente física sino espiritual". (2013, párr. 11)

En primer lugar, un análisis de la cita a la luz de la teoría de Said/Rama (estereotipo/idealización como forma de dominio): para Juan Manuel Roca, que, por supuesto, no es ajeno a la realidad colombiana, el ser colombiano (utiliza la referencia al poema como la manera de sentir la colombianidad— "yo siempre lo recomiendo a todo viajero colombiano que se va del país"—) tiene que ver con la idea europea (que está ya en las primeras *Crónicas de Indias*) de "guerreros destinados a la muerte", "paisajes ruinosos del trópico", "nuestra tierra caliente", "el hombre que habita en sus derrotas", etcétera. Es decir: lo que reivindica Roca del poema de Mutis es que, supuestamente, nos transporta a la realidad del país. Si usted extraña Colombia ─le dice Roca al que no está en su país─, lea el poema de Mutis y regresará: "un documento lírico del sentir del hombre colombiano que nos hace pensar que pertenecemos a un lugar, a una geografía no solamente física sino espiritual". La cita completa no sólo concuerda con lo que había dicho Fuguet en el prólogo a *McOndo*: una idea de la literatura latinoamericana ajena de los cambios reales, donde Lima o Armenia (Eje Cafetero colombiano) discurren mucho más parecido al Bronx, en Nueva York, o a Chueca, en Madrid, que a un extraño mundo idílico, inexistente, donde vuelan las personas por arte de magia, sino que, como bien lo explica Said en *Orientalismo*, reafirma la imagen débil del conquistado. "Débil" no en el sentido poético, aquel personaje fracasado que ha sido muy bien explorado en la literatura y en la filosofía occidental (piénsese, por ejemplo, en los personajes menoscabados de Woody Allen o de Heinrich Böll o de Enrique Vila-Matas[31], o en el pensamiento de Cioran y de Schopenhauer[32]), sino débil en un sentido ontológico. En Latinoamérica, dice Roca, no pasa el tiempo. En Latinoamérica, dice Roca, el sufrimiento es un

[31] Si el lector desea indagar en estas literaturas, que no serán analizadas con detenimiento porque nos desviaríamos del objetivo principal de la tesis, podría remitirse (entre otros libros, por supuesto) a las siguientes obras: *A propósito de nada* (2020), de Woody Allen; *Opiniones de un payaso* (1963), de Heinrich Böll; *Bartleby y compañía* (2000), de Enrique Vila-Matas.

[32] Además de las obras citadas de Emil Cioran, ver: *El mundo como voluntad y representación* (1819) y *Parerga y paralipómena* (1851), de Arthur Schopenhauer.

poema pastoril, una alabanza a nuestra condición inferior, a nuestra condición de derrotados, de subdesarrollados. Es, a fin de cuentas, la imagen perfecta para el conquistador. El sufrimiento se camufla en un sentido ficcionalizado de identidad.

En una apasionada conferencia, pronunciada el año de su muerte, que tuvo lugar como finalización de un importante encuentro sobre orientalismo en la Universidad de Columbia, Edward Said deja clara la perspectiva sociopolítica de su crítica literaria y cultural (2003): cuando reducimos las visiones culturales a lo que nos han inculcado, como hace Roca en el texto anterior, nos vemos involucrados en una especie de "pasión masiva", más que en un intercambio intelectual. La reducción a estereotipos —dice Said— está estrechamente vinculada con el poder, ya que el verdadero sufrimiento humano se desvanece. El punto principal, lo que importa para este trabajo, no es resaltar que la literatura debería ser, siempre, política/realista (eso sería una visión absurda del arte[33]), sino, más bien, que la literatura que le interesa al poder, como hemos visto, es aquella que, a través de la poesía, crea una identidad plástica que hace que se desvanezca el sufrimiento que intenta contar. Veamos cómo opera esto en el poema "Nocturno" (1965), citado por Roca para dar el ejemplo paradigmático de la colombianidad. Cito el poema en su totalidad:

NOCTURNO

Esta noche ha vuelto la lluvia sobre los cafetales.
Sobre las hojas de plátano,
sobre las altas ramas de los cámbulos,
ha vuelto a llover esta noche un agua persistente y vastísima

[33]Insisto, de nuevo, en un punto importante para no desvainarnos del argumento general: al recalcar que el concepto de "exotización" propuesto por Said es adoptado por la literatura canónica colombiana (y, posteriormente, por las esferas del poder) no estoy haciendo una defensa de la literatura realista, o la literatura política, "comprometida". La literatura fantástica, o surrealista, o de ciencia ficción, etcétera, al igual que el llamado "realismo mágico", debe respetar el mundo que el autor mismo delimita, si no, nos enfrentaríamos a obras carentes de verosimilitud (no importa el género, o el subgénero, o el argumento). El problema principal que quiero traer a colación es el siguiente: la literatura canónica colombiana de la segunda mitad del siglo XX pretende hacer una crítica aguda al poder, pero, como esa crítica está hecha desde la lógica exotizante que el poder mismo ha impuesto, es, como es evidente, conveniente para el poder. Insisto: el problema está en que es una literatura que intenta captar la ciudad real *desde* las lógicas de la ciudad letrada.

que crece las acequias y comienza a henchir los ríos
que gimen con su nocturna carga de lodos vegetales.
La lluvia sobre el cinc de los tejados
canta su presencia y me aleja del sueño
hasta dejarme en un crecer de las aguas sin sosiego,
en la noche fresquísima que chorrea
por entre la bóveda de los cafetos
y escurre por el enfermo tronco de los balsos gigantes.
Ahora, de repente, en mitad de la noche
ha regresado la lluvia sobre los cafetales
y entre el vocerío vegetal de las aguas
me llega la intacta materia de otros días
salvada del ajeno trabajo de los años. (Mutis, 2008, p. 24)

Como vemos, el tema principal del poema es la quietud del tiempo en los paisajes colombianos, ubicados, en este caso, en el lugar común, en el cliché, de los cultivos de café. Aquel lugar, como explica Said refiriéndose a Oriente, donde no pasa el tiempo. Aquellos turbantes sofisticados y tesoros escondidos, dice Said, que no tenían nada que ver con su infancia en Palestina. ¿Por qué este poema es aceptado oficialmente como uno de los grandes poemas de literatura colombiana? ¿Por qué la voz oficial de Juan Manuel Roca recalca la importancia de la voz oficial de Mutis para reconocer a Colombia? Porque, consciente o inconscientemente, el poema recrea los estereotipos bucólicos del Eje Cafetero colombiano y disimula la pobreza, el goteo de la lluvia en los techos de cinc, con "la intacta materia de otros días". Es decir, el poema nos dice: esto, Colombia, es así, y siempre va a ser así. Y es bello… Se desvanece el sufrimiento de la ciudad real en las retóricas costumbristas y clasicistas de la ciudad letrada. Es, como en las *Crónicas de Indias*, una América imaginaria, ordenada por el imperio, que es radicalmente distinta e inferior al desarrollo europeo. Es la imagen recurrente del lector occidental, que se define a sí mismo en contraposición a la magia de América Latina. En términos de Said (piénsese que estamos haciendo un desplazamiento de "Oriente" a "Latinoamérica"):

> Oriente no es solo el vecino inmediato de Europa, es también la región en la que Europa ha creado sus colonias más grandes, ricas y antiguas, es la fuente de sus civilizaciones y sus lenguas, su contrincante cultural y una de sus imágenes más profundas y repetidas de lo otro. Además, Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su

> experiencia. Sin embargo, Oriente no es puramente imaginario. (Said, 2008, pp. 19-20)

Bajo esta perspectiva, siguiendo el análisis del poema de Mutis, podemos decir, con Said, que el Eje Cafetero colombiano, al que hace referencia el texto, no es "puramente imaginario", no es "la intacta materia" campestre, sino un drama urbano en constante transformación. En términos de Fuguet: "Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el Comandante Marcos y CNN en español y el Nafta y Mercosur y la deuda externa (…) Vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (más allá que sus sobrepobladas ciudades son un caos y no funcionen) nos parece aberrante, cómodo e inmoral" (1996, p. 16).

Aún queriendo reivindicar una crítica a la oficialidad impuesta por la conquista europea, es bastante plausible sostener que aquel estereotipo de "romances, seres exóticos, recuerdos y paisajes inolvidables y experiencias extraordinarias" (2008, p. 19), en términos de Said, es recurrente en la literatura canónica colombiana del siglo XX. En *Cien años de soledad*, para traer el ejemplo más paradigmático de todo el canon, ocurre esta perpetuación de lo exótico con gran claridad. La ya mencionada masacre de las bananeras y el desplazamiento forzado y las trágicas guerras urbanas quedan relegadas a la idea de un país en donde todo puede ocurrir, donde después de una muerte, causada por la decadencia orgánica de la enfermedad mental, llueven flores amarillas. Donde todo desaparece, incluso volando por los aires, porque la dolencia de los habitantes de Macondo no pertenece al tiempo histórico, sino a aquel tiempo sin tiempo al que son reducidas, en contraposición a Occidente, las colonias "salvajes". Es un mundo, como dice Said, en donde el sufrimiento humano, o, digamos, el discurrir cotidiano de lo humano, queda relegado a la exotización de "lo otro", de lo "no occidental". Es una herramienta (basada en la imposición de estereotipos) bastante efectiva a la hora de imponer poder político, económico y cultural, pues, como vimos en el análisis que hicimos sobre la obra de Ángel Rama, cualquier injusticia puede ser justificada porque en aquellas tierras mágicas todo puede pasar. Es el conquistador, pues, el encargado de ordenarlas. De nuevo: "ciudad letrada versus ciudad real". Esa exotización de la ciudad real es, precisamente, lo que le interesa a la ciudad letrada.

Es interesante ver cómo el Macondo de *Cien años de soledad*, para seguir con el ejemplo, que podríamos desplazar a toda la literatura oficial (piénsese, de nuevo, en el poema de Mutis y en las declaraciones de Roca), es extraído del entorno urbano (real) y situado en una geografía sin tiempo y sin espacio. Sacrificando la verosimilitud de la novela, García Márquez, en el inicio del libro, nos da a entender que Macondo fue fundado por José Arcadio Buendía después de que el personaje decidiera, junto a Úrsula Iguarán, dejar la capital de La Guajira. Y esa Colombia que dejan atrás, ubicada en un tiempo cambiante, donde sí existían los nombres de las cosas, pasa a ser, por arte de magia, un pueblo anterior al lenguaje. Un pueblo bastante similar a aquel mundo que describían los conquistadores españoles al tratar de ordenar, desde la visión europea, "lo otro". Este "sacrificio" de la verosimilitud narrativa, que, desde mi perspectiva, es bastante evidente, lo explica, en segunda persona (el texto es una carta abierta a García Márquez) y con un tono irónico y agudo, el escritor y gramático Fernando Vallejo en los siguientes términos (la ortografía extraña del texto intenta una fonética allegada al habla del Departamento de Antioquia, Colombia):

> Pero aclarame aunque sea otra frase, la tercera, Gabito: "El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo". Si vos estás escribiendo en español –una de las contadas "lenguas de civilización" de que habla Toynbee, y que ha producido la máxima obra literaria, *el Quijote*, después de la cual sigue la tuya, si no es que es al revés–, ¿no se te hace que se te fue un poquito la mano con eso de que muchas cosas carecían de nombre y que para mencionarlas había que señalarlas con el dedo? ¿No hay ahí una inadecuación entre la lengua tuya, la del narrador (así sean tan genialmente pobres su léxico y su sintaxis), y el mundo que describes? Para mí que te hubiera quedado mejor tu libro en protobantú o en una lengua de la Amazonia. Pero claro, en protobantú nadie se llama Aureliano Buendía con nombre y apellido, ni mucho menos tiene grado de coronel. Gabito: ¿No se te hace raro que en Macondo muchas cosas no tengan nombre pero las personas sí? Y para colmo con grado militar. En un mundo tan primitivo, Gabito, tan recién bañado por el primer aguacero cual es el caso de Macondo, ¿de dónde salió la jerarquía militar? Pues donde hay un coronel hay generales y mayores y cabos. Pero esto no es un reproche, Gabito, yo a vos te tengo buena voluntad. Nada más te lo recuerdo por si algún cabrón malpensado algún día te lo saca a relucir, estés preparado y sepás qué responder. Respondele: "Animal, ¿no ves que estamos ante el realismo mágico? Por eso es mágico. Si las cosas tienen explicación, ¿dónde está la magia? ¿Qué chiste hay pues?". (Vallejo, 2013, p. 301)

Los puntos principales del texto de Vallejo, que pueden pasar inadvertidos por el tono burlesco (y, algunos dirían, rencoroso del argumento) están estrechamente relacionados con lo que hemos mencionado: por un lado, y como ya analizamos al tratar de comprender por qué la "literatura" de Gonzalo Jiménez de Quesada fue considerada como la iniciadora del canon oficial, la conciencia de crear una literatura donde el narrador (el letrado) cuenta un mundo alejándose de él (la ciudad real). Hay un contraste evidente entre el que cuenta la historia y la historia que se cuenta. Por el otro lado, Vallejo nos señala lo mencionado anteriormente: los nombres propios, y el uso de los nombres de las cosas, nos dan a entender, como lectores prevenidos, que hay un error innegable en los tiempos que nos presenta García Márquez, pero, como "estamos en el realismo mágico", aquellos errores temporales pueden ser justificados de un modo vago: aquí todo puede pasar. Es decir: no es una crítica a la literatura fantástica, a la creación de universos paralelos donde pueda existir una tensión entre "lo real" y "lo imaginario", sino, más bien, al funcionamiento mismo de la novela, a su mecanismo. ¿Por qué nos cuenta un mundo donde la cosas (incluyendo nombres y jerarquías) ya tienen nombre, pero, repentinamente, ese mundo vuelve a un pasado remoto donde no existían los nombres (un pasado que, si analizamos rigurosamente la linealidad de la novela, no estaría ubicado, temporalmente, en el pasado[34])? Es decir: no funciona la estructura narrativa del relato. Pues bien, la respuesta a esa pregunta no tiene que ver con un descuido del escritor, sino, como hemos visto, con una intención de contar "lo latinoamericano" desligado del discurrir del tiempo histórico. Es un "contarme a mí mismo" como los otros me quieren ver. Como bien explica Fuguet, haciendo referencia a su propia experiencia como escritor latinoamericano en el mercado europeo y norteamericano, a estos mercados editoriales no les interesa una literatura latinoamericana que, por ejemplo, cuente una historia ubicada en el Eje Cafetero real, donde existen los cines y las librerías y el transporte público y los programas estadounidenses de televisión y las tiendas enormes de ropa hecha en Taiwán, etcétera, sino, más bien, como mecanismo consciente o inconsciente para ejercer dominio (en términos de Said), quieren una Latinoamérica débil, idílica, bucólica, desnuda, donde las incongruencias

[34] Piénsese en los siguiente: el mundo en el que habitan José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán *antes* de fundar Macondo, aquella Guajira convulsionada donde ya todas las cosas tenían sus nombres, es, en los términos temporales del relato, *anterior* al universo literario donde "El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarías con el dedo" (García Márquez, 2016, p.3)**,** inicio de *Cien años de soledad*. Como vemos, no es un problema que tiene que ver con la discusión entre "literatura realista versus literatura fantástica", sino, más bien, con la verosimilitud de la novela. ¿Cómo es posible que la cosas no tuvieran nombres si ya los tenían?

temporales puedan justificar la existencia de un mundo distinto, diferente, exótico, *ordenable*, culturalmente inferior. Las *Crónicas de Indias*, algunas cargadas de una belleza indiscutible, ya hacían evidente esa misma intención. Hay (como en *Cien años de soledad*) un narrador distinto al mundo que capta ("distinto" en sentido ontológico), y un mundo captado completamente exotizado y ajeno a quien lo cuenta. Un mundo, América, que pertenece a los tiempos donde las cosas no tenían nombre, y se ha quedado en esos tiempos. Un "yo fuerte" que cuenta y un "algo débil" que es contado.

Veamos, como parte de la evidencia del argumento general, un fragmento algo extenso de una de las más famosas *Crónicas de Indias*. Un fragmento paradigmático, pues, de *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las indias occidentales* (1626), del historiador español Fray Pedro Simón (1574-1628):

> (…) Era también su ignorancia en conocer el primer principio de todas las cosas tal, que en ninguno de los de esta tierra se halló este conocimiento, aunque lo tenían de las diferencias de tiempos para sus labranzas, sementeras y cosechas de maíz, yucas, batatas y otras raíces de su comida ordinaria, y así con esta ceguera de no atinar a rastrear esto, seguían las persuasiones del demonio que las daba, y que esta era la suya, y como su talento no se extendía a pedir razón de aquello, como jamás se ha extendido a pedirla a los españoles de la ley que les predicaba (la más valiente señal de la ignorancia que se ha hallado entre ellos), con facilidad determinaron adorarle, haciéndole particulares templos y casas, donde se les aparecía a los mohanes y a los más viejos en diferentes y espantables figuras, y haciéndoles pasar adelante con tales disparates, les persuadía que adorasen a vueltas muchas suertes de animales de diversas materias; pero en especial y más comúnmente los hacían de oro, de que pudo dar buen testimonio don Pedro de Heredia con su gente, pues llegando a conquistar (poblada ya la ciudad de Cartagena) los pueblos de la costa de mar a la parte del Río Grande de la Magdalena, que el del Levante, halló en la gran ciudad de Cipacua un valiente templo de su adoración, en que adoraban un puerco espín de oro fino, que, como le manifestó la romana, pesaba cinco arrobas y media, y en el templo de otro pueblo llamado Carnapacua, se encontraron que tenían por sus dioses a ocho patos de oro fino en un valiente templo, que pesaron cuarenta mil ducados y a este modo más o menos con ningún templo encontraban que no les enriqueciese. Dedicados al culto de estos templos, tenían sus mohanes, que daban al pueblo sus respuestas de lo que consultaban al demonio, con grandes supersticiones y hechicerías, en que estaban tan aferrados que no ha sido bastante la doctrina evangélica y maestros de la fe que los han enseñado, para desarraigárselas hasta hoy, como se echó de ver los años pasados en la confesión que hizo en la Santa Inquisición y se leyó en un acto público que se tuvo en esta ciudad de Cartagena el año 1613, de

> un mestizo hijo de español e india, llamado Luis Andrea, natural del pueblo de Tubaxa, donde estuvo doctrinando cuatro o cinco años aquel santísimo varón, fray Luis Beltrán, de la Orden de nuestro padre Santo Domingo; circunstancia que se debe advertir por la gran solicitud que tuvo el Santo (como en su lugar diremos) para extirpar las mohanerías e idolatrías en que los halló. (2013, p. 63-65)

Siguiendo el hilo argumental del presente trabajo, y teniendo en cuenta los detalles del texto de Fray Pedro Simón, no es descabellado entender la relación entre la literatura oficial colombiana, desde la creación de la Republica hasta el Boom latinoamericano, y aquellos primeros textos que intentaron captar la realidad del nuevo mundo. Como vemos (y siguiendo la visión teórica de Said −piénsese en que los ejemplos del teórico palestino, como vimos, hacen referencia al "gran arte europeo" que intentó captar la realidad de Oriente−y la experiencia editorial de Fuguet), la gran mayoría de textos que conocemos hoy como *Crónicas de Indias*, que, según nuestra hipótesis, han sido perpetuados por los escritores colombianos que saben que esa exotización es conveniente para la oficialidad, cuentan "lo otro", "lo salvaje", desde un narrador que, explícitamente, hace referencia a un mundo sin tiempo; a un mundo ignorante de las grandes "verdades" de Occidente. Como sugiere Fernando Vallejo en el texto mencionado anteriormente, y como puede comprobar cualquier lector crítico, el primer capítulo de *Cien años de soledad*, y toda la obra, por supuesto, es un ejemplo bastante transparente de cómo se ha perpetuado la visión exótica de América Latina. En un pueblo remoto, en el interior del Caribe colombiano, aquel lugar donde ya existen los nombres pero no los nombres de las cosas (y donde unos años después se va a desatar una guerra política que no tendría sentido en un mundo tan nuevo), aparecen, esporádicamente, algunos gitanos trayendo los inventos de Europa y Oriente. El choque poético, y lo que ha sido tan celebrado de aquel famoso primer capítulo de *Cien años de soledad*, es el asombro que genera la ignorancia del funcionamiento de los utensilios y los conocimientos que va trayendo Melquíades. Es un Macondo (Colombia) estático, exótico, primitivo (que nunca, a lo largo de los más de cien años que narra la novela, deja de serlo), donde la vida se organiza campechanamente, desnuda de conocimientos externos a Macondo, en la ignorancia de lo que ocurre en el mundo de "las verdades científicas". Es (teniendo en cuenta la diferencia de matices) una forma de *Crónica de Indias*; una forma de decirle al "lector culto", al letrado que mira el discurrir popular desde el hermetismo de la "alta cultura europea", lo mismo que nos dice Fray Pedro Simón (como se indica en el principio del texto citado). Vuelvo a citar, idénticamente, para comodidad del lector, para que no sea necesario retroceder en el texto: "Era también su ignorancia

en conocer el primer principio de todas las cosas tal, que en ninguno de los de esta tierra se halló este conocimiento, aunque lo tenían de las diferencias de tiempos para sus labranzas, sementeras y cosechas de maíz, yucas, batatas y otras raíces de su comida ordinaria, y así con esta ceguera de no atinar a rastrear esto, seguían las persuasiones del demonio que las daba, y que esta era la suya, y como su talento no se extendía a pedir razón de aquello"… En Macondo existen unas lógicas atemporales que causan la extrañeza casi burlesca del lector, aquel lector que mira a Macondo desde la distancia de la ciudad letrada. Macondo, a fin de cuentas, no existe en el discurrir de la ciudad real, pero aquel imaginario de lo popular ha servido como tarjeta de identidad para crear una cultura vista desde los ojos de Occidente. La América del Sur, nos dice *Cien años de soledad*, está habitada por esa misma hechicería que encontraron los españoles, aquel mundo alejado de las verdades de la razón. Por eso Fuguet enfatiza que su América del Sur, su ciudad real, es CNN en español y los programas de Don Francisco (1996, pp. 15-16). La ciudad real, dice Fuguet, no es un lugar de taparrabos y hechizos míticos, atemporales, sino un complejo lugar que se mueve, que se transforma, que vive sus tragedias sin magia.

Ese ocultamiento de la tragedia latinoamericana a través del realismo mágico, concepto que ya mencionamos al enfatizar lo que Said recalca como el verdadero problema de la exotización, ocurre de un modo sutil, poco explícito, que, evidentemente, le conviene a la oficialidad. Si hacemos un análisis detallado de los autores que hemos denominado "canónicos del siglo XX" podemos ver ese ocultamiento con claridad. El ejemplo paradigmático de "Los funerales de la Mamá Grande" nos puede dar luces sobre este tema específico: como ya analizamos a profundidad, el narrador del cuento es una especie de cronista de Indias, que ve su mundo desde la distancia letrada. Así como en el poema de Mutis, como vimos, la pobreza de la ciudad real queda oculta en esa Colombia idealizada por la cultura europea, el tono burlesco e idealizado con el que el narrador de García Márquez presenta la cultura popular hace que se desvanezca (en términos de Said) el verdadero sufrimiento que se quiere, paradójicamente, denunciar. Lo interesante es que, como vimos a través de la teoría de Gilard, esa idealización de lo latinoamericano se va convirtiendo, poco a poco, en un imaginario popular fundamentado en la oficialización de la ficción. Es decir: como ocurrió con la música vallenata (que no existió como género hasta que García Márquez y Rafael Escalona la oficializaran), es común la opinión popular, poco fundamentada, de que el mundo real, la ciudad real, de la Costa Caribe opera como la presenta

García Márquez en su literatura. De la misma forma en que el criollo comprendió su mundo a partir de cómo fue ordenado por los conquistadores europeos (ignorando las lógicas de la ciudad real), la literatura de García Márquez, y de los autores mencionados, ha marcado una forma de comprender la colombianidad, por los mismos colombianos, ignorando que su mundo está alejadísimo del realismo mágico. Y las consecuencias culturales, estéticas y sociopolíticas son peligrosas: la injusticia social, los parámetros artísticos impuestos por la oficialidad, la falta de recursos básicos y de políticas públicas, etcétera, son justificados por habernos creído que vivimos en un mundo sin tiempo; en aquel mundo donde todo pasa con la felicidad de la magia, del hechizo bucólico. "Somos el segundo país más feliz del mundo, sólo nos gana Fiyi"[35], se suele decir en Colombia cuando salen a relucir los problemas cardinales de la ciudad real. La masificación, pues, de esta literatura encargada de exotizar lo popular genera, necesariamente, que la respuesta colombiana a las problemáticas más comunes de cualquier país occidental sea (en términos de Vallejo): "¿No ves que estamos ante el realismo mágico? Por eso es mágico. Si las cosas tienen explicación, ¿dónde está la magia? ¿Qué chiste hay pues?" (2013). El entenderse como un país alucinado, por fuera del tiempo histórico, genera una conformidad política y estética altamente conveniente para quienes quieren perpetuarse en el poder. De nuevo ocurre lo que Rama y Antonio Caballero explican en sus textos históricos: cualquier injusticia puede ser justificada por las letras. En el principio de la conquista fue el requerimiento (el texto oficial), después, y hasta nuestros días, es el imaginario literario, creado por la ciudad letrada, de un pasado y un presente que todo lo acepta.

Como ya mencionamos, *Orientalismo* intenta mostrar, con evidencia contundente, cómo la exotización de Oriente no es una exotización que venga desde la ignorancia total de la cultura. Son estudiosos de Oriente (académicos), o, incluso, "orientales", aquellos que ayudan, consciente o inconscientemente, a perpetuar los estereotipos impuestos por los imperios;

[35] Es sustancial entender, según lo que estamos proponiendo, lo irónico y lo paradójico que resulta "sentirse el segundo país más feliz del mundo (después de Fiyi)" si analizamos los niveles de miseria, de violencia y de desarrollo de políticas públicas en Colombia. Para profundizar, con datos específicos, en esta problemática, el lector pude remitirse a los siguientes artículos periodísticos: "Segundo país más feliz, 88 de cada 100 colombianos se sienten felices", publicado por el periódico *El Tiempo* el 6 de enero de 2018, y "Los 10 países más ricos del mundo…y los 10 más desiguales", publicado por la revista *Dinero* el 7 de marzo de 2018. El contraste de las cifras hace evidente la ironía: el cuarto país más desigual del mundo, Colombia, se siente el segundo país más feliz.

aquellos estereotipos que han servido como herramienta de dominio y de imposición de poder. No es exagerado afirmar que la desaparición de Macondo por arte de magia (la última página de *Cien años de soledad*) es una perpetuación de la imagen débil, exotizada, de una América Latina alucinada; de una América Latina que, como es espejismo (en términos de García Márquez), no pertenece a un tiempo histórico donde las realidades cambian en la constante tragedia del devenir histórico de la vida. Cito un fragmento de la última página de *Cien años de soledad*:

> Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico (…) Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos. (García Márquez, 2016, p. 172)

Es, como hemos argumentado, aquella Colombia de Mutis o de las *Crónicas de Indias*; aquel espejismo, sin tiempo, que puede ser dominado con facilidad por su carácter radicalmente distinto, salvaje, mítico, *olvidable*[36]. Aquel espejismo que, gracias a la oficialización y a la fascinación europea por el realismo mágico, ha tenido implicaciones concretas en el imaginario cultural colombiano. Macondo, por ejemplo, fue el "país" invitado a la Feria Internacional de Libro de Bogotá en el año 2015, dándole, por supuesto, una connotación oficial, promovida por el Ministerio de Cultura y la Cámara del Libro, a la existencia de un pueblo que, en términos de Said, *esfuma* (desvanece) sus sufrimientos por arte de magia. No importa la decadencia en la que queda Macondo después de la intervención económica norteamericana, pues es, como toda América del Sur, un pueblo mágico, un pueblo que se desvanece en un improbable torbellino bíblico, "el segundo país más feliz del mundo". He ahí la molestia teórica de Fuguet y de Fernando Vallejo: las cosas que pasan en la ciudad real no se esfuman con hechicería. Esa forma de concebir el universo latinoamericano es, precisamente, como se ha visto "el trópico" desde el "ojo superior" de la "alta cultura europea".

[36] El término "olvidable", en este caso, no se refiere al Macondo literario que es ya inolvidable en el inconsciente colectivo latinoamericano, sino, más bien, nos referimos a la Colombia concreta, real, que puede ser olvidada porque sus problemas ocurren de forma mágica, de forma irreal, no concreta.

Pues bien, para no dejar el argumento (sobre cómo ha calado la literatura oficial colombiana en el imaginario colectivo, incluso en quienes están permeados del discurrir real de la cultura) sin evidencias concretas, podemos traer uno de los muchos ejemplos cotidianos. Este ejemplo, por referirse a "Los funerales de la Mamá Grande" y a *Cien años de soledad*, lo considero bastante acertado para no dejar las tesis mencionadas exclusivamente en el ámbito teórico. A partir del siguiente ejemplo podemos hacer un análisis de la "normalización" de las relaciones de poder y del poder "no opresivo", en términos del filósofo francés Michel Foucault[37], que ejerce la cultura (la literatura) que pretende una crítica al poder desde el poder. El punto, ya mencionado, es el siguiente: el imaginario cultural que ha creado la literatura oficial colombiana (desde la segunda mitad del siglo XX), alejado de la ciudad real, crea una normalización y unas "verdades" culturales que son adoptadas por la ciudad real. El colombiano (como muestra Gilard) empieza a creer que los discursos del realismo mágico representan la "costeñeidad", o "la colombianidad" (como vimos en el caso del poeta Juan Manuel Roca), así esos discursos estén perpetuando los estereotipos y las exotización de un mundo que, en realidad, está bastante alejado de aquellos discursos. Veamos el ejemplo[38]:

El día 18 de abril del 2018 publiqué, en mi perfil abierto de Facebook, el siguiente comentario:

> El trillado Macondo es un pueblo que se entiende muy bien en Europa y Norteamérica porque no está contado desde Macondo, sino desde el lenguaje elitista y burlesco de la "alta cultura" occidental. (2018)

Por razones académicas, la mayoría de mis "amigos" de Facebook son, en realidad, desconocidos que están vinculados a lo que hemos llamado, con sospecha, "alta cultura"

[37] Como posteriormente mostraremos en detalle, trayendo las citas y las referencias correspondientes, estos conceptos han sido desarrollados en: *La verdad y las formas jurídicas* (1973), *Vigilar y castigar* (1975) e *Historia de la sexualidad* (1984).

[38] Es conveniente aclarar lo siguiente: a continuación traeré un ejemplo personal (sobre el flujo informativo de mis propias redes sociales) que puede parecer, a primera vista, una forma anecdótica y poco académica de tratar la teoría y la crítica que hemos trabajado a lo largo de este trabajo. Pero, considero que el ejemplo, que no intenta ser el argumento principal, sino, más bien, servir como evidencia empírica de los postulados que hemos trabajado (la información se puede verificar a través de los perfiles abiertos de las redes sociales), es importante para el desarrollo de esta tesis, pues, como veremos, demuestra de forma concreta y transparente cómo los imaginarios literarios que se han impuesto gracias al canon oficial han permeado la visión de América Latina incluso de quienes intentan tener una visión crítica y amplia del discurrir cultural en Colombia.

colombiana. En su mayoría son estudiosos de la poesía o la filosofía o el cine o el teatro. En principio (y lo debo dejar claro para un lector no involucrado en la cultura colombiana), mi comentario tiene una connotación controvertida, pues criticar a García Márquez en Colombia es considerado una especie de herejía. Incluso en el ámbito de la discusión académica, como vimos en la dudosa última parte del artículo científico de González Ortega, García Márquez es considerado como una especie de mesías que logró develar los misterios del discurrir de la vida en Colombia. El primer "comentario" que recibí en mi publicación, escrito por John William Archbold (escritor nacido en la Costa colombiana, magister en literatura del Caribe colombiano)[39] fue el siguiente:

> Nunca he visto un libro académico hablar de un "currutaco de alfeñique" o un burdel de burras... será que me hace falta documentación (2018).

Como podemos ver con claridad −aspecto que fue inmediatamente secundado por el escritor Leo Castillo, experto en el habla popular caribeña (un escritor que trabajaremos con detenimiento en los siguientes apartados) y por el ya mencionado escritor caribeño John Better−, el comentario de Archbold carece por completo de un argumento sólido: en principio, se confunde el lenguaje elitista y hermético con el lenguaje académico. Es decir: es el mismo recurso que usa García Márquez en "Los funerales de la Mamá Grande": contrapone el lenguaje del narrador (que habla desde el taburete) con el de los historiadores, pero, como ya demostramos con evidencia textual, ese lenguaje (la intención de un registro "no académico", oral) no aprehende el habla popular. ¿En qué momento del comentario (mío) se hace referencia a un "lenguaje académico"? ¿Acaso el elitismo lingüístico, y la perpetuación de la ciudad letrada, es un fenómeno académico? Pues bien, a partir de esta confusión, John William Archbold escoge dos ejemplos que sirven como clara evidencia para los argumentos que hemos sostenido a lo largo de este trabajo: reivindicando lo "no académico" (que, en sus términos, es "lo popular") escoge la siguiente construcción garciamarquiana: "currutaco de alfeñique". Este es un caso evidente de la pomposidad lingüística con la que García Márquez construye el supuesto habla popular del Caribe. Tomando los términos "currutaco" (adjetivo que hace referencia a algo/alguien débil) y "alfeñique" (que se refiere a lo

[39] Describo brevemente la hoja de vida de Archbold para mostrar un aspecto que ya hemos trabajado sobre la teoría de Said: la exotización de "lo otro" no siempre viene de la ignorancia cultural, sino, también, de quienes han indagado en el discurrir cultural a partir de los presupuestos impuestos por la oficialidad.

mismo, “alguien débil”, tomado de un tipo de dulce de caramelo proveniente de España), crea una construcción lingüística que pareciera una improbable invención popular, pero que, de hecho, está mucho más allegada a aquellas palabras del diccionario complemente desconocidas en la ciudad real colombiana; aquellas palabras que, como vimos en la teoría de Rama, usan los letrados para adquirir estatus político y cultural. Si tomamos la cita completa, podríamos notar (incluso sin estar inmersos en la cultura costeña) que la construcción rebuscada de las oraciones, y el uso del adjetivo compuesto garciamarquiano, es una clara sofisticación, propia del universo hermético letrado, de un popular o cotidiano “le pareció debilucho”, u otro tipo de construcción lingüística allegada al habla real, distanciadísima del pomposo “currutaco de alfeñique”. Aquí copio la cita de *Cien años de soledad* (resalto, en cursivas, los vocablos y las construcciones no propios del registro popular): “Sólo Rebeca *sucumbió* al *primer impacto*. La tarde en que lo vio pasar frente a su *dormitorio* pensó que Pietro Crespi era un *currutaco de alfeñique* junto a *aquel protomacho cuya* respiración volcánica *se percibía* en toda la casa” (García Márquez, 2016, p. 39). Volvemos a los argumentos anteriores: hay una intención de captar *lo* popular, pero *desde* lo letrado.

Siguiendo con el comentario de Archbold, nos acercamos al punto central de este argumento específico: cuando se refiere al burdel de burras (como símbolo de lo popular) está hablando de una larguísima, y trágica, tradición de zoofilia en la Costa Caribe colombiana. Archbold reivindica la supuesta ciudad real en García Márquez porque el escritor de Aracataca nombra, de pasada, la iniciación sexual de los muchachos con las burras del pueblo. Pues bien, el término “burdel de burras” (que no aparece literalmente en la obra), y el manejo del concepto en *Cien años de soledad*, es una clara exotización de una problemática real, una clara burla a la cultura popular (“Es que hay cristianos corrompidos que hacen sus cosas con las burras” (García Márquez, 2016, p. 78), dice Petroni en *Cien años de soledad*). Es esa distancia letrada que vimos en el caso de la mención de las reinas de “Los funerales de la Mamá Grande”. Esta problemática de la zoofilia la han abordado directamente poetas como el ya mencionado Raúl Gómez Jattin, pero quedan excluidos de la ciudad letrada porque afrontan la zoofilia desde la ciudad real y no con los ojos de quien cuenta un mundo al que no pertenece. En “Donde duerme el doble sexo” (1987), poema explícito sobre la zoofilia en el Caribe, Gómez Jattin dice: “Claro que la burra es lo máximo del /sexo femenino /Pero la mula lo chupa y la yegua es de lo mejor /Pero…” (1995, p. 104). A saber: un contraste radical con el disimulado y exotizado (sin tiempo) burdel de burras, que es realmente

una huerta donde José Arcadio Segundo experimenta el sexo con animales. Como hemos dicho a partir de la teoría de Said: se desvanece lo real y queda mitificado en un espacio sin tiempos. Lo que ocurre en el lector es que el sexo con burras, que se trabaja desde el ámbito alucinado de un país donde todo puede pasar, queda reducido a un nivel ontológico similar al de la desaparición del pueblo, o al de Mercedes la Bella volando por los aires.

Lo que resulta verdaderamente interesante, y que cuesta mucho trabajo contraargumentar en las discusiones cotidianas sobre literatura y política, es que Archbold (y una gran parte de los habitantes de la ciudad real), que ha estado vinculado con la investigación del Caribe, y que nació en el Caribe, argumenta que los hechizos propios de ese Macondo idealizado, o las constricciones lingüísticas alejadas de la ciudad real, existen, realmente, en la cultura popular costeña. Y la evidencia empírica (escuchar el habla real de las calles, o vivir unos cuantos meses en cualquier ciudad o pueblo del Caribe) no basta para hacer valer los evidentes argumentos de Alberto Fuguet y Fernando Vallejo. Aquellos argumentos que afirman que Latinoamérica no es ese mundo estático, bucólico y disimulado que nos presenta el realismo mágico, o cualquiera de las literaturas que han sido oficializadas con facilidad. La clave teórica para comprender este extraño e interesante fenómeno está, como ya mencionamos, en el concepto de "normalización del poder" de Michel Foucault.

Veamos: a diferencia de lo que hemos expuesto sobre la implementación del primer canon (piénsese, de nuevo, en textos como *Historia de la literatura en la Nueva Granada* (1867), de José María Vergara y Vergara), que, como vimos, tenía una intención explícita de represión: de recreación de un pasado europeo, excluyente, etcétera, las literaturas canónicas que surgieron en la segunda mitad del siglo XX no intentan esa exclusión para perpetuar poder, sino que, más bien, en términos de Foucault (en la quinta conferencia de *La verdad y las formas jurídicas*), "no excluyen al individuo", sino que "los fija a un aparato de corrección y normalización" (Foucault, 1996, p. 118). Es lo que, a partir de la visión de Foucault en *Vigilar y castigar* (1975) y en *Historia de la sexualidad* (1984), se conoce como relaciones de poder "no represivas", que implican, en términos de nuestra investigación, y siguiendo con nuestro ejemplo, lo siguiente: nadie ha obligado al escritor Archbold, explícitamente, a creer en la latinoamericanidad exotizada y débil (conveniente para el poder, como vimos) que presenta el

realismo mágico, sino que aquella literatura, por haber sido adherida a la oficialidad, a los "mecanismos disciplinarios", en términos de Foucault (la escuela, los talleres, etcétera), tiene como consecuencia inevitable, como efecto de ese tipo de relaciones de poder, la *normalización* de dicho poder. El individuo que, por estar adherido a los mecanismos de poder, cree que aquellas instituciones (en este caso la identidad nacional que parte de la literatura oficial) son una verdad indiscutible. Nadie en la Costa Caribe usa términos similares a "currutaco de alfeñique", o comprende el sexo con burras desde un ámbito mágico, pero, gracias a la normalización (como consecuencia de las relaciones de poder) muchos costeños colombianos podrían afirmar que *Cien años de soledad* es la expresión verdadera de lo caribeño. Como ocurre, según la investigación de Gilard, con el vallenato: un género creado, como género oficial, por la oligarquía del Caribe para expresar el supuesto discurrir de lo popular. Bajo esta perspectiva, los individuos de la ciudad real son adheridos a este mecanismo de poder y aceptan (en muchos casos) que "lo popular" está siendo expresado por la oficialidad (así no haya ningún vínculo con el verdadero discurrir de la ciudad real).

¿Por qué (volviendo al ejemplo) varios de los comentarios reprobatorios que recibí en mi "muro" de Facebook vienen de personas que viven en el Caribe y que aceptan una realidad garciamarquiana desligada del discurrir de la ciudad real? ¿Por qué se acepta una "verdad" que es fácilmente descartable? Con base explícita a lo mencionado sobre la teoría de la normalización del poder de Foucault (en la que ahondaremos posteriormente), el filósofo argentino Darío Sztajnszrajber (1968), en una entrevista sobre el concepto de la "Posverdad"[40], lo pone en los siguientes términos: "Aunque la verdad no exista, se generan como consensos, muy direccionados desde ciertos estratos de poder, para establecer que determinadas ideas pasan como verdaderas (…) Todo el mundo sabe que está todo armado, pero todo el mundo necesita y quiere creer en eso igual. ¿Por qué? Porque le cuaja, porque le sirve, porque entrama con sus intereses. (…) El poder no reprime, sino que normaliza. El poder va construyendo nuestra forma de pensar" (2017).

Es decir: el enorme fenómeno del realismo mágico, y de la literatura oficial, que ha permeado el imaginario cultural colombiano, está estrechamente relacionado con los intereses del poder estatal y privado. Debo dejar claro que mi intención, en este apartado, no es

[40] Véase: "Darío Sztajnszrajber y la posverdad, Intro Futurock Late Night Show", 2017.

desprestigiar la literatura del Boom (como manifestación estética), sino, más bien, mostrar por qué ha sido oficializada con facilidad, y por qué otras literaturas, que no le convienen al poder, son invisibilizadas sin tener en cuenta su validez cultural. A partir de los planteamientos anteriores, teniendo presente el marco teórico e histórico que hemos traído a colación, creo que es bastante plausible entender que a la "casta política", o a las esferas que controlan el poder económico, les conviene gobernar en Macondo, o en el universo de Maqroll, o en la Ciénaga Grande de Cepeda Samudio, pues son realidades estáticas, ficcionalizadas, donde se aceptan los abusos de poder como parte inevitable del ser latinoamericano. Pensemos, de nuevo, en los planteamientos del poeta Juan Manuel Roca: "donde un lenguaje fulgurante atrapa *los paisajes ruinosos del trópico y del hombre que habita en sus derrotas*: hospitales, hoteles desvencijados, cuarteles, *guerreros destinados a la muerte o al olvido*"[41] (2013, párr. 11). Pensemos, de nuevo, en la última página de *Cien años de soledad* o en la descripción alucinada de los muertos de la masacre de las bananeras, donde toda relación de poder queda justificada en una especie de ontología mágica del mundo salvaje que concibió la conquista europea. El destino de lo latinoamericano es un exótico y mágico sufrimiento.

Por otro lado (el lado menos favorecido de las relaciones de poder), a intelectuales y no intelectuales, como Archbold, o como gran parte de los que hicieron comentarios en el "muro" de Facebook, les conviene creer que su realidad, alejada de ese Macondo exaltado internacionalmente, ese Macondo de Premio Nobel, corresponde con lo que europeos y norteamericanos han idealizado, pues, como es evidente, se gana una especie de respeto cultural, o de identidad necesaria en un país que, desde la conquista, ha intentado definirse: "la Colombia del Premio Nobel", "la Colombia mágica", "el segundo país más feliz del mundo", etcétera.

Una clave teórica importante para comprender este fenómeno de ida y vuelta (las relaciones de poder fundadas en ficciones, o mitos, que no corresponden con el discurrir de la ciudad real) la podemos encontrar en los estudios histórico-biológicos del académico israelí Yuval Noah Harari (1976). En el año 2011, Harari publicó una espléndida investigación, titulada *Sapiens, de animales a dioses: Breve historia de la humanidad*, donde sostiene que la verdadera diferencia

[41] La cursiva, como recurso para destacar, es mía.

entre el homo sapiens y las otras especies consiste, principalmente, en que el sapiens, gracias a "la revolución cognitiva", logra ejercer tareas con un gran número de individuos de su especie y logra, a su vez, flexibilizar sus comportamientos sociales. Esto quiere decir que, por ejemplo, un grupo de chimpancés puede trabajar mejor que el sapiens, en cualquier circunstancia, mientras su grupo no sea extenso. Por otro lado, un grupo enorme de hormigas, por ejemplo, puede trabajar muy bien en conjunto mientras su sistema opere de la forma básica en que siempre opera, pero ese grupo de hormigas no podría flexibilizar (cambiar) su modo de trabajo para causarle más bienestar a sus obreras, por ejemplo, o para obtener de forma más adecuada un propósito específico. El punto que nos interesa es que, en términos de Harari, lo que hace posible esa capacidad del sapiens es su intrínseca posibilidad de creer en mitos. El sapiens confía en el otro sapiens (y logra trabajar en una red masiva) porque hay una creencia común que no se fundamenta en términos objetivos, a saber: la religión, el dinero, el nacionalismo, el equipo de fútbol, etcétera:

> (…) la característica realmente única de nuestro lenguaje no es la capacidad de transmitir información sobre los hombres y los leones. Más bien es la capacidad de transmitir información acerca de cosas que no existen en absoluto. Hasta donde sabemos, solo los sapiens pueden hablar acerca de tipos enteros de entidades que nunca han visto, ni tocado ni olido. Leyendas, mitos, dioses y religiones aparecieron por primera vez con la revolución cognitiva. Muchos animales y especies humanas podían decir previamente «¡Cuidado! ¡Un león!». Gracias a la revolución cognitiva, Homo sapiens adquirió la capacidad de decir: «El león es el espíritu guardián de nuestra tribu». Esta capacidad de hablar sobre ficciones es la característica más singular del lenguaje de los sapiens. (Harari, 2015, p. 37)

Desplazando el concepto de "normalización" de Foucault, y trayéndolo a términos histórico-biológicos, podemos decir que aquella normalización (aprehender como verdaderas las ficciones creadas por ciertas relaciones de poder) es la forma en que los humanos nos acercamos a la realidad. Los billetes no tienen ningún valor objetivo; son símbolos que cargan una inmensa significación ficticia, sin embargo, nuestras vidas operan funcionalmente sin estarnos cuestionando todo el tiempo la ficción/realidad de aquel símbolo. Nos conviene, de alguna forma, poder intercambiar aquellos billetes por el producto que necesitemos. Nos conviene, en términos del académico israelí, confiar en las redes mitológicas que hemos creado. Bajo esta perspectiva, ciertas élites de poder, tanto económico como político, han entendido que la creación de ficciones es (como vimos en el estudio sobre la literatura canónica del siglo XIX) bastante efectiva para

normalizar las relaciones de dominante-dominado. Harari, a partir del caso de la marca de automóviles Peugeot (un ejemplo claro del valor simbólico que el sapiens le otorga a los elementos no tangibles que van, poco a poco, conformando su existencia), explica cómo se ha ficcionalizado la realidad (hasta el punto de tener dos realidades paralelas, "una realidad dual") para mantener, en términos biológicos, la especie; para mantener, en términos filosóficos, las relaciones de poder:

> Dentro de dicha red, ficciones como Peugeot no solo existen, sino que acumulan un poder inmenso. Los tipos de cosas que la gente crea a través de esta red de narraciones son conocidos en los círculos académicos como "ficciones", "constructos sociales" o "realidades imaginadas". (Harari, 2015, p. 46)

Lo importante de lo dicho (para nuestro estudio) es que Harari, al igual que Foucault, muestra que estas ficciones (como la marca Peugeot, o el dinero, o cualquier mito bíblico, o "Colombia es Macondo") no son una mentira, o no son, por lo menos, el tipo de engaño que un chimpancé podría emplear para robar comida, sino que, más bien, son ficciones que los sapiens nos creemos, desde hace 70.000 años (estimado temporal, aceptado desde una perspectiva científica, que marca la "revolución cognitiva" del sapiens), como verdaderas. Y he ahí la fuerza de aquel poder. He ahí la clave para comprender cómo, desde el inicio de la conquista hasta nuestros días, las élites culturales se han apropiado de ciertos relatos idealizados para generar constructos sociales *dominables*. De nuevo: a un gobernante le conviene gobernar en Macondo, y a un colombiano le conviene creer en Macondo.

La formación del primer canon a partir de un pasado blanco y españolizado tenía, como vimos, la clara intención de crear un imaginario cultural que permitiera aceptar con facilidad la perpetuación de las oligarquías criollas en el poder, y, siguiendo esta misma línea, después de dos siglos, se siguen perpetuando imaginarios que van calando, desde la oficialidad, desde las instituciones, en el imaginario de la ciudad real, un mundo idealizado que justifica, ontológicamente, las relaciones existentes de poder. Como afirma, entre líneas, Foucault: aquello que antes era una evidente relación de poder que se manifestaba a través de la exclusión, en la época moderna (o posmoderna) hay una vinculación del individuo (piénsese en lo que hemos expuesto sobre la crítica explícita al poder que hacen las literaturas oficiales) que va forjando, en términos de Sztajnszrajber, "nuestra forma de pensar" (2017), una vinculación del individuo que

normaliza los excesos de poder cultural o político o económico. Es decir: no hay, ya, una ley explícita de exclusión, sino, más bien, una aceptación masiva de las relaciones existentes de poder. En el primer tomo de *Historia de la sexualidad* Foucault lo pone en los siguientes términos:

> Es verdad que lo jurídico sirvió para representarse (de manera sin duda no exhaustiva) un poder centrado esencialmente en la extracción (en sentido jurídico) y la muerte, ahora resulta absolutamente heterogéneo respecto de los nuevos procedimientos de poder que funcionan no ya por el derecho sino por la técnica, no por la ley sino por la normalización, no por el castigo sino por el control, y que se ejercen en niveles y formas que rebasan el Estado y sus aparatos. Hace ya siglos que entramos en un tipo de sociedad donde lo jurídico puede cada vez menos servirle al poder de cifra o de sistema de representación. (2007, p. 109)

Teniendo en cuenta la cita anterior, aparece un matiz interesante para entender el qué y el porqué de la literatura marginal en Colombia. Autores como los que trabajaremos en los siguientes apartados (escritores que no han sido marginados por una condición de minorías, sino por el tipo de literatura que han hecho y por el tipo de círculos culturales en los que se han movido) han forjado estéticas distanciadas de las explícitas relaciones de poder que se han impuesto en Colombia desde la conquista española. A diferencia de países latinoamericanos como la Argentina o como Chile, Colombia ha sido un país, como hemos visto, que ha mantenido el hermetismo cultural alejado de las manifestaciones genuinas de la ciudad letrada. En el juego de ida y vuelta (oficialidad que le conviene un tipo de literatura; ciudad real que le conviene creer en una identidad alejada del discurrir cotidiano de esa misma ciudad real) se han invisibilizado manifestaciones estéticas que intentan contar sus mundos desde una Latinoamérica allegada a lo que llamaremos "la calle". A saber: una ciudad real que poetiza su mundo alejándose del poder oficial, alejándose de las formas lingüísticas propias del hermetismo letrado, alejándose de los estereotipos de la identidad latinoamericana.

Como ya hemos mencionado, la oficialidad se ha encargado, por lo menos, de dos tareas en cuanto a la cultura de la ciudad real: por un lado, adherir al poder a aquellos escritores marginales que han creado, poco a poco, un círculo de lectores, pero, por supuesto, exotizando sus biografías y dejando de lado sus verdaderos aportes culturales. Piénsese, como ya mencionamos, en el caso del poeta Raúl Goméz Jattin, o en el de Andrés Caicedo. Para traer otro ejemplo de Jattin, aparte del artículo oficial que ya mencionamos, podríamos pensar en el título de su biografía

oficial, escrita por una voz allegada al poder, Heriberto Fiorillo (1951-), quien dice representar el legado del famoso grupo de Barranquilla (García Márquez, Obregón, Cepeda Samudio, etcétera). Su biografía sobre Jattin, olvidándose del gran aporte cultural del escritor, se titula con esta amarillista y vacía oración: *Arde Raúl: La terrible y asombrosa historia del poeta Raúl Gómez Jattin* (2003). No hay poesía, sino un poeta extraño, exótico, excéntrico, extravagante. La oficialidad no oficializa la poesía marginal, sino, más bien, oficializa la marginalidad del poeta marginal; lo terrible y lo asombroso que es ser un poeta que no le interesa adherirse a las estructuras del poder. Y, por el otro lado, la oficialidad, tanto privada como pública, se ha encargado, hasta nuestros días, de no darle voz a aquellos que se han alejado del mundo débil y plástico que le ha dado fama internacional a la literatura colombiana. ¿Quién escribe hoy desde el poder? ¿Quién tiene voz oficial en la literatura contemporánea colombiana? Aquellos que, de una forma u otra, se han adaptado al modelo cultural que nos ha sido impuesto desde las primeras *Crónicas de Indias.*

1.4. Un nuevo, nuevo canon: la misma ciudad letrada.

La escritura marginal de Michael Benítez Ortiz como diagnóstico de la nueva oficialidad

Quisiera ser un poeta para poderte decir
todas esas frases bellas que tú mereces oír
Perdóname
solo soy aliguien común y corriente
No son pablabas bonitas ni tengo tanto billete
pero tengo un swing
sabroso
pero tengo un swing…

Luis Towers, Palenque Records. *El poeta*

Sería trabajo de otro tipo de investigación analizar un "estado del arte" que dé cuenta del complejísimo, y amplísimo, espectro de las letras colombianas en nuestros días. Tendría que ver con una investigación detallada sobre la historia de la literatura en Colombia, y, por supuesto, con el estudio de algunos fenómenos contemporáneos que no se han explorado con la

profundidad que requeriría una investigación rigurosa y puntualizada: "la literatura de la violencia"[42], que surgió como un inevitable fenómeno cultural a partir de las atrocidades del narcotráfico y de los grupos armados al margen de la ley que ha vivido Colombia en su historia reciente; la literatura meramente comercial, que han impulsado con vehemencia las editoriales nacionales e internacionales con el único propósito de vender libros; el auge de la literatura en redes sociales, que implica un discernimiento bastante agudo para lograr desglosar las posibilidades estéticas y políticas; etcétera. Hago énfasis en que "sería trabajo de otro tipo de investigación" porque la presente investigación, teniendo en cuenta sus objetivos, no pretende hacer una historia detallada de la literatura, sino, más bien, plantear algunas preguntas fundamentales para comprender un fenómeno específico: aquellas escrituras que han sido invisibilizadas, marginadas, por pretender una estética y un *modus operandi* cultural alejados de la oficialidad.

Por eso, teniendo en cuenta los límites teóricos y críticos que nos hemos propuesto, para llegar a comprender un "estado del arte" de las letras colombianas desde la óptica que se pretende, es preciso, como ya mencionamos en apartados anteriores, ejercer un método afín con la exégesis de textos diversos, a modo de una literatura comparada detallada, para lograr demostrar, como se pretende, que la mayoría de las nuevas formas literarias oficiales no están alejadas de lo que hemos sugerido, a partir de la visión teórica de Ángel Rama, de Edward Said, de Michel Foucault, de Jacques Gilard, de González Ortega, y demás académicos, a lo largo de este trabajo. Pues bien, para lograr este propósito sin caer en una retórica meramente teórica, alejada de la evidencia textual, podemos partir de un análisis comparado (literatura oficial contemporánea/ literatura "de la calle") de un valioso libro de poesía/ensayo publicado, a modo de fanzine/edición rústica, en el año 2017: *El nadaísmo me lo mama en reversa* (2017), del escritor bogotano Michael Benítez Ortiz (1991)[43]. Además de ser un libro de poemas que revelan una estética alejada de las

[42] Véase, por ejemplo (por traer tres muestras de altísima calidad literaria), *Primero estaba el mar* (1983), de Tomás González, *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, o *Los ejércitos* (2007), de Evelio Rosero.

[43] En el último apartado de la presente investigación, correspondiente a la bibliografía, el lector podrá comprobar que aparecen referenciados todos los libros de Benítez Ortiz publicados hasta la fecha. Esto se debe a que, en varias ocasiones, se hará alusión a la "la obra del poeta", a "la estética de Benítez Ortiz", y este tipo de oraciones que, más que un carácter retórico, o de estilo académico, implican una postura crítico-teórica que se refiere a una indagación de la obra completa del escritor bogotano. Ahora bien, los libros que

categorías que hemos analizado para develar la estética y las implicaciones sociopolíticas de la literatura oficial, es un libro que opera, conscientemente, como una *ars poetica* que pretende abanderar a los escritores que trabajan desde el margen; a aquellos poetas, dramaturgos y narradores que no desean comprometer sus formas para penetrar en las esferas herméticas de la ciudad letrada.

El título del libro es ya un ejercicio de crítica literaria: "el nadaísmo me lo mama en reversa", la oración, es ya una postura poética que reafirma la tesis principal que hemos intentado demostrar a lo largo de esta investigación: en el centro de la cultura colombiana, la ciudad letrada, ocurre un fenómeno estético y sociopolítico que ha rechazado, de forma consciente, un tipo de arte, de literatura, que sucede en el discurrir periférico de la cotidianidad, en la ciudad real. Y ningún movimiento de vanguardia, o ninguna literatura que haya sido visibilizada por la oficialidad, representa aquella estética que no pretende, en términos de Gilard, "un mínimo de coincidencias ideológicas" (2015, p. 45) con los poderes que se han encargado de determinar un canon específico.

¿Por qué el título del libro de Benítez contiene, implícitamente, esa afirmación? ¿Qué representa el nadaísmo[44] para quienes intentan, hoy, una ruptura con la oficialidad? Veamos: en la introducción al artículo "Nadaísmo y revolución cultural: 1958-1972" (2012) Álvaro Acevedo Tarazona y Rina Alexandra Restrepo Bermúdez nos dicen lo siguiente:

> La inusitada y furiosa irrupción del nadaísmo en el ámbito cultural colombiano de 1958 a 1972 trajo como consecuencia un duro enfrentamiento entre el sector social tradicionalista y la vanguardia juvenil. La reacción del sector tradicionalista consistió en un franco rechazo de la belicosidad iconoclasta adoptada por los miembros del movimiento nadaísta. Elocuentes fueron, al respecto, las palabras que Germán Arciniegas utilizó para resumir la posición del sector que representaba: "El nadaísmo es un producto natural dirigido por analfabetas" – escribió en su columna de *El Tiempo* en julio de 1958. La reacción contraria, la

aparecen mediante citas textuales, o explícitamente nombrados en el texto, estarán referenciados individualmente, según el estilo APA, en cada momento específico de la investigación.

[44] Un lector no familiarizado con la historia de la literatura colombiana podría remitirse, entre otros, a los siguientes artículos académicos para lograr una visión integral acerca del movimiento nadaísta: "Nadaísmo colombiano: ruptura socio-cultural o extravagancia expresiva" (2008), de Brahiman Saganogo, y "El grupo Mito y el Nadaísmo, la poesía colombiana bajo la violencia partidista" (2009), de Carlos Fajardo Fajardo.

> del sector juvenil, por su parte, consistió en aplaudir eufóricamente el advenimiento de un nuevo paradigma axiológico y estético. Ya lo dijo, en 1970, Oscar Piedrahita, un digno representante de la juventud de la época: "el lenguaje del nadaísmo es el arma adecuada para combatir el lenguaje hipócrita del pasado". (Tarazona y Restrepo Bermúdez, 2012, p. 142)

Como queda claro, el nadaísmo fue uno de los muy pocos intentos de vanguardia literaria en Colombia, y causó, a lo largo de la década de los sesenta (un momento tardío, desde una perspectiva occidental, para la creación de vanguardias), ciertas tensiones ideológicas en el debate de la cultura oficial. Un debate que, como afirman, a lo largo de su investigación, los autores de la cita anterior, no tuvo que ver con una ruptura real en la estética, o con una intención de cambio político-cultural por parte de los llamados nadaístas, sino, más bien, con la ola contracultural de los movimientos norteamericanos de los sesenta:

> Es un hecho, entonces, que la irreverencia contracultural del movimiento nadaísta no obedecía ni a principios estéticos ni axiológicos autóctonos, sino a un movimiento histórico mucho más amplio y general. Sin duda los medios de producción y de comunicación más comunes en la segunda mitad del siglo XX ya permitían una difusión casi inmediata no solo de los productos culturales sino de los innumerables bienes de consumo. Por consiguiente, señalar que el nadaísmo fue una corriente literaria autóctona que se levantaba en contra de la tradición, es referir tan solo una verdad a medias. (Tarazona y Restrepo Bermúdez, 2012, p. 147)

Lo que resulta sumamente interesante es que el nadaísmo, desde una perspectiva no muy profunda (volvemos al argumento foucaultiano de la normalización, o a la teoría de Harari sobre el poder de los relatos ficcionalizados), ha sido una especie de bandera para reivindicar aquellas literaturas contemporáneas alejadas de la oficialidad. Como bien afirma Michael Benítez Ortiz, es recurrente la aseveración "Usted escribe a lo nadaísta" cuando hay un intento de ruptura estética con los doscientos años de hegemonía de la cultura oficial. Pero, en realidad, este tipo de movimientos de "vanguardia", que fueron visibilizados en su momento de aparición y que hoy hacen parte, sin duda alguna, de la oficialidad cultural, son reafirmaciones de una cultura hermética que no ha dado espacio a nuevas plataformas de expresión. Los escritores más relevantes del llamado movimiento nadaísta —piénsese en Gonzalo Arango (1931-1976), en Jotamario Arbeláez

(1940) o en Eduardo Escobar (1943)[45]— han pertenecido, siempre, a la cultura oficial, y han usado su autoproclamación de "vanguardistas" y "contestatarios" como una herramienta para potenciar la visibilización de sus obras, pero una mirada a sus poemas, como sugiere la cita anterior, basta para entender que no hay una ruptura real. Es, pues, un caso bastante similar al que analizamos en las obras de Mutis y de García Márquez. El punto principal del título del libro de Benítez Ortiz tiene que ver con este fenómeno, a saber: con decirle al lector que su ruptura (la voz poética de Benítez Ortiz), que su "no oficialismo", no tiene que ver con la falsa marginalidad que pretendieron los nadaístas para vender sus obras. No es una cuestión —nos dice Benítez Ortiz entre líneas— de vestirse de *hippies* norteamericanos y de decir, en charlas de café, que los gobiernos no sirven para nada, sino, más bien, de un problema literario, filosófico y sociopolítico; un problema que tiene que ver con el hermetismo de la ciudad letrada. Ese hermetismo que ningún poeta oficial, incluyendo a los nadaístas, ha atacado desde su estética.

Usando el nadaísmo como paradigma de la falsa marginalidad, y haciendo referencia a las literaturas que amparan una pose de ruptura, pero que mantienen, en sus formas y en sus *modus operandi*, las mismas estructuras que hemos analizado en los apartados anteriores, la escritura de Benítez Ortiz nos da un panorama atinado de la literatura contemporánea en Colombia. Por un lado, nos deja ver, de inmediato, una escritura que se aleja por completo del hermetismo letrado, y, por otro lado, salen a la luz contenidos explícitos sobre la mediocridad de la poesía que se ha visualizado en Colombia y sobre la imposibilidad de visualización que tienen los artistas no condescendientes con el oficialismo (volviendo al argumento de Gilard, o al análisis que hicimos sobre la literatura de Ramón Illán Bacca). Cito, en su totalidad, el segundo poema que aparece en *El nadaísmo me lo mama en reversa*, para luego desglosar algunos puntos fundamentales:

AL MENOS

Yo
Que admiro a Luis Vidales

[45] Para indagar en algunos ejemplos (entre otros), el lector podría remitirse a las siguientes obras: *Obra negra* (1974), de Gonzalo Arango; *Santa Librada Collage and Other Poems* (2007), de Jotamario Arbeláez; "Poemas" (2020), recuperado de la página web oficial de Eduardo Escobar: www.eduardoescobar.co

Que me sé de memoria un verso de Julio Flores
Que no he leído a Valencia
Que no fumé bazuco con Jattin
Que no entiendo ni coma a Mutis
Que soy más urbano que Mario Rivero
Que Juan Manuel Roca me parece una piedra
Que no le he dado culo a Alvarado Tenorio, ni a ninguno
Que soy más joven que Jaime Jaramillo Escobar
Que leí a Pombo, en el colegio
Que cuando estoy ebrio hablo como Obeso
Que me gusta Hannah Escobar, sin leerla
Que por María Mercedes Carranza sé que la poesía no se hereda
—el papá no era /poeta

Que a mis rapidines les digo José Manuel Arangos
Que tengo una foto con Jotamario
—qué culpa, si él me la pidió
Que no me soporto ni una línea de Federico Díaz-Granados
—prefiero las de perico
Que confundo a Barba-Jacob con León de Greiff
Que no he plagiado versos en ningún Rincón
Que no he echado chisme con Cobo Borda
Y que siempre me ha gustado Silva… en mi billetera
Yo
Quisiera ser, al menos, como ellos
Para que alguien se acordara de mí en un poema
Y escribiera:
Yo
Que tampoco fui poeta como él. (Benítez Ortiz, 2017, p. 10)

En primer lugar, es pertinente, para hacer el ejercicio de comparación textual que nos propusimos (y que desplazaremos, posteriormente, a evidencias escriturales de las poéticas contemporáneas que cita Benítez Ortiz), pensar en la forma: esta poesía, a diferencia de los versos y de la ficción que hemos analizado en apartados anteriores (Mutis, García Márquez, Jiménez de Quesada, etcétera), nos deja ver, con bastante claridad, que hay intento por reivindicar el lenguaje de la ciudad real como posibilidad poética. Aquel intento que ha sido rechazado, como vimos, por la oficialidad desde el inicio de la conquista europea. Sin ser un poema sobre la calle, sobre el discurrir urbano de la ciudad real (muchos otros poemas de la obra de Benítez Ortiz van a ser

explícitos con el discurrir de la calle, pues va a ser un concepto de relevancia temática), sus formas, su semántica, nos deja ver una América Latina más allegada a lo que había expuesto Fuguet en su prólogo a McOndo. Este poema es una aproximación real (en el sentido de ciudad real) a la poesía colombiana; una aproximación *desde* lo popular y no *sobre* lo popular. El verso "Y que siempre me ha gustado Silva… en mi billetera", por ejemplo, es una espléndida muestra de una inversión de los conceptos que hemos trabajado: recordemos la insistencia argumental (en este trabajo) sobre una literatura oficial que cuenta *lo* popular *desde* el hermetismo letrado. Un García Márquez que habla de los reinados de belleza (lo popular) desde la burla del elitismo cultural (lo letrado). Pues bien, la inversión de conceptos, en el caso del verso citado anteriormente, tiene que ver con una crítica explícita a ese tipo de movimientos retóricos de la cultura oficial: Benítez Ortiz nos habla de la figura de José Asunción Silva[46] (1865-1896), considerado por la oficialidad como el gran poeta colombiano, como el fundador del modernismo en América Latina. Un poeta que adaptó las formas de la literatura francesa del siglo XIX a un lenguaje hermético y centrado en la oligarquía bogotana, creando una poesía europeizada muy distinta a, por ejemplo, el intento por reivindicar los ritmos propios de América que propuso Walt Whitman (1819-1892) en *Leaves of Grass* (1855). La inversión conceptual de Benítez Ortiz consiste en hablar de "lo letrado" (los "grandes poetas" de Colombia) a partir de una visión que cuenta el mundo desde la calle, desde aquel lugar de enunciación que ha sido rechazado por las élites intelectuales. Cuando el verso nos dice "en mi billetera" hace referencia al billete de cinco mil pesos colombianos, en el que aparece la figura de Silva. Es decir: lo que hace Benítez Ortiz es usar la grandilocuencia, el acartonamiento y la pomposidad de las letras oficiales y decirnos: en un poema, si es sincero y no se adapta a lo que pretende la ciudad letrada, puede aparecer mi interés por Silva, (la cultura libresca), pero no por su poesía o su importancia intelectual, sino, más bien, por los cinco mil pesos que quiero tener en mi billetera para comprar alcohol, o para comprar los víveres que me hacen falta. Hay una reivindicación, intrínseca, de lo "no oficial", a saber: una reivindicación de "lo no intelectual" como parte importante de lo literario.

En segundo lugar, y como ya vimos al analizar la entrevista de Ramón Illán Bacca, podemos pensar, a partir de la transparencia de las imágenes poéticas, que el poema nos sugiere,

[46] Ver: *Obra poética* (2002).

explícitamente, aquel desconsuelo ineludible que siente cualquier escritor al comprobar que su obra, por no adaptarse al hermetismo letrado, no va a ser leída. No hay, como en el caso de los nadaístas, un intento de parecer marginal, sino, más bien, un malestar por una condición de marginalidad que se ha impuesto, desde siempre, en la cultura colombiana. Es bastante interesante intentar indagar en la idea principal del giro que da el poema en sus últimos versos: la voz poética (Benítez Ortiz) nos hace un recuento crudo, lleno de intertextualidad y de sátira explícita, de los poetas más importantes de la historia de Colombia, y al final nos dice que a él le gustaría, "al menos", que alguien leyera su poesía. Pero la voz poética sabe que si no traiciona sus formas populares (y no las va a traicionar) no va a ser considerado un poeta. Así, el poema, de forma magistral, crea un círculo, una trampa, que nos habla sobre la escritura marginal en Colombia: por un lado nos dice: "Quisiera ser, al menos, como ellos / Para que alguien se acordara de mí en un poema", sugiriendo que su poesía (la de la voz poética) ha estado siempre invisibilizada, y que no es una invisibilización intencional, una especie de poesía *underground* a la que le gusta su condición de *underground*; pero, por el otro lado, nos dice: "Y escribiera: /Yo/ Que tampoco fui poeta como él". Como en el caso de Ramón Illán Bacca, estos últimos versos ponen en duda la condición de Poeta (con mayúscula, a saber: reconocido por la oficialidad) del poeta, pero, a la vez, y distanciándose del desasosiego que muestra Illán Bacca en la entrevista, Benítez Ortiz nos sugiere que los otros, los oficiales, los que él nombra en su poema, tampoco son poetas, pues han ganado su estatus de vates gracias a una maquinaria cultural. La trampa del poema es la siguiente: Benítez nos dice que si él escribiera como ellos, adaptándose al oficialismo, probablemente lo reconocerían como poeta (como recuerdan a Cobo Borda o a Mutis), pero, como su poema es un posicionamiento radicalmente en contra de aquel oficialismo, y eso no va a cambiar, vive bajo su condición de no ser considerado poeta. De todas formas —sugiere el poema— ellos, los oficiales, tampoco son poetas, así la oficialidad los considere importantes personajes de la cultura nacional, pues su poesía no es más que una adaptación conveniente, un acomodo (en términos de Gilard) a la maquinaria de la cultura oficial.

Pues bien, para seguir con el hilo argumental del presente trabajo, debemos preguntarnos si el análisis que hemos desglosado sobre la literatura oficial es aplicable a los que hoy pueden ser considerados como "poetas oficiales". Como ya sugerimos, sería un trabajo arduo y extenso (que no pretende esta tesis) hacer un recorrido detallado por las diferentes

manifestaciones literarias que tienen protagonismo, en los medios y en la escasa crítica intelectual (manejada por las grandes esferas del poder económico), en la Colombia de nuestros días. Podemos, eso sí, hacer un análisis detallado, partiendo de la poesía de Benítez Ortiz, de algunos de los escritores que representan la literatura oficial del sigo XXI, aquella oficialidad que ha cambiado muy poco desde el inicio de la república. Es evidente, por las limitaciones obvias de los objetivos trazados, que dejaremos casos sin nombrar, pero intentaremos, a partir de algunos ejemplos medulares, mostrar el paradigma dominante de la escritura oficial, para, por supuesto, comprender de una manera contextualizada, bajo un marco teórico y conceptual sólido, el porqué y el qué de aquellas letras que están condenadas a decir desde los márgenes de la cultura.

Me atrevería a decir que el caso del ya mencionado poeta Juan Manuel Roca (1946) es el más paradigmático de aquellos poetas contemporáneos que han seguido el legado que fue impuesto en tierras americanas desde la implementación de lo que Ángel Rama llama "La ciudad ordenada". Digo "el más paradigmático" no sólo porque el poeta antioqueño ha forjado una literatura acartonada y exotizante, sino, también, porque representa, como ya mencionamos, a aquel intelectual colombiano que pretende una supuesta crítica a la oficialidad pero, siempre, desde la oficialidad misma. Aquel poeta que dirigió el suplemento cultural del periódico *El Espectador*, creado por y para las oligarquías; aquel poeta que publica sus versos con las grandes editoriales, y cuyos libros se exponen en las vitrinas de las librerías del país, porque su figura, la del gran intelectual de nuestros tiempos, se ha sabido vender en los medios de comunicación; porque es una poesía que, como vimos, le conviene al poder. En el poema de Benítez Ortiz aparece un matiz importantísimo que ya habíamos señalado, en el apartado anterior, sobre la visión poética de Roca. Aquella idea, impuesta por el dominio colonialista (en términos de Said) de la inmovilidad, la quietud, que se le quiere imponer a la cultura latinoamericana.

Cuando el poema de Benítez Ortiz nos dice "Que Juan Manuel Roca me parece una piedra" está jugando con aquel concepto de quietud temporal de la literatura oficial en Colombia. El apellido Roca, "roca", "piedra", nos dice Benítez Ortiz, es un adjetivo adecuado para aquella poesía que pretende, en el siglo XXI, mantener las estructuras culturales que se han perpetuado desde siempre. Aquellas imágenes de la "alta cultura" europea, muy propias de Roca, que, por ejemplo, nos hablan de la nieve, o del otoño, en un país donde no hay nieve y no hay otoño porque

no existen las estaciones ni los cambios extremos de clima, pero la imagen del otoño, o de la nieve, representa esa intelectualidad que ha leído a los clásicos europeos y que considera que la poesía, como vimos en el caso de Álvaro Mutis, debe apartarse, blindarse, de la ciudad real. A diferencia del José Asunción Silva de Benítez Ortiz, aquel gran poeta del siglo XIX que sirve porque está impreso en el billete de cinco mil pesos (una aproximación al poeta que nos habla, explícitamente, del discurrir cotidiano, real, de la cultura), el Silva de Roca, en poemas como "Monólogo de José Asunción Silva" (sin fecha, publicado en su antología *Silabario del camino: Poesía reunida 1874-2014*), es la excusa, como veremos, para explayar una acartonada, retórica y anacrónica poesía que reafirma lo que debería ser, desde el primer canon, un poeta colombiano oficial: lenguaje y contenidos distanciados del discurrir de la cuidad real, vínculos explícitos con las estructuras del poder dominante, visión exotizada del mundo que pretende contar. La quinta y sexta estrofas de "Monólogo de José Asunción Silva" dicen:

La aldea despereza su piel de adormidera,
Filtra una luz en los costados de la plaza
A una hora en que la ciudad parece viva.
Hablo de su lentitud, de su pasmosa fijeza:
Mientras concluye el gesto de un hombre
Que lleva de la mesa a la boca su pocillo,
Cruza la eternidad, el mundo cambia de
Estaciones,
Pasan las guerras, hay futuros en fuga
Y el hombre no termina el ademán
Que funde sus labios a la taza de café.

Todos parecen tocados del embrujo,
Acaso miren en su quietud
El pájaro invisible
Que les señala un oculto retratista.
Y de nuevo, el viento. (Roca, 2018, p. 687)

La evidencia textual es, desde mi perspectiva, innegable: el poema de Roca, en contraste con la poesía que viene de la ciudad real, de la Bogotá que se mueve en la periferia (la de Benítez Ortiz, por ejemplo), la ciudad (la Bogotá de Roca) vive en una "pasmosa fijeza", es una *aldea* (¿Una aldea? piénsese, de nuevo, en ese Macondo que no muta, en esa América Latina

hechizada, asilvestrada, que ha sido la imagen de una identidad colonial alejada del discurrir cotidiano) que "despereza su piel de adormidera", su "pasmosa fijeza". La totalidad del poema es una muestra paradigmática del tipo de lenguaje y de imágenes (quietistas, acartonadas, rebuscadas) que son consideradas "Poesía" (con "p" mayúscula) en las esferas de la oficialidad contemporánea.

Tomando el concepto de "nadaísta" como una especie de etiqueta que la oficialidad le ha dado a todo aquello que pretende una ruptura (pero que realmente no rompe con tradición alguna, y que es fácilmente oficializada), el poeta bogotano Michael Benítez Ortiz, en el ensayo "El nadaísmo me lo mama en reversa" (2017), texto que da el título al libro citado anteriormente, *pelea*, desde la periferia, contra este tipo de quietud, de exotización de lo latinoamericano y de acartonamiento lingüístico que vemos en la poesía de Roca. Es preciso señalar que Juan Manuel Roca no es considerado, en la historia de la literatura colombiana, como un poeta nadaísta, pero, como bien lo expresa Benítez Ortiz, su *lucha* poética no tiene que ver con la oficialización de los poetas nadaístas (fenómeno que hoy podemos comprobar como una evidencia innegable[47]), sino, más bien, con la quietud que se ha perpetuado, desde siempre, en toda la poesía colombiana oficial, desde Jiménez de Quesada y los cronistas de Indias hasta Juan Manuel Roca o Piedad Bonnett (1951) o Santiago Espinosa (1985)[48]. Es decir: el ensayo de Benítez Ortiz, que es, más bien, una especie de poema violento en prosa, reafirma, desde la vivencia de un poeta marginal, lo que hemos tratado de teorizar, desde una biblioteca, a lo largo del presente trabajo: por un lado, haciendo referencia a lo que llamamos, en apartados anteriores, "el inevitable argumento biográfico", Benítez Ortiz nos dice: "No vengo a decir acá que el nadaísmo me lo mama en reversa porque Gonzalo Arango llamó 'poeta' a un presidente (eso es como echarle la madre), o Jotamario Arbeláez es un poeta tan oficial como Roy Barreras… o porque Eduardo Escobar exaltó al

[47] Los poetas más importantes de este movimiento, catalogado bajo la dudosa categoría de "contracultural", escriben periódicamente para las publicaciones que divulgan la cultura oficial (privadas y públicas), son invitados, siempre, a los eventos estatales y privados que promueven la literatura oficial, son estudiados en los colegios, hacen parte, siempre, de algún capítulo de la historia oficial de la literatura colombiana y regularmente exaltan, en sus columnas oficiales, a quienes ocupan los cargos de poder. Para indagar en este aspecto, el lector puede hacer una búsqueda de la trayectoria (claramente oficial) de escritores como Eduardo Escobar (1943-), columnista regular de periódicos como *El Tiempo*, *El Colombiano* y *El País*, o Jotamario Arveláez (1940-), columnista regular de *El Tiempo* y *El País*.

[48] Para profundizar en el estilo poético de Espinosa (en el que no nos detendremos como en los casos de Roca y Bonnett), el lector puede remitirse a la siguiente obra*: El movimiento de la tierra* (2017).

innombrable Señor de la Motosierra" (2017, p. 6), haciendo referencia, por supuesto, a esa necesidad de pertenecer a los círculos del poder para poder visualizar una obra. No debemos descuidar la aseveración de Benítez Ortiz, así no sea lo que le interesa: los poetas nadaístas, Gonzalo Arango, Jotamario Arbeláez, Eduardo Escobar, pretenden una pose de falsa marginalidad, pero siempre estuvieron, y están, vinculados al poder oficial. El punto fundamental del joven poeta bogotano es que su malestar, como escritor, no está en comprobar ese vínculo biográfico de los poetas con la oficialidad, sino, más bien, en comprobar la visión estética de los poetas oficiales; en la recurrencia, por más de doscientos años, de aquella forma hermética y quieta de concebir la cultura que no deja que aparezcan, en el panorama literario, las voces de la calle; de la ciudad real. Cualquier poeta que quiera ser reconocido, por más "nadaísta" y "contracultural" que se quiera creer, nos dice entre líneas Benítez Ortiz, debe adaptarse a la rigidez y al intento de pureza lingüística que pretenden las élites intelectuales. Es una literatura, la oficial, que se ha repetido desde siempre:

> Antes o después del nadaísmo se han leído y escrito las mismas maricaditas de siempre. El tiempo no pasa. Hay que hacer la diferencia, ser el borracho que sigue bailando aunque todo el mundo esté vomitando o durmiendo. Ningún poeta, por más nadaísta que sea, se ha dado cuenta de la poesía viva que se está escribiendo hoy en Colombia. Qué harto es esto de la literatura colombiana: es como hacerse la paja siempre con la misma película porno porque no hay internet. (Benítez Ortiz, 2017, p. 7)

Esa "poesía viva que se está escribiendo en Colombia" es, en gran medida, lo que hemos llamado la escritura de la ciudad real, o la escritura de la calle; del margen. Recapitulando los argumentos anteriores, estaríamos diciendo que esa "poesía viva que se está escribiendo en Colombia" es aquella escritura que habla *desde* lo popular; esa poesía inmersa en el discurrir cotidiano, ya sea urbano o rural. Las tres citas que hemos traído del libro de Benítez Ortiz, además de arrojar luz sobre la perspectiva teórica que hemos abordado desde el inicio de este trabajo, nos da pistas, como ya mencionamos, de qué tipo de poéticas se están trabajando, vehementemente, en las periferias culturales. Una literatura contemporánea, de hoy, que no tiene que ver con la edad de quien escribe, sino, más bien, con el vínculo que el escritor pretende con su mundo. Es decir: una escritura que no le interesa ser considerada "alta literatura" por las élites intelectuales, o por las grandes editoriales europeas, sino, más bien, que pretende captar su mundo *desde* su mundo.

Veamos otro ejemplo paradigmático para, de nuevo, concretar el argumento: en "Al menos" (2017), el poema de Benítez Ortiz que citamos anteriormente, aparecen los siguientes versos: "Que no me soporto ni una línea de Federico Díaz-Granados / —prefiero las de perico" (2017, p. 10). Por un lado, la forma, la semántica: el "perico", en Colombia, se refiere al uso popular de la palabra cocaína. Si tomamos los ejemplos que trajimos anteriormente sobre la traición a la verisimilitud de la escritura oficial por no captar el habla popular, recordemos la "mecedora de bejuco" de García Márquez, o el "pantalón de mezclilla" de Mutis, o la "piel de adormidera" de Roca, etcétera, podemos ver, en cualquier verso o línea de Benítez Ortiz, el contraste radical: como muestra el lingüista británico Michael Halliday (1925-2018), en *El lenguaje como semiótica social* (1978), el tipo de texto (que el académico y, posteriormente, lingüistas como James Martin y David Rose[49], que desarrollaron la teoría de Halliday apuntando a una forma revolucionaria de enseñanza, llaman "género textual"), depende, necesariamente, del propósito social que el comunicante desee alcanzar. Un registro formal, por ejemplo, como el que yo uso ahora mismo para la escritura de mi tesis doctoral, se emplea, siempre, cuando quien lo usa tiene un propósito, un fin, que determina ese tipo de convenciones lingüísticas. Lo que nos interesa de la teoría de Halliday, llamada lingüística sistémica funcional, es que el "sentido común" tiende a pensar que quien produce el texto, cualquier texto, primero se ocupa del género y después del propósito, de la orientación: voy a escribir un cuento (género/registro) → Contaré la tragedia de la muerte de mi padre (propósito/orientación). Cuando, en realidad, la construcción de significado a través del lenguaje opera de forma contraria: quiero enamorar a mi novia (propósito/orientación) → Voy a escribir un poema (género/registro)[50]. Pues bien, como el propósito explícito de Benítez Ortiz no es escalar el hermético mundo de la ciudad letrada, "saber en qué palo trepar", en términos de John Better, ni ser entendido en Europa, ni ser exaltado por su amplio y riguroso lenguaje, su literatura −contrastando radicalmente con la gran tradición de la letras en Colombia, que

[49] Si al lector le interesa indagar en la teoría de la "Pedagogía de Géneros", desarrollada por Martin y Rose a partir de la visión lingüística de Halliday, puede remitirse al siguiente libro: *Genre Relations: Mapping Culture* (Martin; Rose, 2008).

[50] En el capítulo autocontenido "Un enfoque sociofuncional del lenguaje", el lingüista inglés afirma lo siguiente: "(…) los diversos géneros literarios en épocas diferentes se caracterizan por las diferencias de énfasis en las distintas funciones del lenguaje. Me parece que es muy cierto, que sólo se pueden entender las propiedades lingüísticas del texto en relación con la orientación del todo de que forma parte ante ciertos modelos de función lingüística" (Halliday, 2013, p. 79).

permanece hasta nuestros días− no se adapta a las estructuras lingüísticas que pide la ciudad letrada (no trabaja con la complicidad, la autocensura, de la que habla Gilard) , sino que, más bien, intenta plasmar el discurrir poético de la ciudad real en la urbe latinoamericana. Una urbe distanciada de aquel mundo pastoril e idílico que ha marcado, gracias a la literatura oficial, una identidad plástica y ruinosa del "ser colombiano". El propósito de este autor, que es consciente de que escribe desde la periferia cultural, tiene que ver, como se puede comprobar a lo largo de su obra completa, con el simple y, a su vez, complejísimo propósito de "contar su mundo", su calle, su barrio.

Volviendo a los versos citados: por otro lado, Benítez Ortiz nos habla del poeta bogotano Federico Díaz-Granados (1974), escritor que habíamos mencionado, brevemente, en apartados anteriores. En este caso (el joven poeta prefiere unas líneas de cocaína a las líneas de este poeta consagrado), Benítez Ortiz nos habla, explícitamente, de un asunto paradigmático para entender el "estado del arte" de las letras colombianas contemporáneas, un "estado del arte" bastante similar al que vivieron escritores consagrados y escritores marginales en la era del realismo mágico. Además de los ya mencionados argumentos biográficos sobre Díaz-Granados, que reafirman nuestra tesis de relectura del canon, "ciudad letrada versus ciudad real", aquel vínculo explícito del poeta con la oficialidad cultural: el parentesco (primo) y relación de Federico Díaz-Granados con Gabriel García Márquez; el parentesco (hijo) con el consagradísimo poeta José Luis Díaz-Granados (1946); su trabajo como director de la biblioteca Los Fundadores del colegio símbolo de la ciudad letrada, el Gimnasio Moderno; la dirección del festival de poesía "Las líneas de su mano", que invita, anualmente, a los supuestos "poetas más importantes contemporáneos" del todo el mundo, y que implica un intercambio evidente de favores culturales: la invitación al festival significa, por supuesto, la publicación de los libros del director en las más importantes editoriales españolas; su trabajo de gestor cultural oficial en las embajadas de Europa, etcétera. Pues bien, además del argumento biográfico, que se puede comprobar, incluso, con una no muy profunda investigación, podemos ver con claridad el distanciamiento estético que hemos recalcado. La calle (el barrio) en la literatura oficial contemporánea aparece, de nuevo, bajo formas grandilocuentes, pomposas y exotizantes que intentan, paradójicamente, blindar la Poesía (con "p" mayúscula) de la calle que intentan captar. Reaparecen, de nuevo, como expresa Benítez Ortiz, "las mismas maricaditas de siempre" (2017, p. 7), las mismas ideas de aquella "alta cultura" que

se distancia del mundo que pretende conocer; aquella cultura hermética que le conviene entender su entorno desde esa perspectiva estática con la que ha sido concebido el universo latinoamericano desde el inicio de la colonia.

Veamos: en una afirmación que parece venir de un escritor que defiende las formas lingüísticas de la calle (como aquel personaje dudoso que nos narra la historia de "Los funerales de la Mamá Grande" desde el taburete, pero que, extrañamente, se convierte en un interlocutor más allegado a las estructuras culturales de la burocracia y el funcionariado y el elitismo), en un corto documental del 2014, emitido por el canal estatal *Señal Colombia* (la misma organización que publicó el texto que trabajamos anteriormente sobre Andrés Caicedo y Raúl Gómez Jattin)[51], el poeta Federico Díaz-Granados hace la siguiente afinación: "Intentando encontrar una voz, encontré que el *lenguaje de lo coloquial* era el ámbito más cómodo para hablar de los recuerdos, uno los recuerdos los plasma de una mejor forma a través de una conversación" (2014). La afirmación, como hemos expuesto a lo largo de este trabajo, tiene que ver con una necesidad de ruptura de las formas acartonadas de la ciudad letrada, pues el discurrir de lo popular, que se entiende a través de la elasticidad propia de las formas orales, debe ser entendido *desde* lo popular, es decir: desde lo coloquial. Pero, paradójicamente (o, más bien, si seguimos el hilo argumental que hemos defendido, consecuentemente con el mundo literario en Colombia), cuando nos acercamos con detenimiento a la poesía de Díaz-Granados parece que esa afirmación (la que él mismo hace en el documental, reconociendo la importancia de incorporar el lenguaje coloquial en la literatura) no tiene ninguna implicación real en la estética del poeta. Es evidente, como ha ocurrido desde siempre en la literatura colombiana, que el escritor que pretende una visibilización y cierto respeto intelectual debe adaptarse a aquel lenguaje que jamás ha habitado la calle, la ciudad real.

En el poema "En mi calle" (2015), por ejemplo, Federico Díaz-Granados, hablando de su barrio, un barrio que está (aunque no parezca) en la misma ciudad que intenta captar Benítez Ortiz *desde* el lenguaje de la ciudad misma (ya traeremos ejemplos específicos), nos dice:

[51] Véase: "Letra Urbana, Federico Díaz-Granados", *Señal Colombia*, 14 abril, 2014.

EN MI CALLE

En esta calle
estará toda la nostalgia humana
en esos rostros
en esas limosnas
en ese alfabeto extraviado.

Es aquí donde trazan mapas al azar
mientras camino con el aire de quien hereda la ropa de los muertos
con los azules recuerdos de aquel mundo
que ya no vive en las repisas ni en los armarios
a esta hora en que las ruinas son andamios de rencores
y en que el mundo se ve desteñido
a través de una persiana a medio cerrar.

Es esta mi calle, la misma que veo alejarse por el retrovisor del auto
cada vez que me despido
y que se empaña
cuando tus ojos cambian de música.

Si pudiera escoger la calle de mi muerte
escogería esta calle que me regaló la mujer
que inventaba las palabras
y el color de ese fugaz instante. (Díaz-Granados, 2015, párr. 27-28)

Sin querer adentrarme (porque no le incumbe a este tipo de investigación, y porque caeríamos en argumentos intangibles e imposibles de concretar a partir de evidencias) en los patentes lugares comunes, clichés, de esta poesía facilista y rancia (“estará toda la nostalgia humana”, “ese alfabeto extraviado”, “donde trazan mapas al azar” , “los azules recuerdos de aquel mundo”, etcétera), podemos hacer un análisis similar, bastante similar, al que realizamos al intentar descubrir los detalles de un lenguaje exclusivo de la ciudad letrada en las obras del canon. Pero esta vez en un nuevo, nuevo canon: el de la literatura oficial del siglo XXI. El poema de Díaz-Granados, además de ofrecernos imágenes completamente alejadas de lo que el mismo poeta afirma: “el lenguaje de lo coloquial es el ámbito más cómodo para hablar de los recuerdos” (2014); aquellas imágenes que, más bien, nos distancian de un recuerdo que ocurrió, necesariamente, en

la ciudad real, y nos llevan a una poética que se queda en sólo poética, en la ciudad letrada ("esta calle que me regaló la mujer /que inventaba las palabras y el color de ese fugaz instante"), nos da pistas para comprender, de nuevo, el tipo de literatura que ha permeado las esferas del poder cultural. Además de los versos ya citados del poema "En mi calle", que muestran esa distancia del poeta oficial con el mundo que intenta captar, podemos detenernos, para profundizar el argumento, en el siguiente verso: "Es esta mi calle, la misma que veo alejarse por el retrovisor del auto". En Colombia no existe ningún municipio o ciudad o vereda o departamento que utilice el término "auto" para referirse a un vehículo pequeño, ni siquiera es una palabra que se utilice en los más formales discursos de la ciudad letrada. Es una palabra que se entiende en Colombia (y que semánticamente remite, posiblemente, a vehículos de lujo o de carreras), pero que no se emplea, nunca, ni en la ciudad letrada ni, mucho menos, en la ciudad real. La palabra "auto" es utilizada en Colombia, exclusivamente, para la redacción de documentos formales que estén relacionados con procesos burocráticos.

Pues bien, parecería, desde una lectura desprevenida, que el uso de la palabra "auto" es una simple elección poética sin demasiada importancia argumental, pero, considerando el argumento general que hemos expuesto, podríamos decir que no es así. Como sugerimos con los términos "mecedora de bejuco" o "pantalón de mezclilla", trayendo algunas muestras de los cientos de ejemplos posibles para destacar el distanciamiento estético de la ciudad real que pretende la literatura canónica del siglo XX, este poema de Díaz-Granados nos da una muestra de los cientos de ejemplos posibles del distanciamiento estético de la ciudad real que pretende la literatura canónica del siglo XXI.

La *lucha* poética que pretende Benítez Ortiz (esa especie de rabia que se deja ver en la voz poética de su literatura) está estrechamente relacionada con esta quietud lingüística: la palabra "auto", y las imágenes distanciadas del barrio ─formas que parecerían inocentes en el poema "En mi calle"─ son la muestra de una poesía que se quiere hacer entender a toda costa en cualquier esfera cultural. En la calle de Colombia, en aquella "mi calle" de todos los que habitan el país, se usa el término "carro" para referirse a un automóvil pequeño. Pero esta palabra, que es común en otros países de Latinoamérica (como Perú), no lograría transmitir su carga semántica en el mundo cultural español, por ejemplo, o argentino. De nuevo: se parte de la falsa premisa "el

lenguaje de lo coloquial es el ámbito más cómodo para hablar de los recuerdos" (Díaz-Granados, 2014), para, luego, traicionar dicha premisa; es una traición estética que tiene que ver con pertenecer a las élites culturales; una traición que tiene que ver con desligar la "alta cultura" de la cultura popular. De nuevo: el personaje que pretende contar una historia "de taburete" pero que, realmente, mira el mundo desligado del discurrir de la calle.

Para comprender, con más hondura, el contraste entre "la calle" del poeta oficial, aquella calle exotizada por imágenes y palabras que no habitan la calle, y "la calle" de una poética periférica que no intenta adaptarse a la oficialidad, podemos, de nuevo, hacer un trabajo de comparación textual, y traer algunos fragmentos sustanciales de la obra marginal de Benítez Ortiz. En su único libro de relatos, *Bogotrash* (2014), que opera como una especie de oda a la calle de la ciudad real, al barrio, el joven poeta bogotano nos deja ver aquella historia "de taburete", pero, esta vez, contada *desde* el taburete mismo. Los relatos cortos de *Bogotrash* son, además de una muestra del tipo de publicaciones a las que debe someterse el escritor no oficial (precarias y, habitualmente, financiadas por algún concurso latinoamericano, no colombiano, desligado de la cultura oficial), una clara muestra de ciertas características estéticas que rompen radicalmente con el tipo de arte acogido y promocionado por las élites culturales. La ruptura, como ya hemos mencionado, tiene que ver con que el concepto de "calle" (de "barrio", de "ciudad", de "acera", etcétera) va a funcionar como una metáfora constante que intenta dar cuenta de un mundo interior vulnerable, rechazado, frágil; es una voz poética que intenta contar la vida a partir de los únicos recursos lingüísticos que ha podido ir atrapando, intuitivamente, en el discurrir cotidiano de la vida misma (no en las escuelas ni en los círculos hermético de la cultura oficial); es una voz poética sumergida en aquellos recursos lingüísticos que hemos llamado "habla popular". A diferencia de la literatura que denuncia la oficialidad desde la oficialidad (piénsese en los autores oficiales de la segunda mitad del siglo XX; en el corpus que hemos trabajado a lo largo del presente trabajo), los cuentos de Benítez Ortiz hacen una denuncia desde la estética, a saber: desde una poética agresiva, directa, violenta, que trabaja la descentralización de la cultura (como también lo intentan García Márquez, Cepeda Samudio, Álvaro Mutis, etcétera) a partir de un vocabulario y una sintaxis que, a diferencia de las formas usadas por los autores mencionados, le pertenecen a la calle. Una literatura que no pretende ser considerada como "alta literatura", pues, a diferencia de las muestras

que vimos, por ejemplo, a partir de "Los funerales de la Mamá Grande", el autor de *Bogotrash* desdibuja los límites entre "lo real" y "lo letrado", entre "lo culto" y "lo popular".

El primer párrafo del cuento "No se duerma en los bares porque se puede despertar calvo" (*Bogotrash*, 2014) nos da claves para entender la ruptura explícita entre la literatura oficial (piénsese, de nuevo, en el concepto de "calle", de "el lenguaje de lo coloquial" que expusimos en la obra de Díaz-Granados) y la literatura marginal colombiana. Veamos:

> Mi amigo metalero se quedó dormido en un bar de la *Primera de Mayo* y unos ñeros que entraron a comprar perico, después de esculcarlo y comprobar que no tenía nada, le cortaron el pelo. Luego de venderlo en una peluquería llena de gonorreas, con gonococos de diversas especies me refiero, oiga usted y no me mire mal, los ladrones naufragaron en charcos de sangre y alcohol (Benítez Ortiz, 2014, p. 7)

Como es evidente, "la calle" de Benítez Ortiz (una Bogotá contada con el lenguaje de "la Bogotá real", de la ciudad real) es una calle que aparece no sólo en los contenidos (la cotidianidad violenta, real, de la urbe latinoamericana), sino a través de una visión estética que no pretende separar los contenidos de las formas. El narrador, ahora sí desde el taburete, recrea la escena de un robo en la emblemática e insegura calle Primera de Mayo entendiendo que quien cuenta la escena (la voz poética/narrativa) hace parte de la escena misma. Es decir: hay una evidente conciencia de que la vida marginal, "la ciudad real", no puede ser captada desde la pomposidad plástica que ha permeado la cultura de las élites para obtener cierto reconocimiento como escritor. Contrastando radicalmente con el "auto" de "la calle" de Díaz-Granados, términos como "metalero", "gonorreas", "perico", "ñeros", y, además, la transparencia y el desorden oral de la prosa, generan, desde este primer párrafo, un pacto implícito con el lector, un pacto que no existe en la literatura oficial colombiana: en esta literatura, nos dice Michael Benítez Ortiz entre líneas, lo que ocurre en el barrio se cuenta desde el barrio.

Esta poética, que se ha mantenido en la periferia de aquella "pureza culta" que ha permeado la historia de Colombia, tiene una característica que considero fundamental para el desarrollo de este trabajo: cada poema, o cada cuento, está haciendo una crítica explícita a la oficialidad sin necesidad de tratar los temas directamente. Es, como se puede comprobar en el

análisis que hemos hecho sobre *Cien años de soledad* y "Los funerales de la Mamá Grande", una especie de inversión de la estrategia estética: ya no se cuenta (como en García Márquez) las complejidades y corrupciones de la burocracia centralizada usando, paradójicamente, el lenguaje de aquella burocracia centralizada, sino que, más bien, se descentraliza la cultura a partir de un desafío estético, a partir de un lenguaje literario que rompe con lo que en Colombia, centralizada y hermética, se considera literatura. Benítez Ortiz lucha contra la oficialidad desde su voz poética; una voz que grita en un idioma desordenado y transparente, pero que queda atrapada, la voz, en el barrio olvidado porque no la dejan moverse hacia el centro.

Para adentrarnos más en este punto (en aquellas voces que gritan desde la fragilidad de la vida marginal, rompiendo, así, los estándares del canon literario oficial) podemos situarnos (teóricamente) en una rigurosa investigación que desarrolló la académica Lina Aguirre sobre ciertos aspectos estéticos y sociales de la poesía chilena contemporánea. En su artículo "Vulnerables y en revuelta: precariedad y globalización en la práctica poética de Diego Ramírez Gajardo" (2017) Aguirre destaca (basándose, sobre todo, en la poesía del joven escritor chileno Diego Ramírez Gajardo[52]) un aspecto sumamente importante para entender las nuevas poéticas marginales en la América del Sur: la vulnerabilidad como alternativa estética y política. Esta idea del concepto de "vulnerabilidad", que Aguirre complejiza y desarrolla a partir las visiones de Pierre Bourdieu, de Nancy Ettlinger, de Judith Butler, de Katie Stewart, de Zygmunt Bauman[53], entre otros, tiene que ver con que el poeta latinoamericano que no anhela adaptarse a lo que, por dos siglos, ha sido la cultura oficial, o el *status quo* oficial, se sirve de su condición marginal, obligada, para generar una estética que demuestra, de alguna forma, la fragilidad y el desasosiego que implica hacer arte (o vivir) en aquel barrio enorme que Ángel Rama llama ciudad real. Autores como Diego Ramírez Gajardo (sostiene Aguirre en su artículo, y se puede comprobar claramente en sus dos únicos libros de poesía) toman como referencia las pequeñas tragedias de la vida cotidiana para distanciarse de los grandes temas (y problemáticas más afines con la "alta cultura"

[52] Ver: *El baile de los niños* (2005) y *Brian, el nombre de mi país en llamas* (2008).

[53] Para profundizar en los aspectos teóricos del artículo de Aguirre, el lector puede remitirse (entre otras) a las siguientes obras: *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (1992), de Pierre Bourdieu; "Precarity Unbound" (2007), de Nancy Ettlinger; *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia* (2004), de Judith Butler; "Precarity´s Forms" (2012), de Katie Stewart; *Vidas despreciadas: La modernidad y sus parias* (2003), de Zygmunt Bauman.

europea y estadounidense) que ha trabajado la oficialidad. Es, como en la poesía y en la narrativa de Michael Benítez Ortiz, una especie de revolución estética que lucha contra la oficialidad incorporando la vida cotidiana, el lenguaje de lo cotidiano (ya sea, como vimos, un atraco en el barrio o una discusión banal en Facebook), en las manifestaciones artísticas que, por años, han negado la existencia de aquella cotidianidad dinámica y compleja de la ciudad real:

> Así, esta poesía se dedica a explorar la "tragicidad de lo cotidiano", como diría Espinosa, la cual se proyecta como manifestación de insatisfacción e incomodidad frente a las condiciones sociales y frente a las represiones diarias que se llevan a cabo en la sociedad chilena. (Aguirre, 2017, p. 346)

A la luz de esta perspectiva, y como seguiremos comprobando a partir del análisis de los cuentos de Benítez Ortiz, el escritor "no oficial" habita la calle y escribe *desde* ella. El concepto de "barrio", como bien explica Aguirre en su artículo, adquiere una dimensión estética de mucho peso en las escrituras periféricas, pues es ahí, en el barrio, donde ocurre lo que la oficialidad no ha querido contar, o, como hemos visto a lo largo de este trabajo, lo que la oficialidad cuenta, pero desde el hermetismo de la supuesta "alta cultura letrada". Gran parte de la literatura marginal latinoamericana del siglo XXI, intensamente apegada al barrio y a las estructuras lingüísticas que ocurren en la calle, muestra, consciente o inconscientemente, cierta incomodidad con los estándares escriturales (y modos de vida) de aquella cultura intelectual que, de alguna forma, se ha olvidado del barrio. Podemos, de nuevo, pensar en el ejemplo del poema de Díaz-Granados: el escritor oficial juega con la idea de barrio, pero, como intenta una poesía "culta", "letrada", "docta", se desvincula radicalmente de aquel barrio que intenta captar. Así, siguiendo con la propuesta de Aguirre, el escritor periférico del siglo XXI (por lo menos los escritores que trabajaremos a la largo este trabajo) entiende su vulnerabilidad (su no-pertenencia al centro cultural y económico) como una herramienta necesaria para construir su arte. Como vimos anteriormente, en el poema "Al menos" de Michael Benítez Ortiz, el escritor hace evidente su intención de escribir *desde* el barrio, sabiendo que sus formas y sus contenidos no van a ser acogidos por quienes se encargan de alabar, criticar y distribuir la llamada "literatura nacional". Pero, nos dice Benítez, son precisamente esas formas y esos contenidos lo que sustenta su literatura y su modo de vida. Es gracias a aquel rechazo sistemático que el escritor encuentra el motor estético para seguir

trabajando. Aguirre, al hablar de este vínculo explícito con el barrio, que se hace evidente a lo largo de obras como la Benítez Ortiz, lo pone en los siguientes términos:

> Una de las características que Ramírez comparte con varios de sus compañeros post2000, y en especial con Gladys González y Pablo Paredes, es su interés en narrar la experiencia del sujeto joven en la ciudad, y un particular arraigo en el barrio como espacio geográfico de las clases populares. En su poesía hay un apego al barrio, no necesariamente voluntario, que está relacionado con la imposibilidad de movilidad social. La estabilidad para las clases populares chilenas es la del abandono y la pobreza; por eso se leen en los poemas rabia y descontento. Mantener la poesía atada al barrio es una forma de revelar esas marcas y la vulnerabilidad que incomoda al Chile que, desde la dictadura de Pinochet, intenta homogenizarse en torno a imágenes de éxito y bienestar. (2017, p. 346)

Esta alusión a una "imposibilidad de movilidad social" es, precisamente, lo que en la literatura de Benítez Ortiz opera, de forma directa (literal) y de forma metafórica, como tema central de su escritura. Nos resulta, pues, bastante interesante entender una posible contradicción en el presente análisis: por un lado, la poética de Benítez Ortiz, apegada al barrio, no busca (como vimos al analizar la literatura nadaísta) ser una literatura *underground*, pero, por otro lado, es ese inevitable carácter *underground* de su literatura lo que le sirve como tema principal para crear su literatura. Pues bien, la obra de Benítez Ortiz está creada y pensada a partir de esta paradoja, ya que el joven poeta bogotano, al no estar interesado en adaptar sus formas escriturales a lo que han sido, siempre, los discursos culturales oficiales, desdibuja esa idea (arraigadísima en la cultura colombiana) que separa radicalmente la "alta cultura" de la "cultura popular". La potencia estética de la obra de Benítez Ortiz radica, principalmente, en que los referentes culturales (ya sean de índole académico o considerados "alta cultura europea" o considerados "cultura de masas" o considerados "cultura popular", etcétera) no se jerarquizan según los estándares que han dominado la cultura latinoamericana desde la conquista europea (piénsese, de nuevo, en la tesis principal de Ángel Rama: la implementación de la hermética ciudad letrada ─la "alta cultura"─ como una forma de violencia epistemológica para lograr la perpetuación del poder de las élites). Para Benítez Ortiz, pues, los intertextos, que van apareciendo de forma orgánica en su arte, pueden pasar de un lado al otro (ciudad letrada/ ciudad real) con transparencia, es decir: sin que ese aspecto sea problematizado. Su escritura, apegada a las formas orales del barrio, permite que quienes habitan las historias y los poemas (personajes/ voces) rompan radicalmente con aquella visión dicotómica y tosca que distingue los dos mundos: el culto y el popular. Y, como hemos visto, este aspecto (el

de *desdibujar* los límites de la ciudad real y la ciudad letrada) genera el rechazo de aquellos que, hasta nuestros días, pretenden perpetuar las estructuras culturales rígidas de la ciudad letrada. Pensemos, de nuevo, en los planteamientos de Alberto Fuguet en su prólogo a *McOndo*: el escritor chileno nos muestra que el rechazo de las editoriales europeas y estadounidenses (a sus primeras obras narrativas y a las obras de otros escritores latinoamericanos) se debió a que no se concebía, en el imaginario colectivo de los consumidores de literatura latinoamericana y en el imaginario de aquellos escritores latinoamericanos que se habían hecho un espacio en las esferas culturales, una literatura de la América hispanohablante que contara la ciudad, el barrio, a través de los miles de referentes ─de cualquier índole cultural─ que permean la vida cotidiana de la ciudad real: el rock, el bambuco, el LSD, el trasporte público…"Chapulín Colorado, Ricky Martin, Selena, Julio Iglesias y las telenovelas" (Fuguet, 1996); aquellos consumidores y escritores (que, hasta nuestros días, perpetúan una idea cerrada y tosca de lo que debe ser la literatura en América del Sur) buscan, por un lado, las formas escriturales heredadas de la "alta cultura" europea, y, por el otro, como hemos visto en detalle, una literatura que exalte una identidad latinoamericana exotizada y alejada de una cotidianidad (repleta de diversos referentes) similar a la de cualquier urbe occidental.

El cuento "Basuco y otras des-apariciones" (*Bogotrash*, 2014) nos puede dar una idea clara de cómo el lenguaje y las posibilidades del barrio (la "imposibilidad de movilidad social"), al hacerse literatura, permiten que la cultura popular (aquella calle que siempre ha estado en la periferia) se mezcle con lo que se ha tratado de denominar "alta cultura". El cuento (y casi toda la obra de Benítez) es, por un lado, la muestra de una literatura que cuenta las tragedias cotidianas (en términos de Aguirre) desde una voz que se aleja de cultura hegemónica, y, por otro lado, es un claro ejemplo de la "no jerarquización" cultural; un ejemplo de que la vida en América del Sur, desde hace más de un siglo, ya no tiene que ver con la vida bucólica e idealizada que han exaltado los escritores oficiales.

"Basuco y otras des-apariciones" cuenta una historia cifrada; una historia que el lector puede ir reconstruyendo, con algo de dificultad, a partir de los símbolos alucinados que van apareciendo a medida que avanza la narración. El narrador, que habla desde una segunda persona del singular indiscutiblemente oral (bogotana, callejera), le cuenta a "un alguien" genérico (¿el lector?) una noche en el barrio La Ele, anteriormente conocido como el barrio Bronx de Bogotá.

Este barrio (importantísimo para comprender la totalidad del contenido de la historia) es hoy el principal centro de consumo de drogas en la capital de Colombia; es un barrio que, gracias al desmantelamiento del barrio El Cartucho, conocido como "la olla" principal del país, se ha convertido en una de las zonas más marginadas y violentas de la ciudad: La Ele es un barrio deteriorado urbanísticamente; un barrio desprotegido y peligroso; un barrio que, poco a poco, ha ido creando sus propias leyes internas (gracias a la baja presencia de las autoridades) para la distribución/consumo de drogas y la prostitución ilegal. En los últimos años se han descubierto desapariciones forzadas, asesinatos y torturas que operan en los mismos establecimientos donde alquilan habitaciones para el consumo de drogas (principalmente para el consumo de basuco, el equivalente colombiano al llamado crack: pasta de cocaína procesada con ácido sulfúrico, queroseno y otros compuestos químicos)[54].

Pues bien, el narrador cuenta su noche en La Ele: está él, junto a un grupo reducido de personas, fumando basuco en una casa abandonada, posiblemente dispuesta para la actividad ilegal. Una casa, nos dice el narrador, con las paredes deterioradas (llenas de grafitis de raperos) porque "nos habíamos fumado la mitad de los ladrillos" (2014, p. 18). Inesperadamente, entra un grupo de personas armadas (que habían llegado en una camioneta) y empiezan a disparar en el interior de la casa. Estas personas, inidentificadas, le ofrecen cincuenta mil pesos (aproximadamente quince dólares) al narrador para pegar papel periódico en las paredes y en el suelo del lugar. El narrador, bajo los efectos paranoides del basuco, hace su tarea y recibe el pago. Hacia el final de la historia, el narrado logra observar cómo salen de una camioneta tres personas amarradas, repletas de sangre. Aquella camioneta que ve a lo lejos, logramos descifrar como lectores atentos, es la misma en la que llegaron los hombres a disparar en la casa abandonada. La narración termina y el lector, por fin, puede descifrar el título del cuento: "des-apariciones": apariciones que van surgiendo gracias al efecto alucinógeno de la droga, desapariciones forzadas y torturas que ocurren, todos los días, en los barrios marginales de Bogotá.

[54] Para una información detallada sobre las desapariciones en el barrio La Ele, y en otros barrios marginales de Bogotá, el lector puede remitirse al portal oficial del Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses (http://www.medicinalegal.gov.co). El artículo "El infierno de 8 horas que vivieron dos agentes del CTI en el Bronx", publicado el 27 de mayo del 2015 por el periódico *El Tiempo*, puede, a su vez, dar un panorama acertado y bien documentado de esta problemática.

Tomando este relato como fundamento textual, podemos lograr, a partir de la perspectiva teórica que hemos defendido a lo largo de este trabajo, una visión acertada de una verdadera ruptura en el canon de la literatura colombiana. El primer párrafo del cuento nos da (ya) ciertas claves sustanciales para comprender las ideas que hemos argumentado sobre el quehacer de las poéticas marginales contemporáneas en Colombia. El relato comienza de esta manera:

> ¿Ha probado usted el basuco?... no me haga esa cara: responda. No se vaya a ir que no le va a pasar nada. Mire que le quiero contar una historia, escuche, no le ponga cuidado a la lluvia: mójese un poquito, mire los niños cómo no le tienen miedo al agua. (2014, p. 18)

Por un lado, podemos ver, de inmediato, aquellas formas típicas de la oralidad bogotana ("no le ponga cuidado a la lluvia", "mójese un poquito") que nos sitúan en un plano distinto a las pretensiones de oralidad que hemos analizado en la literatura canónica. Ese plano (esa dimensión estética) tiene que ver con que el escritor, el narrador, no pretende distanciarse del mundo que intenta captar. A lo largo de todo el relato, y en la totalidad del corpus literario de Benítez Ortiz, la calle (la cotidianidad de la vida bogotana) va apareciendo desde una voz (un lenguaje, un universo literario) que pertenece a esa calle. Fragmentos de "Basuco y otras des-apariciones" como "Se me salen de aquí chirris hijueputas", o "¡Cómo no! Miedo: basuco al cuadrado", etcétera, crean, desde lo lingüístico, un cosmos poético que no sucede (como ya hemos recalcado) en la literatura canónica. Es un universo literario donde quien escribe (el "yo narrador") deja de ser aquel intelectual que cuenta la historia desde el acartonamiento lingüístico de la llamada "alta cultura", y, así, nos introduce en un mundo donde el lector acepta la posibilidad de encontrar la experiencia poética en la ciudad real. Bajo esta perspectiva, la verosimilitud del relato, y su potencia poética, radican, como ya hemos dicho, en la creación de imágenes literarias, de alta calidad estética, sin hacer distinciones entre "el lenguaje culto" y "el lenguaje popular".

Esta "no jerarquización de la cultura", o, podríamos decir, este uso orgánico (fluido) de cualquier tipo de referente cultural o lingüístico (los grafitis de raperos, el barrio La Ele, las referencias a la música popular, el habla desordenada de la calle, la literatura canónica, la filosofía, el cine, etcétera), se hace bastante explícito hacia el final del relato. Cuando

los personajes que habían disparado en la casa le van a pagar el dinero prometido al narrador, al protagonista, la escena se narra de esta manera:

> Afuera se emborran y planean lo que van a hacer…no: yo no sé. Fue rápido. Cuando ya había caminado unos cuantos pasos, uno de ellos me llamó y me dio un billete de cincuenta mil nuevo, al que le alumbraban los bigotes de Jorge Isaacs… ¿No conoce a María? … "Se me va de acá", gritaron. (2014, p. 19)

En este fragmento podemos ver una figura literaria que ya habíamos analizado en el poema "Al menos": el uso de intertextos referentes a escritores canónicos (José Asunción Silva, Jorge Isaacs) a partir de los retratos, para muchos desconocidos, que aparecen en los billetes del peso colombiano. En este caso, a diferencia del poema donde se alude al Silva del billete de cinco mil pesos, aparece la imagen de Jorge Isaacs, escritor de *María*, como un referente vital (natural) en la cultura del narrador. Es decir: para nuestro narrador, que habita las calles de la ciudad real y que utiliza un lenguaje propio del discurrir cotidiano del barrio, no es inconsistente que en la calle, en la calle real, resida, también, la llamada "alta cultura" ("¿No conoce a María?", se pregunta el narrador desconcertado). A Michael Benítez Ortiz no le interesa, como vemos, la separación de la ciudad letrada y la ciudad real, pues los referentes culturales (como muestra Fuguet en el texto ya citado) en América Latina son una miscelánea complejísima que las élites oficiales han evadido desde la creación del canon de la cultura.

Por otro lado, siguiendo con el análisis del relato, desde las primeras oraciones entendemos que el narrador siente un rechazo, una vulnerabilidad; aquella noción social, política y estética que Aguirre llama *precariedad*. La tercera oración del relato ("No se vaya a ir que no le va a pasar nada") es una clave para comprender la obra completa de Benítez Ortiz, y, como intentaremos demostrar a lo largo del presente trabajo, para comprender la literatura marginal en Colombia. Como vimos, el escritor está inmerso en lo que hemos llamado ciudad real", y, gracias a esto, su comprensión de la realidad no jerarquiza (en términos "culto versus popular") los referentes culturales, pero, como es evidente, el narrador-escritor sabe que existe un mundo (que hemos llamado "cultura oficial", o ciudad letrada) que intenta rechazarlo (como escritor y como habitante del barrio) sistemáticamente. Aquel mundo que, en palabras de Ortiz, lo

ha llevado a elegir la independencia como artista (autopublicaciones, autogestión, autodistribución) para no tener que adaptarse a lo que la oficialidad le exige para ser reconocido como escritor. Su estética, entonces, no jerarquiza los referentes culturales, pero, por supuesto, trabaja insistentemente sobre un aspecto fundamental (que ha sido desarrollado en detalle por el sociólogo francés Pierre Bourdieu en el libro *Las reglas del arte*, de 1992): hacer evidente que el escritor no puede escapar de las determinaciones ejercidas por los campos de poder, así que, más bien, debe dar cuenta de ellas.

Veamos: en un plano meramente literal, el cuento de Benítez nos habla de una realidad trágica que ocurre, todos los días, en los barrios marginales de Colombia: el desprecio por la vida de aquellas personas que, como no van a aparecer en la prensa oficial, pueden ser vulneradas, violentadas. El relato es, en el plano más evidente, una crónica sobre unos muchachos que buscan drogas duras en los barrios y viven la experiencia traumática de cómo utilizan a los toxicómanos para ejercer actividades ilegales como la prostitución, la violación, la tortura, etcétera…Pues bien, en un plano simbólico (si leemos "entre líneas"), que trabaja Benítez con rigurosidad estética y transparencia lingüística, el cuento nos habla, desde la voz de la precariedad, de la imposibilidad de movimiento de aquella mayoría que no pertenece al *status quo* de quienes ejercen el poder. El barrio, como sostiene Aguirre, aparece como una metáfora que da cuenta del rechazo de las formas hegemónicas de poder. El narrador del cuento, desde las primeras oraciones, es rechazado por el supuesto lector; por aquel lector genérico que está acostumbrado a consumir literatura. A este lector genérico, en el cuento, no le interesan las historias que tengan que ver con la vida marginal y con el lenguaje del barrio, pues está acostumbrado a leer literatura exotizante; literatura que, de alguna forma, exalte los ideales dogmáticos que se han implementado, plásticamente, desde la independencia del país. La oración "No se vaya a ir que no le va a pasar nada", que aparece, como vimos, al principio del relato, es una muestra de vulnerabilidad, de debilidad; es, como sostiene Aguirre, aquella imaginación poética que surge a partir de la precariedad; es la utilización del rechazo como herramienta estética. Al lector genérico le da miedo el escritor del relato, pues es un escritor que consume basuco, un escritor que viene de la calle. Hablando del poeta Diego Ramírez, Aguirre resalta esta particular característica (sobre la literatura de la precariedad) en los siguientes términos:

> Es así que su obra nos permite rastrear variadas formas de creatividad a partir de la precariedad y vislumbrar las posibilidades de significación que esta sensación, normalmente asociada con la desesperanza y la imposibilidad de actuar, puede adquirir a través de lo poético. (2017, p. 343)

El rechazo a la cultura oficial es, a fin de cuentas, el tema primordial de los relatos y los poemas de Benítez Ortiz. Es una literatura, pues, que rechaza el rechazo a lo no oficial. En "Basuco y otras des-apariciones", el escritor bogotano se sirve de las tragedias de los barrios periféricos para contar, a su vez, la fragilidad y la vulnerabilidad de quien decide vivir y escribir al margen. En una escena extrañísima del relato (ya mencionada), que ocurre después de que las personas no identificadas disparan adentro de la casa abandonada, aparece una imagen diciente sobre el uso de la vulnerabilidad (precariedad/ fragilidad) del escritor marginal para dar cuenta de la imposibilidad de movimiento. Para dar cuenta, sobre todo, de que las relaciones normalizantes de poder (en términos de Foucault) impiden el fluir de un mundo que la oficialidad no quiere conocer (el mundo de la ciudad real). La escena es la siguiente:

> ¡Se me salen de aquí chirris hijueputas! Disparos ahogan el aire. ¡cómo no! Miedo al cuadrado. Salimos corriendo. Tropecé y caí de culo al lado de ellos. Qué…¿qué quiénes son "ellos"?...Ahora la muerte, ¡puta vida!...la muerte sacó un pañuelo y me secó los ojos: "¿se quiere ganar 50 Luquitas o qué?...vuelvo a atravesar el útero como un tobogán: "claro, señor, claro". Me pasaron dos arrumes de periódico y pegante: tenía que cubrir todas las paredes, el piso y el techo, de la casa, con ese papel. (2014, p. 19)

Es interesante notar una herramienta literaria que va estar presente a lo largo del relato y de la obra de Benítez Ortiz: por un lado, el narrador es directo y contundente al nombrar las cosas y las situaciones: la droga, la casa, las armas, la violencia, las torturas… Pero, por otro lado, hay ciertas imágenes, ciertas situaciones, que quedan abiertas, indeterminadas, dispuestas para una interpretación compleja y, posiblemente, ambigua. El autor podría, siguiendo el tono oral del relato, detallar quiénes son esos "ellos" que entran a disparar en la casa abandonada, o, al menos, dar una opinión o una descripción detallada de estos personajes (personajes que, a fin de cuentas, van a ser fundamentales para el cierre del relato). Pero, como hemos mencionado, el cuento pretende una dimensión simbólica, no literal, que tiene que ver con una resistencia a los

discursos oficiales; con una crítica a lo que se ha implementado como *status quo* de la vida normal. Las paredes de la casa abandonada representan la vida de la ciudad real, el fluir cotidiano de aquella realidad marginada que ha sido sistemáticamente invisibilizada por la cultura oficial: los grafitis de raperos (la poesía urbana), aquellas sobras de ladrillo que los muchachos han usado para hacer rendir la sustancia psicoactiva. La casa abandonada (y el barrio marginal) es uno de los pocos refugios que le queda a esta cultura no oficial, a aquella cultura representada (en el cuento) por jóvenes vulnerables, colmados de miedo, que buscan el basuco para justificar, de alguna forma, aquel miedo, aquel rechazo, como bien los expresa Lina Aguirre (refiriéndose a la poesía marginal chilena):

> Todos los participantes de la noche son construidos como sujetos vulnerables. No se trata de jóvenes alegres y bulliciosos que vienen a la fiesta a derrochar energía, sino de seres tímidos, desarmados y solitarios. El abandono, la orfandad y el olvido arrastrados desde fuera de la discoteca dominan sus experiencias, presentándose como relaciones que dejan a los adolescentes en una posición pasiva; son ellos los abandonados, los huérfanos, los olvidados, victimas que no tienen control alguno sobre las condiciones que los afectan. (2017, pp. 352-353)

El ya mencionado billete de cincuenta mil pesos (donde aparece la cara del escritor canónico Jorge Isaacs) es el pago (miserable) que ofrecen "ellos", los que vienen a poner el orden, para borrar aquel mundo marginado, poético, alucinado. Las paredes, la casa, deben ser tapadas con periódico (esa prensa que, como hemos visto a lo largo de este escrito, representa a las pocas familias que, desde la colonia, han administrado la cultura del país). La metáfora es sencilla y muy diciente: unos muchachos buscan la noche, el barrio, la droga, la cultura de la calle; encuentran un pequeño refugio, un margen dentro del margen, pero ese pequeño refugio les es vulnerado, quebrantado violentamente, por unos "ellos" que cubren de periódicos (de instituciones oficiales y "decentes") la cultura que ellos han desarrollado para sanar el abandono, el olvido, la invisibilidad. El protagonista, que está petrificado por el miedo a la muerte, acepta la cara de Jorge Isaacs, el canon, para cubrir su mundo, la calle. Es claro que el narrador no acepta tapar las paredes por el valor económico del billete (nunca exige su pago), sino porque no puede hacer nada contra las fuerzas dominantes que intentan, a toda costa, tapar su mundo: "Claro, señor, claro", dice el protagonista aterrorizado.

Haciendo referencia a esta idea, en una breve entrevista, que le realicé al escritor bogotano específicamente para intentar comprender estos símbolos complejos en el desarrollo del presente trabajo (entrevista terminada el sábado 22 de septiembre del 2018), Benítez Ortiz habla, explícitamente, de cómo se desplaza el poder hegemónico político (heredado por dos siglos para mantener el estatus de las castas dirigentes) al poder hegemónico cultural, artístico, en la Colombia de nuestros días; habla de cómo se tapa, con papel periódico, institucional, la cultura que no se adapta a las estructuras oficiales. Ocurre, según Benítez, como si nada hubiera cambiado desde la conquista europea, desde la formación de la ciudad letrada:

> Puedo decir que en Colombia hay algo medieval que atraviesa transversalmente toda la cultura: cierta rosca, una creencia en las castas, una sed de poder ni la hijueputa. Yo no entiendo, por ejemplo, cómo creen que la poesía se puede heredar como si fuera cualquier presidencia, porque pasa lo mismo: generación tras generación los apellidos de los poetas se repiten igual que el de los presidentes… No me quejo: esas cosas no tienen nada que ver con el arte en sí. Yo empecé desde cero, sin conocer a nadie, como un niño pobre hijo de campesinos desplazados que sabía más de armas que de literatura. Pero bueno, ésta no es una historia triste… (Benítez Ortiz, 2018)

Este aspecto, a saber: la tensión entre la quietud de la cultura oficial y el dinamismo del arte marginal, es, precisamente, lo que ocurre, como vimos, en la literatura de Benítez Ortiz. Y es de esta manera, con su literatura independiente (en un sentido amplio del término "independiente"), como el escritor le hace frente, lucha, al rechazo cultural. Lo que el autor llama (en el fragmento citado de la entrevista) "arte en sí" hace referencia, por supuesto, a la cultura de la ciudad real, a la literatura marginal; a que el rechazo de ciertas formas de arte (pensemos en las paredes destartaladas del cuento) no tiene que ver con un carácter estético, sino, más bien, con lo que el autor llama "una sed de poder". Podemos retomar, de nuevo, un argumento que propusimos (basándonos en las teorías de Ángel Rama y de Jacques Gillard) en el apartado 1.3: el poder político utiliza las manifestaciones culturales para ganar estatus social, y los artistas oficiales utilizan el poder político para ganar visibilización, reconocimiento.

A la luz de esta perspectiva, surge ese sugestivo vaivén que habíamos mencionado: por un lado hay un grito que rechaza el rechazo, y, por el otro, hay una aprehensión estética de ese rechazo para crear un universo literario. Tanto en sus contenidos (como vimos en los análisis de

los textos citados) como en sus formas escriturales, el autor de *El nadaísmo me lo mama en reversa* reivindica un tipo de literatura que luche, explícitamente, contra la perpetuación de un "arte culto", "docto", que, como colombianos, nos han tratado de imponer como el único tipo de arte posible. La marginalidad, entonces (como bien sugiere Aguirre en "Vulnerables y en revuelta: precariedad y globalización en la práctica poética de Diego Ramírez Gajardo"), se convierte es una especie de estilo literario, de registro, de bandera, que, sin desprestigiar las formas clásicas del "gran arte" occidental, pretende captar un mundo que ha sido invisibilizado desde la formación, premeditada, del canon.

Así, corroborando el detallado análisis que hemos hecho sobre la cultura oficial en Colombia, Benítez Ortiz, en la misma entrevista que citamos anteriormente, hace hincapié en la sistemática perpetuación de las viejas formas poéticas como muestra de un intento de perpetuación de la ciudad letrada como único visualizador del arte. Refiriéndose a los concursos literarios (tema que ya hemos abordado), Benítez, hablando de la lucha marginal por una poesía que hable *de* y *desde* la ciudad real, sostiene:

> Cuando comencé a escribir gané varios premios literarios fuera del país (Argentina, Chile, España…) y aquí nada, por lo mismo: los jurados de los concursos si no le dan los premios a los amigos, son inconscientemente corruptos y se los dan a ellos mismos: a quienes reproduzcan su estética conservadora y mediocre. Por eso digo que ganarse un premio literario en Colombia es un buen indicio para comenzar a desconfiar de sí mismo. Pues, sin olvidar algunas pocas excepciones, siempre hay algo torcido en ello.
> Eso hizo, sumado a una suerte de recelo editorial, que forzosamente eligiera la independencia, porque uno no se puede quedar quejándose toda la puta vida… (Benítez Ortiz, 2018)

Como ya hemos recalcado, el problema de la marginalidad en la literatura colombiana (desde la perspectiva teórica, crítica e historiográfica que hemos aprehendido para el desarrollo de esta tesis) no tiene que ver, en este caso, con un problema de minorías (asunto, como ya mencionamos, que daría para otro tipo de análisis). El punto principal que destaca Benítez Ortiz, tanto en sus afirmaciones como en su literatura (punto que ha sido transversal en nuestro análisis), hace referencia a que a las esferas herméticas que controlan el poder cultural no les interesa aceptar

ciertas estéticas, y ciertos contenidos específicos, que expresen una poética compleja y crítica de la ciudad real. Al insistir en que los jurados de los concursos oficiales son "inconscientemente corruptos", el joven poeta bogotano quiere hacer hincapié en que su estética (la de Benítez Ortiz) no es aceptada en Colombia porque no pretende complicidad. Como ya mostramos en apartados anteriores, quien gana un concurso oficial de poesía en Colombia debe, obligatoriamente, ceñirse a las formas estéticas que ha impuesto la ciudad letrada como formas canónicas.

Siguiendo lo anterior, podríamos decir, de nuevo (para dar más evidencias al argumento general) que la lucha poética de Benítez Ortiz está estrechamente relacionada con los tres puntos que destacamos para analizar la literatura canónica colombiana que surgió en la segunda mitad del siglo XX: la forma, la biografía y la exotización. En cuanto a la forma, y como ya vimos en los ejemplos citados, Benítez Ortiz, en contraste con los autores que se estudian en los colegios y que se promocionan en las ferias del libro y en las vitrinas de las librerías, eligió contar la calle a partir de un lenguaje que surja de la calle y que habite la calle; a partir de un lenguaje que no separe, como dijimos, el contenido de la forma. Pues bien, para traer una evidencia concreta de cómo hay una explícita censura de la oficialidad hacia todo aquello que rompa las formas rancias del canon, y para no caer en la falacia de creer que las aseveraciones de Benítez (que concuerdan con nuestro análisis) provienen de una especie de resentimiento por no poder ver su obra publicada, podemos citar un ensayo que escribió Héctor Abad Faciolince (uno de los principales representantes de la oficialidad literaria en Colombia, hijo de Héctor Abad Gómez, médico y ensayista siempre vinculado a las altas esferas del poder político colombiano) sobre la poesía de William Ospina (un escritor "funcionario de la literatura", en términos de Lemebel, que ha sido alabado por la oficialidad, y que ha perpetuado, durante décadas, aquellas estructuras "conservadores y mediocres", en términos de Benítez Ortiz, que rigen el canon poético contemporáneo). En "La poesía de William Ospina" (Héctor Abad Faciolince, 2008), publicado en la página oficial del escritor antioqueño, Abad Faciolince, corroborando la lucha por la forma que pretende la poética de Benítez Ortiz, nos dice:

> Con la poesía, como con todas las demás artes de esta engañosa época nuestra que parece haber renunciado a toda norma formal, yo cultivo un prejuicio absolutamente conservador: no confío en los músicos dodecafónicos si antes de todos sus ruidos y cacofonías no me demuestran que son capaces de componer

> una melodía armoniosa que se pueda silbar. Desprecio a los artistas plásticos que instalan boñigas o sanitarios, o que pintan de puro blanco los lienzos ya blancos, si antes no me presentan un dibujo impecable o un lienzo lleno con manchas de colores que conformen los trazos más fieles del arte figurativo. Si me encanta Pablo Picasso ─un gusto que comparto con William─, el artista plástico más grande del siglo pasado, es porque antes del cubismo y de la abstracción, Picasso demostró ser el más competente y el menos adocenado de los dibujantes académicos. (Abad Faciolince, 2008, párr. 2)

Como podemos comprobar al leer este texto, el escritor oficial en Colombia está defendiendo, explícitamente, un concepto de "alta cultura" que, como vimos, hemos heredado del no reconocimiento (por parte de las élites del poder) de la ciudad real; de la violencia epistemológica que se implementó, con gran éxito, en la conquista europea. Es, claro, ese perpetuo y evidente intento de separación: por un lado "los cultos" (que son minoría) y por el otro "el pueblo/la calle" … Y la poesía, evidentemente, debe estar del lado de "los cultos". Como hemos visto, el producto de esa división tajante es una literatura oficial acartonada, plástica e inverosímil que esconde, invisibiliza, la abundancia cultural que ocurre en la periferia. A partir de este ensayo (discurso) de Abad Faciolince, pronunciado en el ya mencionado Colegio Gimnasio Moderno (pensemos, de nuevo, en cómo los discursos oficiales permanecen en las instituciones oficiales), podemos ver con más claridad por qué los autores oficiales, al intentar captar "lo popular" (de eso se trata el ensayo del autor de *Angosta*) toman distancia de aquel mundo "pintoresco" que intentan captar. Y el resultado, como vimos al analizar "Los funerales de la Mamá Grande" e *Ilona llega con la lluvia*, y como es evidente en la poesía de William Ospina, es la constante perpetuación de la burla y el desprecio del "intelectual oficial" hacia el discurrir cotidiano y, sobre todo, hacia las formas de expresión que habitan la ciudad real (piénsese, de nuevo, en cómo García Márquez trabaja, desde la burla ramplona, los reinados de belleza que ocurren el Caribe: lo que a simple vista parece una reivindicación de "lo popular" se convierte en una muestra de elitismo cultural).

A su vez, hablando del problema biográfico, Michael Benítez Ortiz nos muestra, como se hace explícito en uno de los segmentos de la entrevista que citamos anteriormente, otro punto que hemos resaltado con vehemencia. No es suficiente imitar las formas rancias y los lugares comunes de la vieja poesía europea (alejada de la ciudad real) para penetrar los círculos del poder cultural, sino que, también, en palabras de Benítez Ortiz, pertenecer a "cierta rosca", pues hay "una creencia en las castas". Y agrega: "Yo no entiendo, por ejemplo, cómo creen

que la poesía se puede heredar como si fuera cualquier presidencia, porque pasa lo mismo: generación tras generación los apellidos de los poetas se repiten igual que el de los presidentes…" (2018). Lo que ocurre con la dirigencia política de Colombia, que le ha pertenecido siempre a las mismas familias (basta con ver los apellidos de los presidentes y alcaldes y gobernadores: Lleras, Pastrana, Peñalosa, etcétera, para comprobarlo), ocurre, increíblemente, con la distribución y el consumo de lo que hemos llamado "literatura oficial". Como ya mencionamos, el poeta oficial Federico Díaz-Granados es hijo del poeta oficial José Luis Díaz-Granados, que es, a su vez, primo de Gabriel García Márquez; la poeta oficial María Mercedes Carranza (1945-2003), quien fue directora de la Casa de Poesía Silva (el centro físico de la poesía oficial) desde 1986, fue hija del reconocidísimo poeta oficial Eduardo Carranza (1913-1985); el poeta oficial Juan Manuel Roca es sobrino del poeta oficial Luis Vidales; el poeta oficial Santiago Mutis Durán (1951), alabado por autores como Juan Manuel Roca y alabado, en sospechoso consenso, por la intelectualidad colombiana, es hijo del poeta oficial Álvaro Mutis; la joven poeta oficial (posiblemente la más reconocida de los poetas jóvenes colombianos) María Gómez Lara (1989) es hija de la escritora oficial Patricia Lara Salive (1951) y del ex fiscal general, ex procurador y ex ministro de justica Alfonso Gómez Méndez (1949), etcétera, etcétera, etcétera…

De esta problemática, que es, desde la perspectiva de los autores independientes y de quienes desean acercarse a formas múltiples de literatura, una tragedia cultural, Benítez Ortiz, como vimos en el cuento trabajado, y como aparece, de una forma u otra, en toda su obra, se sitúa en una poética de la fragilidad. Los personajes de Benítez Ortiz (en sus cuentos) y las voces que van apareciendo en sus poemas nos recuerdan, como lectores, que quien decide ser un escritor autónomo en Colombia está condenado al rechazo, pero ese rechazo es la oportunidad, como vimos, de habitar el discurrir real de la calle, y, en consecuencia, las formas lingüísticas de la calle. En "No se duerma en los bares que se puede quedar calvo" (cuento ya citado), por ejemplo, Benítez Ortiz emplea, de nuevo, la herramienta de la fragilidad, de la vulnerabilidad que genera el rechazo sistemático, para armar su microcosmos narrativo. Aparece, de nuevo, esa figura del lector-juzgador: "Oiga usted y no me mire mal, los ladrones naufragaron en charcos de sangre y alcohol" (p. 22) , y aquellas figuras, muy recurrentes en la poesía independiente contemporánea, de autodenigrarse, de jugar al juego, de forma consciente e irónica, que pretenden las castas intelectuales con aquellos autores que no pertenecen al círculo hermético

(que les ha sido heredado) de la cultura oficial: "Tendré que comprar una peluca… ¿Será que me tapa la ignorancia?" (2014, p. 22). Nos dice el poeta, entre líneas, que la ignorancia y la mediocridad estética de la oficialidad se camufla con apariencias, y que ellos, los que habitan la calle, andan desnudos, vulnerables, precarios. Es, como hemos visto, una decisión de hablar *desde* la voz del margen para dar cuenta de lo invisible. En términos de Lina Aguirre:

> La elección de posicionarse en el margen tiene que ver tanto con la proyección de una imagen de vulnerabilidad —en términos de mercado, en este caso— como con el distanciamiento, al menos parcial, de los discursos y estéticas hegemónicas, y con la adquisición de autonomía. (2017, p. 358)

Por último, podemos decir, sin miedo a equivocarnos, que la ruptura estética de autores como Benítez Ortiz (seguiremos, en el siguiente capítulo, examinando, analizando e investigando sobre distintas estéticas que trabajan desde el margen de la cultura) está estrechamente relacionada con el problema de la exotización que trabajamos, en el apartado 1.3.3, a partir de la visión teórica de Edward Said y Alberto Fuguet. En contraste con la gran mayoría de autores canónicos (existen excepciones que ya hemos mencionado: Andrés Caicedo, Rafael Chaparro Madiedo, Raúl Gómez Jattin[55], escritores que la oficialidad exalta, como vimos, por su "excentricidad" y no por sus obras), la obra de Michael Benítez Ortiz se distancia de la tosca y limitada visión de la identidad latinoamericana que pretende el arte oficial. Para Benítez, como se puede ver claramente en su obra, y como ya hemos mencionado, los referentes culturales (de todo tipo) se amalgaman, se enmarañan, y reflejan, como bien lo expresa Fuguet, una Latinoamérica bastante alejada del mundo campestre y salvaje que le interesa al consumidor europeo y a la oficialidad. El uso de términos en inglés como herramienta poética, por ejemplo (práctica lingüística arraigadísima en la cultura popular colombiana) aparece en la literatura de Benítez Ortiz sin que se problematice como una especie de "traición" a la "identidad pura" de ser latinoamericano. La música popular europea, para traer otro ejemplo, aparece de forma orgánica en los poemas y en los cuentos de Benítez, como aparece, también, la música folclórica. En algunos casos, como ocurre en el discurrir real, en la calle, en el fluir cotidiano de "lo popular", se

[55] Para indagar más en estas literaturas, el lector puede remitirse (en otros) a los siguientes libros: *Opio en las nubes* (1992) y *El pájaro Speed y su banda de corazones maleantes* (2012), de Rafael Chaparro Madiedo; *¡Que viva la música!* (1977) y *Cuentos completos* (2016), de Andrés Caicedo; *Amanecer en el valle del Sinú: Antología poética* (2004) y *El esplendor de la mariposa* (1995), de Raúl Gómez Jattin.

desprecian los géneros musicales colombianos, pues no hay un afán estético (ni político) de buscar una identidad conveniente.

En sintonía categórica con los planteamientos de Fuguet[56], la literatura de Benítez Ortiz trabaja la "magia", lo "no "comprobable", lo "gris", lo "ambiguo", desde una perspectiva que nos habla de a una Latinoamérica donde las cosas pasan y no se esfuman en la superstición ("los desaparecidos no retornan"); donde la denuncia social tiene que ver, explícitamente, con un sufrimiento real que se genera gracias a la corrupción, a la pobreza, a la falta de educación, a, en gran parte, la perpetuación del modo de vida que han impuesto las castas dirigentes. Contrastando radicalmente con, por ejemplo, el manejo literario que la literatura oficial (García Márquez, Cepeda Samudio…) le ha dado a la masacre de las bananeras, las alucinaciones sobre la muerte y la tortura (en "Basuco y otras des-apariciones", por ejemplo) se deben al exceso de droga (usada para escapar de una realidad tremendamente difícil de soportar), pero, a pesar de que el relato tenga matices de un cuento fantástico, o surrealista, nos da una imagen detallada de aquella urbe latinoamericana que se parece mucho más a la gran ciudad europea, plural y decadente, que a un mundo indígena y bucólico (inexistente) donde las injusticias sociales desaparecen como desparece Macondo, por arte de magia, en la última página de *Cien años de soledad*.

Un poema de Benítez Ortiz, titulado "Pista 1 en CD pirata" (2017), nos puede servir como muestra de una literatura inmersa en un universo latinoamericano "no extotizado", en una realidad que ocurre en la cotidianidad y que no intenta usar al arte para buscar identidades que (desde hace dos siglos) han servido, en términos de Edward Said, para concebir el mundo "no europeo" desde lo extravagante y lo débil, desde lo dominable.

Cito el poema en su totalidad:

[56]Cito, de nuevo, el pasaje más relevante: "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 Gonzáles, 2006, p. 15).

PISTA 1 EN CD PIRATA
Ft. César Cano

Comprarle cigarrillos de 100 a los viejitos
Fumar ruido blanco o noche o marihuana
Estar un poco paranoico, escupir de vez en cuando
Freestaliar versos para ganar de poeta a pesar de lo mechudo
y tolerarlo donde sea
Estallando muelas cocas negras porquerías
Con el rolo, mezclando pohesía[57] *desde el barrio*
Vendemos poemas con la sonrisa de quien mete un billete falso
Making it real everywhere. (Benítez Ortiz, 2017, p. 15)

Como vemos, este poema, alejadísimo de la "identidad latinoamericana" que han divulgado las obras canónicas, adopta la estética del rap/ hip-hop callejero estadounidense (arraigadísima en la cultura popular colombiana) y, de nuevo, trabaja las obsesiones literarias que ya hemos mencionado: la vulnerabilidad intelectual ("vendemos poemas con la sonrisa de quien mete un billete falso"), el arraigo al barrio como imposibilidad de penetrar los círculos de la alta cultura ("con el rolo, mezclando poesía desde el barrio"), el uso de un lenguaje popular, callejero, para contar las "pequeñas tragedias" del discurrir cotidiano de la vida ("a pesar de lo mechudo"), etcétera… Lo que resulta sumamente interesante (en cuanto al aspecto que se refiere a una visión "no exotizada" de la urbe latinoamericana) es que, sin una posible intención explícita de hacerlo, estos poemas están mucho más allegados a una potencial "teoría de una identidad colombiana" que los intentos (conscientes e inconscientes) que ha hecho, hasta nuestros días, la intelectualidad oficial. El poema citado anteriormente ocurre, de modo rudo y orgánico, todos los días en el transporte público bogotano cuando los raperos de las calles se suben a los buses a improvisar versos para ganar dinero. El texto de Benítez Ortiz nos da una idea de cómo en la ciudad real colombiana no se discriminan los referentes culturales: por un lado, volviendo al poema, el spanglish heredado de la influencia norteamericana e inglesa ("freestaliar", "making it real", etcétera), y, por el otro, el uso de un español que no intenta (como en Mutis: pantalón de mezclilla,

[57] La palabra "pohesía" está escrita con la alteración ortográfica de modo intencional.

etcétera) dejar claros los intertextos semánticos. El idioma opera como opera el discurso diario: transparente, desordenado, sin adjetivos (del tipo "mecedora de bejuco" o "currutaco de alfeñique" o "auto") que le den pistas al lector no iniciado para entender el significado concreto los conceptos.

A su vez, desde el título del poema, podemos ver cómo, a diferencia de los referentes canónicos que hemos analizado, la Literatura (con mayúsculas), se resalta el trabajo considerado "popular" por la alta cultura (los oficios) o las artes populares (aquellas artes que la oficialidad llamaría folklor o artesanía, en términos de Eduardo Galeano). Este poema específico, y la obra completa de Benítez Ortiz, es una reivindicación de la cultura popular callejera, de la música que habita las calles y las discotecas y los bares y los restaurantes, del tipo de arte que cualquier persona se encontraría en las aceras de la ciudad (aquellos "vendedores ambulantes" que viven de vender pulseras, collares, DVDs, música pirata, cine pirata, etcétera…), un arte disponible para los que no pueden pertenecer a un círculo específico para afrontarse a la experiencia estética.

"Pista 1 en CD pirata", que empieza con el "Ft. César Cano" (*featuring*/ con la colaboración), al modo de la música pop (invitación de artistas a trabajar en el proyecto de otros), es un poema que da cuenta del acto literario como forma de habitar el mundo, como puente para el diálogo cultural y no para la segregación propia de la cultura oficial. Los versos que aparecen en letra cursiva, pues, fueron escritos por el poeta quindiano César Cano (1994) y los otros por Benítez Ortiz. El poema, a grandes rasgos (podríamos analizar una infinidad de matices), nos habla de dos muchachos improvisando versos en las calles del barrio, vendiendo su arte como cualquier vendedor tira un trapo en el borde de la avenida y les ofrece mercancía a los peatones. Nos habla, sobre todo, de una reivindicación de la poesía alejada de los clichés de aquel vate oficial encerrado en los eventos culturales (academias, cocteles, casas de poesía) donde se reúne el funcionariado literario: "Freestaliar versos para ganar de poeta a pesar de lo mechudo", a saber: ser poeta independiente (libre) a pesar de andar con el pelo largo y de escuchar metal y de no parecerme a aquellos poetas que se hacen llamar poetas y que la prensa entrevista para opinar sobre las problemáticas del mundo. Es una poesía que en cada verso (hablo de la obra completa de Benítez Ortiz) resalta el rechazo de la ciudad letrada a la ciudad real, a la poesía que ocurre en la calle. Pero, interesantemente, y como ya hemos mencionado, ese rechazo no es visto de modo melancólico, sino, más bien, desde un perspectiva irónica y violenta que deja ver un

desprendimiento de las reglas impuestas por la cultura oficial. Es decir: un no querer perpetuar el hermetismo letrado, un preferir decir las cosas sin la censura del funcionariado y sin la complicidad necesaria para publicar con las grandes empresas privadas. Como se resalta en la entrevista que citamos anteriormente, hay un explícito "No me quejo: esas cosas no tienen nada que ver con el arte en sí". El oficio del poeta, nos dice Benítez Ortiz en su poesía, es el de escribir poemas y el de vivir para escribir esos poemas. Las publicaciones y los cocteles y el tipo de ropa y de peinado, nos dice el poeta bogotano, no tienen nada que ver con su forma poética de habitar la calle y de contar esa calle.

Siguiendo esta idea sobre la ironía y la burla como formas de desafío a los círculos de poder cultural, podemos traer, por último, otro ejemplo formidable. En *Cráneo de Pangea*, una revista digital, en formato *blog*, que opera como promotora de la poesía independiente en América Latina (craneodepangea.wordpress.com), dirigida por los escritores ecuatorianos Yuliana Ortiz Ruano (1992) y Juan Romero Vinueza (1994), aparece un texto del ya mencionado poeta César Cano, escrito por él mismo, que funciona como biografía para la selección de poemas que escogió la revista para publicar una muestra de su obra. El texto es el siguiente:

César Cano (Armenia, Colombia 1994)

> Es un poheta[58] afrancesado, con refinadísimos gustos y discretísimos modales. En sus horas libres alcanza la iluminación mediante repetidos golpes a una pared con la cabeza. Actualmente se dedica a piratear y (a veces) a plagiar la obra de sus demás amigos pohetas. (Cano, 2016, párr. 1)

Como decíamos, hay una clara conciencia del intento de división de los dos mundos (letrado / real) por parte de quienes dominan la cultura. Una idea conservadora y envejecida de lo que debería ser un artista: "refinadísimos gustos y discretísimos modales" (recordemos, de nuevo, los refinadísimos gustos y modales de Maqroll el gaviero, un dudoso habitante de la ciudad real, o el desatinado texto de Héctor Abad Faciolince), "poheta afrancesado", etcétera. Y ese rechazo a

[58] De nuevo, el uso de la palabra "poheta" es intencional. Lo que intenta Cano con la alteración ortográfica es, a fin de cuentas, dar cuenta, de modo paródico, del elitismo de la ciudad letrada. Al pronunciar la letra H como una J (/pojeta/) le añade un matiz de sublimidad, de importancia, que ridiculiza el quehacer de la cultura oficial en Colombia.

la ciudad real, que, como vimos, sigue vigente hasta nuestros días, se va a convertir, como sugiere Aguirre, en un motor para crear una literatura cargada de ironía y de rechazo al rechazo. Es, por supuesto, una escritura que no puede evitar hablar de la escritura misma, pues estos artistas marginales han convertido su vida, la calle (como hemos visto) en escritura, y han convertido su "condición" de escritores marginales en una forma de entender el tipo de arte que pretenden hacer, aquella literatura que no "supone un mínimo de coincidencias ideológicas" (Gilard, 2015, pp. 44-45). Haciendo hincapié en este punto específico, Benítez Ortiz cierra la entrevista con estas palabras: "Con monedas se puede hacer una plaquetica con poemas y ésta se puede cambiar por un billete o una cerveza: así de fácil se gana un lector y un amigo. Sé de muchos libros de poesía que se han ganado no sé cuántos premios y nadie lee… ¿Quiénes son los escritores marginales: ellos o nosotros?" (2018).

Pues bien, a modo de conclusión de esta largo capítulo, titulado "Primera parte" (que ha intentado una visión detallada del *modus operandi* de la cultura colombiana desde la historiografía, la crítica, la filosofía y la teoría literaria), podemos decir que tenemos suficientes evidencias textuales y teóricas para afirmar que la cultura oficial colombiana ha invisibilizado (consciente o inconscientemente ─recordemos el concepto de "normalización" de Foucault─) no sólo a las minorías o a las "clases menos favorecidas" que intentan una estética desligada de la oficialidad, sino, también, a un tipo de cultura que, desde lo que hemos llamado ciudad real, desafía los estándares del canon que se ha impuesto en Colombia desde la conquista europea. A partir de esta idea, el siguiente gran bloque discursivo (el segundo capítulo de este trabajo) intentará una investigación detallada que dé cuenta de algunos de estos escritores que, como Michael Benítez Ortiz y César Cano, han construido una obra de gran calidad estética desde los márgenes de la cultura oficial. A la luz de la siguiente investigación podremos acercarnos a una teoría de la escritura marginal en Colombia que logre, desde las obvias complejidades que implica el análisis del arte, demostrar el inmenso aporte (político, estético, filosófico) de algunos escritores que han permanecido a un costado de la cultura oficial gracias al hermetismo de un poder hegemónico que no le conviene aquella literatura capaz de explorar nuevas formas de entender la identidad latinoamericana, una identidad que desafía, por supuesto, en el concepto mismo de "identidad".

Ahora bien, antes de adentrarnos en el siguiente capítulo (en el análisis minucioso de estas obras marginales) debemos tener claros dos puntos fundamentales para no permitir baches en el argumento general de esta tesis. Veamos:

1) Los autores que trabajaremos a continuación (que representan regiones distintas del país, estéticas muy diferentes entre sí y aportes diversos y sumamente complejos) no han sido escogidos "a dedo" o por el simple hecho de representar un sector marginal en el panorama general de la vida colombiana. Las obras que trabajaremos están escogidas, después de años de investigación, por su contribución cultural; por su aporte a la literatura. Esto quiere decir lo siguiente: en Colombia existen artistas que tienen una "vida marginal" y un modo de enfrentarse a la realidad alejado de lo que hemos llamado ciudad letrada, pero esto no quiere decir que sus obras logren el quiebre de la hegemonía cultural que hemos trabajado a lo largo de este escrito. Y lo que nos interesa, por supuesto, es analizar ese quiebro, ver en qué medida existe una literatura colombiana que logre desligarse del viejo y repetido canon. Bajo esta perspectiva, debemos dejar claro lo siguiente: en este trabajo queremos llamar "literatura marginal", o "poesía de la calle", a la obra (al producto cultural), no a la biografía de los escritores (un trabajo de ese estilo requeriría de un estudio antropológico y sociológico que se alejaría, por completo, de los objetivos que nos hemos trazado). No nos desligaremos del contexto sociocultural de cada corpus específico, pero no perderemos de vista que nuestro interés recae en la investigación literaria.

Podemos, a la luz de esta idea, traer un ejemplo de gran relevancia para darle claridad a este punto específico (1) y seguir adelante dejando, así, los límites trazados: en el mes de mayo de 2018, Conexión Capital (un importante medio estatal de difusión de noticias, perteneciente a Canal Capital) publicó, en sus redes sociales y en su plataforma digital oficial, un breve documental, dirigido por Mauricio Franco (lanzado el 30 de julio de 2017), titulado *Waldino: un poeta, un sueño, un canto paralelo* (2017). El documental narra, de forma lastimera y amarillista (es bastante evidente el tono "de pesar" que pretende el filme), la historia de un poeta, Waldino Fosca, que vive en un barrio marginal y que tuvo la necesidad de vender parte de su casa para publicar su primer libro de poemas, una obra corta titulada *Canto paralelo* (1997). Los breves videos que adaptó Conexión Capital para sus redes sociales tuvieron una gran acogida por parte los usuarios colombianos (interesados y no interesados en la poesía) y, en poco tiempo, la historia

de Waldino se hizo "viral" en plataformas como Facebook y Twitter. Como ya hemos analizado en este escrito, ni a la plataforma de distribución (Canal Capital), ni a las entidades estatales que otorgaron los incentivos (IDARTES[59]), ni al director de la película, ni, por supuesto, a la mayoría de consumidores que compartieron los videos en sus redes sociales, les interesó la poesía de Waldino Fosca, sino, más bien, como vimos al analizar el fenómeno del poeta Raúl Gómez Jattin, les interesó el exotismo y el morbo que puede causar un señor mayor, pobre, marginal, solitario y de aspecto triste, que escribe versos tiernos y con lenguaje grandilocuente. Lo que resulta interesantísimo, y por eso traemos este ejemplo, es que si nos quedamos con sólo la biografía de Fosca (como lo han hecho los medios oficiales) podríamos asegurar que es un poeta marginal, pues está alejadísimo de las castas que controlan el poder cultural en Colombia, ya que, como vimos, no tiene apellidos reconocidos, ni amistades, ni posibilidades de intercambiar favores en el hermético mundo de la ciudad letrada. Pero, si vamos a la poesía de Fosca, a la obra, nos encontramos con versos muy similares a los que hemos trabajado al dar cuenta del tipo de contenidos y de formas, pomposas y desligadas del barrio, que intentan los escritores oficiales. Los poemas de Fosca, pues, son la muestra del arraigo profundo a lo que la ciudad letrada ha intentado implementar, durante dos siglos, como arte oficial, aquella estética que Benítez Ortiz llama "conservadora y mediocre". En el mencionado documental, que ya los medios oficiales titulan con el amarillismo y el morbo característico del lenguaje publicitario ramplón ("¡Sin duda uno de los versos más hermosos jamás escritos!", "Conozca la historia de un humilde bogotano que vendió su casa para publicar su primer libro de poemas"[60]), aparecen, brevemente y sin intención fílmica de indagar en las imágenes literarias, dos poemas de Waldino. Cito algunos versos:

> Las tardes venían con su llovizna en un manto de colores transmutados / por medio de vivos y de muertos el mugido de alacranes y gallinas / soplaban mi vocablo en mis costados (…)
> arropo mis manos/ labro la brisa / siembro mis esfuerzos /desgrano mi destino / escribo mi sombra / desbasto mis pasos para que mañana/ no tenga el lamento de haber hecho lo que no he hecho /y ser alguien más en la jornada. (Fosca, 2017)

[59] Instituto Distrital de las Artes: entidad gubernamental encargada de gestionar las prácticas artísticas en la ciudad de Bogotá, D.C.
[60] Véase: https://www.facebook.com/CanalCapitalOficial

Es claro, a partir de estos versos (repletos de lugares comunes, de ripios en la rima y del característico vocabulario de la ciudad letrada), que los medios oficiales pretenden jugar con una especie de contraste, y es de ahí, de ese contraste, de donde se desprende la gran acogida del documental y de la figura de este poeta: por un lado, un señor humilde que no ha tenido las oportunidades de tener una educación de alta calidad o un trabajo que lo vincule con la "alta cultura", y, por el otro lado, unos versos ostentosos, allegados a lo que la oficialidad ha considerado, desde el inicio del canon, "alta cultura": "un manto de colores transmutados", "soplaban mi vocablo en mis costados", "arropo mis manos, labro la brisa", etcétera. Es claro que poemas como los de Benítez Ortiz ("Este poema tenía más de dos líneas / pero me las olí" 2014, p. 14) no causarían ese contraste, ese juego, y no habría historia oficial para contar, pues, como vimos, en la poesía que hemos llamado "marginal", "de la calle", el barrio ocurre *desde* el barrio, y ese fenómeno lo evita la cultura oficial.

Entonces, siguiendo el hilo argumental de lo que hemos planteado, debemos dejar claro que, para el desarrollo general de los siguientes apartados, como ya mencionamos, se hará énfasis en aquellos escritores marginales que son "escritores marginales" no sólo desde una perspectiva socioeconómica y urbanística, sino, y sobre todo, desde una perspectiva estética. Así, *Waldino: Un poeta, un sueño, un canto paralelo* nos da luces para comprender un concepto que trabajaremos detalladamente en los siguientes apartados: "la pornomiseria" (Luis Ospina, Carlos Mayolo, 1977-1978), donde, como se hace claro en el documental de Mauricio Franco, se utiliza la pobreza y la miseria como formas de entretenimiento y de explotación a los "sujetos objetivizados" que elabora. El análisis teórico, crítico e historiográfico que se pretende, entonces, estará ligado a comprender algunas obras relevantes que han sido ignoradas y rechazadas por ser rupturas estéticas.

Siguiendo esto, nos adentramos en el segundo punto fundamental que debemos aclarar para continuar la investigación. Veamos: 2) Como hemos visto al analizar la literatura de Benítez Ortiz, los autores que trabajaremos, al estar invisibilizados por la cultura oficial, no han sido estudiados por la academia o por la crítica divulgativa. Existen muy pocos textos que nos den una aproximación científica (o compleja, o firme) de las obras que trabajaremos. Así que este segundo punto (la segunda aclaración antes de adentrarnos en el siguiente capítulo) tiene que ver

con que el análisis que intentaremos construir no podrá tener un soporte crítico ya consolidado, aunque, por supuesto, se traerán a colisión todos los textos que se han aproximado rigurosamente a las obras que trabajaremos. A la luz de lo dicho, tendremos que servirnos de la teoría literaria, filosófica, fílmica, historiográfica y demás disciplinas y estudios afines al análisis estético para ir deconstruyendo y examinando las obras casi "desde cero". Esto nos dará la posibilidad de abrir la discusión hermenéutica, de indagar profundamente en obras contemporáneas que han sido rechazadas por la crítica y la teoría oficial, para, desde luego, invitar a los investigadores a seguir indagando y a seguir buscando posibilidades de interpretación. Pero debemos, antes, preguntamos lo siguiente: ¿para qué hacer teoría de "la poesía marginal" si, como se hace explícito en las obras que trabajaremos (y en las entrevistas y fragmentos que ya hemos citado), el artista (en general) no pretende la sistematización de su obra, si el poeta puede (y debe) vivir en las contradicciones ontológicas y lingüísticas, en la multiplicidad?

Pues bien, tomando como referencia principal el pensamiento de la filósofa española María Zambrano (1904-1991), en particular la compleja teoría que aparece en su libro *Filosofía y poesía* (1939), podemos entender que "lo poético" hace referencia a aquel *logos*, aquel "tipo de discurso", que renuncia a la búsqueda de una verdad unitaria, a saber: aquel discurso que, como hemos dicho, deja de lado la ansiedad por sistematizar la realidad, por unificar los conceptos. El pensamiento (la filosofía, la teoría literaria, la crítica), por otro lado, es la expresión concreta de aquella ansiedad violenta (en términos de Zambrano) de abstenernos de la contemplación absoluta (múltiple e incomprensible) para ir, paso a paso, metódicamente, buscando una unidad (una teoría), una manera de organizar, de encontrar eslabones ocultos:

> El ser había sido definido como unidad ante todo, pero eso estaba oculto, y esa unidad era, sin duda, el imán suscitador de la violencia filosófica. Las apariencias se destruyen unas a otras, están en perpetua guerra, quien vive de ellas, perece. Es preciso "salvarse de las apariencias", primero, y salvar después las apariencias mismas: resolverlas, volverlas coherentes con esa invisible unidad. (Zambrano, 2006, p. 20)

Gracias a esta ansiedad de resolver las apariencias de lo que se nos presenta como "real", quizás, escribimos teoría y crítica literaria, traicionando, de alguna forma, el quehacer

mismo de la literatura, traicionando el discurso artístico que, por definición, no le teme al desorden de lo aparente; que no le teme, en términos de Zambrano, a la nada:

> (el poeta) quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abraca el ser y el no ser en admirable justicia creativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta que no ha podido ser jamás. El poeta saca de la humillación del no ser a lo que él gime, saca de la nada a la nada misma y le da nombre y rostro. El poeta no se afana para que de las cosas que hay, unas sean, y otras no lleguen a este privilegio, sino que trabaja para que todo lo que hay y lo que no hay, llegue a ser. El poeta no teme a la nada. (Zambrano, 2006, pp. 22-23)

Escribimos teoría y crítica (o, más bien, tendemos al pensamiento teórico) por la dificultad, descrita ya por Parménides y formulada de modo analítico por Aristóteles[61], de hallarnos ante las contradicciones ontológicas que supone un contemplar poético del mundo. Ahora bien, el punto principal que deseo traer a colación para cerrar el presente capítulo es que, siguiendo con el pensamiento de Zambrano, estos dos *logos*, estos dos tipos de discursos (poesía y teoría), que, desde Platón (*República*), parecen contradecirse, no pueden entenderse (según Zambrano) como "formas completas" del discurso sobre la realidad. Es decir: el humano tiende a estos dos tipos de formas discursivas y ontológicas, y, cuando ha conseguido conciliar aquella búsqueda de la unidad a partir de la multiplicidad, la destruye para poder seguir buscándola. Es, por supuesto, aquel argumento de la hermenéutica filosófica: interpretamos, a partir de nuestros presupuestos, constantemente la realidad en la que estamos volcados, o, en los términos de Nietzsche al ejercer una crítica aguda a los intentos absolutistas de la ciencia y la religión en *La genealogía de la moral* (1887):

[61] En su *Metafísica* (384 A.C/322 A.C) , Aristóteles formuló por primera vez, o, posiblemente, ya había un indicio de dicha formulación en *La República* (390 A. C/385 A.C) de Platón, lo que conocemos, en la cultura occidental, como "el principio de no contradicción", sosteniendo que, para que una opinión pueda ser demostrada, es necesario que no caiga en la falacia ontológica de "ser" y "no ser" al mismo tiempo: "llamo demostrativas a las opiniones comunes a base de las cuales demuestran todos; por ejemplo, que todo tiene que ser afirmado o negado, y que es imposible ser y no ser al mismo tiempo"(Aristóteles, 2012, p. 29) . Dicho principio, que fue enunciado analíticamente por el pensador de Estágira, pero que había sido entendido desde el inicio de la historia del pensamiento occidental (véase, por ejemplo, *El Poema* (480 A.C/475 A.C) de Parménides, donde se niega rotundamente la plausibilidad del camino del "no ser", pues todo, necesariamente, "es"), ha marcado de forma radical nuestra manera de pensar el mundo. Por esto, al enfrentarnos a la poesía, a "lo poético", sentimos una especie de desequilibrio en el entender de nuestra realidad; en el discurrir cotidiano de nuestra vida.

> Existe únicamente un ver perspectivista, únicamente un conocer perspectivista; y cuanto mayor sea el número de afectos a los que permitamos decir su palabra sobre una cosa, cuanto mayor sea el número de ojos, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más completo será nuestro concepto de ella, tanto más completa será nuestra objetividad. (Nietzsche, 1996, p. 155)

Es necesario, entonces, aventurarse a proponer puntos de vista para enriquecer la forma en la que nos enfrentamos a los productos culturales. Expandir, en términos de Nietzsche, el número de ojos, las perspectivas, las interpretaciones. Cuando nos sumergimos en la tarea de investigar obras como las que traeremos a continuación, corremos el riesgo, claro, de sobreinterpretar, de unificar lo que no pretende ser unificado, pero ganamos en un aspecto que ─según lo que hemos recalcado a lo largo de este escrito (ciudad letrada/ciudad real)─ considero necesario, urgente, en el estudio de la cultura colombiana: la empresa hermenéutica que merecen obras que no han visto la luz de la cultura oficial. El propósito, por supuesto, no es llegar a una sistematización con pretensiones de "verdad única/unificada", sino, más bien, dar los primeros pasos de interpretación en algunas obras que no han sido contempladas como "dignas de ser interpretadas" por la "alta cultura". El siguiente capítulo es, por tanto, como ya mencionamos, un intento de "navegar en la unidad", en términos de Zambrano, para que otros futuros investigadores la "destruyan para volver a buscarla de nuevo" (Zambrano, 1987, p. 74). Es la perpetua contradicción del estudio del arte: sabemos que no hay verdades absolutas, pero sabemos, también, que hay obras dignas de ser interpretadas como verdades, como elementos que nos acercan a una posible verdad. El pensador cubano José Lezama Lima (1910-1976), en unos versos bellísimos, lo pone en los siguientes términos:

De la contradicción de las contradicciones,
la contradicción de la poesía,
obtener con un poco de humo
la respuesta resistente de la piedra
y volver a la transparencia del agua
que busca el caos sereno del océano
dividido entre una continuidad que interroga

y una interrupción que responde,
como un hueco que se llena de larvas
y allí reposa después una langosta”. (Lezama Lima, 1994, p. 416-417)

SEGUNDA PARTE

2. Hacia una teoría de la escritura marginal contemporánea en Colombia

Arriesgarse a escribir como se piensa
conduce a ideas propias. La ingenuidad es auténtica.

Schopenhauer, *Parerga y paralipómena*

Para el desarrollo de este segundo gran bloque argumental, teniendo en cuenta los límites y los objetivos que nos hemos trazado para esta tesis, trabajaremos (además de los escritores ya mencionados en el capítulo anterior) a tres autores que, por su relevancia estética, y por el carácter marginal de sus obras, merecen un análisis que parta de las categorías teóricas que hemos propuesto en el capítulo anterior. Digo "merecen" porque las obras que intentaremos interpretar y teorizar parecen surgir, casi necesariamente, de las premisas fundamentales que hemos defendido en este trabajo. Teniendo en cuenta los distintos lugares de enunciación de sus obras (circunstancias históricas y sociopolíticas, regiones colombianas sumamente disímiles y complejas, tipos de aproximación al arte literario, etcétera) se pretende hacer un panorama crítico-histórico-teórico que logre, de alguna forma, abrir nuevos caminos en la investigación sobre literaturas no canónicas en Colombia. A partir de una organización basada en los contenidos de cada obra (una organización que, por supuesto, no pretende rigidez, pues podría hacerse de otra forma), iremos, en cada apartado siguiente, tratando a cada uno de los escritores y apuntando a teorías distintas que se irán hilando en ciertas conclusiones comunes.

Pues bien, los autores que trabajaremos (y en el orden que los trabajaremos) serán los siguientes: Giovanni Oquendo (Medellín, Antioquia 1959-2005), Leo Castillo (Soplaviento, Bolívar, 1961) y Marco Cala (Bucaramanga, Santander, 1976). Siguiendo el espíritu lúdico y lúcido de Humberto Eco (1932-2016) en *Cómo se hace una tesis* (1977), para un feliz desarrollo del segundo capítulo intentaremos una investigación monográfica (limitándonos a un solo escritor por apartado) para lograr una independencia teórica (y, evidentemente, crítica e histórica) que esté afín a las propuestas estéticas de cada autor. Así, apuntamos a una lectura (a una relectura) de tres

autores contemporáneos no canónicos, marginales, interesados en descubrir ese concepto fundamental que hemos denominado "la calle", que nos podrá ofrecer un horizonte suficientemente complejo para desarrollar nuevos puntos de vista teóricos sobre el quehacer literario y cultural en Colombia.

Dichos "nuevos puntos de vista teóricos" estarán estrechamente relacionados con la crítica, la historiografía y la teoría que hemos desarrollado en el capítulo anterior, pues, siendo autores que se diferencian radicalmente entre sí, comparten dos de las características transversales que hacen que la presente tesis mantenga una unidad y una línea de investigación evidente: por un lado, son autores contemporáneos que, desde un punto de vista estético y sociocultural, han desarrollado obras (tanto líricas como narrativas) de gran relevancia; obras que expanden y enriquecen de un modo notable la producción literaria en Colombia. Y, por otro lado, son autores que, a pesar de la relevancia de sus obras, han sido rechazados sistemáticamente por los mecanismos oficiales de poder (expuestos extensamente en el capítulo anterior) que, desde la llegada de los europeos a tierras americanas, se han encargado de filtrar y de, posteriormente, visualizar la producción cultural. Siguiendo esto, haremos un recorrido literario que nos dará luces sobre un tipo de estética y de pensamiento que siempre ha estado oculto en la cultura colombiana; un pensamiento que ha sido marginado gracias a que sus autores se han arriesgado, en los términos de Schopenhauer citados en el epígrafe de este apartado, a escribir como piensan.

2.1. Introducción a la poética oculta de Giovanni Oquendo

Contexto sociocultural, bibliografía primaria y consideraciones poéticas

Soy uno en el micrófono
y el mismo en las aceras.

N. Hardem, *Real a mi manera*

La Medellín (Antioquia, Colombia) de Giovanni Oquendo, aquellos años notorios internacionalmente, aquella ciudad famosa en todo el mundo gracias la violencia urbana (narcotráfico, guerra de pandillas, pobreza extrema en las periferias, vínculos explícitos de los

grupos militares al margen de la ley con los civiles y los sicarios, etcétera) ha sido divulgada masivamente (en series de televisión, en películas premiadas en importantes festivales europeos, en prendas de vestir que exponen la cara de los narcotraficantes o de las víctimas, etcétera) con intenciones explícitamente comerciales. Desde el cine de Víctor Gavira (que lo trabajaremos con detenimiento en el siguiente apartado) hasta los libros altamente lucrativos (y de poca relevancia literaria) de Jorge Franco[62] (1962), se han aprovechado de un periodo sumamente trágico de la historia colombiana para crear universos artificiosos bastante atractivos para un espectador genérico alejado de las periferias urbanas; un espectador hambriento de violencia; un espectador que se siente satisfecho al ver la distancia de su mundo con aquellos barrios olvidados que parecen estar alejadísimos de su realidad, aquellos barrios donde la vida parece no tener demasiado valor.

Lo cierto es que Giovanni Oquendo, el poeta que va a ocupar nuestro análisis en este apartado, creció en un ambiente urbano hostil, difícil, rudo, que no ha sido bien explorado por la cultura oficial —con algunas excepciones extraordinarias, como la ya mencionada novela *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, o algunos filmes, como *Matar a Jesús* (2017) o *Los colores de la montaña* (2011), que, de alguna forma, se han intentado alejar de los lugares comunes—, pues, como sucede con "la calle" de Benítez Ortiz (y como hemos demostrado en el capítulo anterior), la oficialidad, el "funcionariado cultural", en términos de Lemebel, se ha ocupado del discurrir de lo popular, del barrio, desde la distancia de la ciudad letrada, desde la superioridad de quienes se sienten que han sido elegidos para contar un mundo que, paradójicamente, les es completamente ajeno. Volvemos a una imagen literaria que ha sido recurrente en este trabajo: aquel personaje-narrador de "Los funerales de la Mamá Grande" quien, a partir de su erudición lingüística y de su conocimiento "culto" de la realidad, intenta captar un mundo, "lo popular", que termina apareciendo como una burla elitista hacia aquello que intenta narrar. Siguiendo esto, es pertinente, necesario, entender, de forma breve y concisa, el contexto histórico y sociocultural que llevó a Oquendo a construir un universo poético capaz de romper de forma radical con lo que la oficialidad considera "poesía" (pensemos, de nuevo, en la vasta cantidad de ejemplos de literatura canónica, contemporánea y no contemporánea, que trajimos en el capítulo anterior), un universo literario que, como en el caso de Benítez Ortiz, intenta contar una

[62] Ver: *Rosario Tijeras* (1999) y *El cielo a tiros* (2018).

realidad *desde* esa misma realidad, un universo que rompe las barreras entre el mundo que se cuenta y quien cuenta ese mundo.

El ya citado escritor, dibujante e historiador Antonio Caballero, en el apartado "Plata o plomo" de su libro *Historia de Colombia y sus oligarquías* (2016-2018), nos presenta una visión panorámica y atinada de la amalgama de circunstancias nefastas que lograron forjar una Medellín urbana colmada de violencia; una violencia extrema que, por supuesto, afectó de forma directa a los barrios periféricos de la ciudad (llamados "comunas") y a aquellos jóvenes, como Oquendo, que no tuvieron posibilidades claras para escaparse de ese universo callejero, sangriento, que, en contraste con el barrio de Benítez Ortiz, no permitía el desarrollo de una vida digna (una vida con la mínimas condiciones para la subsistencia y la salud mental). Desde el inicio del auge del narcotráfico de cocaína en Colombia (primera parte de la década de los setenta), y el crecimiento de la figura de Pablo Escobar como el máximo representante de los carteles en América Latina, hasta mucho después de la muerte del capo (1993), la ciudad de Medellín (sobre todo sus barrios periféricos, sus "comunas", y las zonas rulares cercanas a la ciudad) se vio trágicamente afectada por ciertos factores que, por su puesto, van a ser decisivos a la hora de interpretar la obra de Oquendo, pues el poeta nació y creció en el barrio Castilla (Comuna #5), una zona que, en principio (en la infancia del poeta), fue una urbanización obrera sosegada, pero que, poco a poco, gracias al incremento de la violencia narcopolítica de los años ochenta y noventa, se fue convirtiendo en una de las zonas más violentas de la ciudad. Este incremento de violencia urbana, lo que hemos llamado "amalgama de circunstancias nefastas", lo describe Antonio Caballero en los siguientes términos:

> La guerra de Pablo Escobar había sido tremenda. Fueron asesinados tres candidatos presidenciales de distintos partidos, dos ministros de Justicia, un procurador general, veinte jueces, el director del diario El Espectador, Guillermo Cano, y varios importantes periodistas de medios de provincia, y voladas las instalaciones de El Espectador en Bogotá y de Vanguardia Liberal en Bucaramanga. En Medellín trescientos policías cayeron, a razón del millón de pesos por cabeza que pagaba por ellos el jefe mafioso: "El Patrón". Estallaron varios carros bomba en Bogotá y Medellín, con docenas de víctimas mortales, y un avión comercial en vuelo con cientos de pasajeros a bordo. Y las secuelas de esa guerra, aún después de la muerte de Escobar, fueron también terribles: la multiplicación de los pequeños carteles de la droga, la aparición de las siniestras "oficinas de cobro" de los grupos criminales y sus escuelas de muchachitos

> sicarios que a los quince años recibían un revólver y una motocicleta para aprender a asesinar, la generalización del contubernio entre narcotraficantes y paramilitares y dirigentes políticos locales. Nacieron las "Convivir" bajo el ala del gobierno. Los servicios secretos del Estado (el Departamento Administrativo de Seguridad, DAS) empezaron a colaborar con los narcotraficantes, hasta el punto de que —muchos años después— el general que encabezaba el organismo fue condenado por complicidad con Escobar en los asesinatos de candidatos presidenciales, a pesar de haber sido él mismo blanco de algunos de los atentados ordenados por el gran capo.
>
> En los años 80 y principios de los 90, cuando el auge de los carteles, los ingresos de la droga llegaron a representar más del 6 % del PIB colombiano. (Caballero, 2018, pp. 405-406)

Pues bien, este contexto de paramilitarismo, de guerra de guerrillas, de corrupción por parte del estado (y de la policía y de los militares), de narcotráfico, de pobreza y, en consecuencia, de sicariato sistemático y organizado[63] de jóvenes que se aliaban, aleatoriamente, a distintas pandillas urbanas (al servicio a diversos grupos ilegales) para obtener poder territorial en los barrios (zonas de extrema pobreza y marginadas urbanísticamente) y "dinero rápido" fue el ambiente en el que se fraguó la poética de Giovanni Oquendo. Ese ambiente difícil, pero colmado de interesantísimos fenómenos lingüísticos, artísticos y sociopolíticos, puede comprenderse, como ya mencionamos, indagando en la obra narrativa de Fernando Vallejo, donde, en narraciones como *La virgen de los sicarios*, una prodigiosa novela cargada del habla y de la cultura de los barrios periféricos, y *El desbarrancadero* (2001), una obra maestra sobre la visión del "intelectual" al acercarse al discurrir popular de la ciudad, nos aproximan al mundo lingüístico y sociocultural de Oquendo, pues, en las novelas de Vallejo aparece, de forma recurrente, la obsesión literaria y filosófica (compartida por Oquendo, quien, por supuesto, la trabaja desde una perspectiva completamente distinta, desde una perspectiva no-novelada) de indagar, desde un "yo" sumamente introspectivo e íntimo, aquel Medellín post-Escobar donde se difuminan los conceptos de "vida", de "muerte", de "el otro", y pierden su valor habitual: "Salí pues, como quien dice, del infierno

[63] Si el lector desea indagar en datos específicos y análisis demográficos e históricos sobre la violencia en los barrios periféricos de Medellín (enfocados, sobre todo, en el fenómeno del sicariato organizado en "las comunas"), puede remitirse, entre otros cientos de estudios, a los siguientes artículos académicos: "Conflicto y violencia urbana en Medellín desde la década del 90: algunas valoraciones" (Roberto A. Moreno Bedoya, 2003), "Violencia urbana, conflicto y crimen en Medellín: una revisión de las publicaciones académicas al respecto" (Luis Felipe Dávila, 2016), y al completo y complejo libro *Territorio, crimen, comunidad: Heterogeneidad del homicidio en Medellín*, publicado en el 2015 por la Universidad EAFIT, compilado y editado (edición académica) por Gustavo Duncan y Alfonso Eslava.

de adentro al infierno de afuera: a Medellín"(2001, p. 29), escribe Vallejo en *El desbarrancadero*. Así, el Medellín de Vallejo y de Oquendo (claros reflejos de la ciudad real, del discurrir cultural en lo que hemos llamado "la calle") es un lugar olvidado donde la muerte temprana y las malas condiciones existenciales se van a convertir, de modo orgánico, en contenidos recurrentes de su arte. Cito, entonces, un fragmento de *El desbarrancadero* que, en pocas y contundentes palabras, nos habla de la muerte temprana y del constante "estar en peligro" en la vida de las comunas:

> Y en efecto, en las barriadas de Medellín, las comunas, unos barrios de invasión que levantados sobre las faldas de sus montañas la miran y la acechan y con los que vamos a la vanguardia de la humanidad, los niños no llegan a muchachos porque se despachan antes unos con otros, casi en pañales. Ver un hombre en esos destripaderos es vista tan insólita como la de una vaca con las ubres al aire paseándose por Nueva York. En cambio viejos sí hay, sobrevivientes. Los viejos de las comunas de Medellín están tan debilitados por los rencores y los odios, tan exhaustos, que ni fuerzas tienen para matarse. (Vallejo, 2001, p. 50)

El anterior texto es, claramente, una referencia a que la oficialidad esconde los barrios periféricos e intenta "vender" una Medellín limpia y progresista, una Medellín respetuosa y cívica, una ciudad con metro público y con calles organizadas. Pero, en la base de esa ciudad (que la oficialidad ha apodado, irónicamente, como "La ciudad de la eterna primavera", o "la más educada de Colombia") operan diversos fenómenos sociales deplorables que han creado sus propias reglas de juego, reglas violentas y radicalmente opuestas a esa invención oficial de la Medellín educada y limpia: en las comunas, y en el discurrir de la ciudad real, se ha creado un idioma propio, un vínculo propio con la cultura nacional, una forma de vida que, en últimas, va a ser el material de trabajo de Oquendo para crear una poética íntima y agresiva, allegada a la estética punk de los años ochenta y noventa (como veremos), que logra tomar distancia del imaginario que se ha intentado consolidar, desde la oficialidad, como "la identidad colombiana", como aquel idílico Macondo donde las tragedias reales y el idioma de la calle se desaparecen en improbables torbellinos bíblicos.

La obra completa de Giovanni Oquendo (que, en realidad, está claramente incompleta, pues el poeta nunca tuvo la intención de cuidarla como "obra" y, en consecuencia, se perdieron la mayoría de sus escritos, olvidados en salas de cine, destruidos por su familia después de la muerte del poeta, en papeles que iba dejando Oquendo en cualquier mesa de taberna) apareció

publicada en un modesto libro titulado *Manifiesto punk tercermundista y otras blasfemias* (2016). Los editores (la librería y editorial La Valija de Fuego) organizaron un material bibliográfico que, según explican Marco Sosa y Carolina Romero en el prólogo de la antología, "fue un ejercicio complejo" (2016, p. 13). Y advierten al lector sobre el material recuperado, sobre el material que será la base bibliográfica para nuestro acercamiento a esta obra marginal:

> En principio queríamos hacer un fanzine con el Manifiesto punk tercermundista, ensayo que da nombre al libro, e indagando nos enteramos de que Giovanni había escrito también poesía, teatro y otros géneros. Con esta información empezamos a rastrear el resto del cuerpo (…) Encontramos un texto sugestivo contra *Rodrigo D* ─la famosa película del carroñero Víctor Gaviria─ y al poco tiempo supimos de sus poemas, el enigma de ese personaje nos arrojó desesperadamente a su búsqueda y encontramos una pequeña selección que nos entregó Ranger, su hermano. Días después Caliche nos envió la obra de teatro que publicamos aquí, la cual nunca dio su salto a la tarima. (2016, p. 13)

En definitiva, según esta cuidada edición y los pocos testimonios de artistas y amigos cercanos a la escritura de Oquendo, la obra que nos queda (como posibles lectores) consiste en treinta y dos poemas sueltos (que la editorial ha dividido en dos partes: "Tragando gargajos" y "Sábana de pordiosero"), tres obras de teatro (la editorial La Valija de Fuego sólo publicó una de estas, titulada *Qué hastío*), un ensayo corto sobre el cine de Víctor Gaviria (titulado "Rodrigo D."), setenta (posiblemente un poco menos, pues no todas quedaron grabadas) canciones para sus dos agrupaciones de punk: Desadaptadoz y Pichurrias, el manifiesto-ensayo que le da título a la edición mencionada y tres guiones (puestas en escena) para representar en conciertos. Pero, es necesario aclarar que este no es todo el material que aún sobrevive. Sabemos que algunos de sus amigos y familiares guardan diversos textos (partes de obras de teatro, algunos poemas sueltos, etcétera) y que Oquendo, según las palaras de los miembros de su agrupación musical, "tenía la ilusión de algún día publicar un libro", y que escribió, desde 1997 (año en que el poeta se enteró de que era portador de una enfermedad mortal) hasta el 2005 (año de su muerte) numerosos textos, de toda índole literaria, como forma de "documentar" sus últimos años de vida, a modo de posible terapia obsesiva para "tranquilizar el alma de los que estamos muertos en vida", como escribe Oquendo en los últimos versos del poema "Qué [*sic*] regrese la muerte". (2016, p. 52)

Pues bien, en general (sólo encontramos una o dos excepciones), la obra de Oquendo nos revela una visión sumamente oscura de la existencia: la visión de un muchacho inteligente (lector de Baudelaire, de Rimbaud, de Bukowski, de Gómez Jattin; traductor, del inglés al español, de las canciones más importantes del punk de los años ochenta) al que le ha tocado crecer en una ambiente de violencia extrema y de olvido, y que, por su sensibilidad estética y sus carácter depresivo e intensamente creativo, había sido marginado en un barrio que ya de por sí es marginado (despreciado por la cultura y el poder oficial), un barrio, a fin de cuentas, en el que no cabía la posibilidad de ser un poeta homosexual y, además, un fanático comprometido con la música y la filosofía punk. "Ser punkero en una Medellín convulsionada y sarpullida de violencia no era tarea fácil, si a esto le sumamos las otras facetas de Giovanni entendemos que era un constante nado a contracorriente" (2016, p. 111), escriben Marco Sosa y Carolina Romero en el prólogo de *Manifiesto punk tercermundista y otras blasfemias*. Así, la obra de este escritor de Medellín nos sugiere que la única forma de ser poeta en el barrio marginal, en medio de aquella amalgama de violencia y pobreza que hemos mencionado anteriormente, es la automarginación, el exilio hacia el "yo", hacia la intimidad. Es por eso, por esa necesidad de escapar "hacia adentro" (¿la única posibilidad?), que nos topamos con una poética sumamente introspectiva que, destrozando todas las ya mencionadas formas canónicas de la literatura colombiana, nos habla desde un lenguaje que no le interesa el reconocimiento oficial ni la pomposidad propia de una literatura "culta", sino, más bien, captar, "documentar", a partir de una bella mezcla entre lo simbólico y lo literal, las tragedias cotidianas de un muchacho triste que mira la calle. Es, a grandes rasgos, un testimonio de cómo vivir y morir en un barrio de la ciudad real.

En el único texto (publicado) sobre la obra de Giovanni Oquendo (un excelente ensayo titulado "Flores malditas en la vereda: Cuando la vida es un asco y te sientes vuelto mierda", 2016), el baterista, activista y escritor Carlos David Bravo (amigo cercano del poeta y uno de los músicos de su última agrupación de punk), analiza el punto que hemos expuesto, aquel vínculo entre la violencia urbana y la poesía íntima, desgarrada y oscura de Oquendo, en los siguientes términos:

> Para Giovanni la ciudad fue violenta para los sentidos. La vida en ella implica un espíritu de choque, una nerviosidad constante, esto lo llevó a un nuevo camino: lo subterráneo. A través del acto escritural, expulsó la materia muerta como acto

> ritual, verbalizando la pena. Iluminó los sitios silentes de su corazón, y en ellos encontramos una belleza extraña y terrible, austera. Sus poemas son unas memorias íntimas, una confesión sobre el deseo y sus consecuencias. (Bravo, 2016, p. 34)

El punto más importante de esta cita (para el análisis que nos interesa) es el siguiente: según los testimonios de Bravo, y la poesía misma de Oquendo (toda su literatura), y los testimonios de aquellos roqueros que surgieron en los años ochenta y noventa en las comunas de Medellín[64], el espíritu del poeta marginado en la ciudad marginada es, inevitablemente, un viaje hacia adentro, un encierro en la conciencia propia. Bajo esta perspectiva, nos situamos ante una poética de la rabia, de la agresión, de la enfermedad (psíquica y física), de la oscuridad; una mezcla entre el lenguaje del barrio que ha sido rechazado por la oficialidad cultural (muy similar al estilo que hemos analizado en la obra de Benítez Ortiz al mencionar el concepto de "barrio" como rasgo de la precariedad poética) y la intimidad de un muchacho sensible, al borde de la muerte, que ha sido marginado por aquel barrio marginado. El poema "Callejón sin salida", publicado en el apartado "Tragando gargajos" (2016, p. 45), nos puede dar luces sobre el universo poético de Giovanni Oquendo. Cito el poema en su totalidad para luego desglosarlo a partir de las categorías mencionadas:

CALLEJÓN SIN SALIDA

Embutido en una lata de conserva,
apretujado como salchicha,
con el sudor mugroso y oscuro
rodando pesadamente sobre la piel.
Desnudo, manoseado,
mirando hacia arriba en la oscuridad de un abismo,
el calor amenazante y peligroso de un verdugo
sádico y pervertido
que sonríe haciendo brillar su diente de lata.

[64] Para una visión profunda sobre el surgimiento de estos movimientos, denominados "punk medallo", y a aquel espíritu de "automarginación" de los músicos y poetas en las comunas (donde "los pillos eran conservadores, entonces tampoco les gustaban los rockeros", 2017), el lector puede recurrir a dos documentos valiosos: La película documental *Más allá del No Futuro* (2009, primera edición / 2017, segunda edición), del antropólogo José Juan Posada, y al libro *Mala Hierba: El surgimiento del punk en el barrio Castilla 1985–1995* (2016), del escritor y activista Carlos David Bravo.

Envuelto en hojalata,
con el frío metal estrangulando mi cuerpo,
qué hermoso vestido plateado
con el corpiño bien amarrado,
queriendo soltar páncreas, hígado, intestinos,
sesos, corazón,
mierda pura por la boca.
Brillaría en plena pista de baile
como bola giratoria lanzando rayos de colores
hacia todas partes,
la misma de las películas de los 70´s
cuando John Travolta era flaco y bailaba ridículamente
alguna canción de los Bee Yees.

Arropado con una lámina de acero
el andrajoso muchacho no tirita
pero se encoge fetalmente como retornando al
vientre materno,
nadie lo pisa y transitan a su lado al pie de la basura,
de soslayo le miran y en sus mentes por unos segundos
se cruzan imágenes
y ven sus rostros en el cuerpecito de aquella rata.

Descobijado, resuelto a enfrentar lo que sea
con los puños como única arma,
tan indefenso al igual que rabioso,
chispeante como las chispitas mariposas,
y al acecho como gato en terraza,
en ese estado permanecía
solo, en una noche tenebrosa
y en un callejón sin salida. (Oquendo, 2016, pp. 49-50)

En primer lugar (si el lector prevenido ha seguido el hilo argumental de este trabajo) podemos detectar, en el poema de Oquendo (y en la totalidad de su poética), las categorías crítico-teóricas de aquella estética que hemos contrapuesto a la literatura oficial y que hemos llamado “escritura marginal” o “poesía de la calle”. Es evidente, según las categorías planteadas a partir de la poética de Benítez Ortiz, que Oquendo pertenece a aquellos poetas de la ciudad real que no pretenden un lenguaje grandilocuente (alejado de la calle) para trepar (en términos de John

Better) en el palo del elitismo letrado, en el hermetismo cultural que se encarga de decidir a qué poetas se deben leer en las escuelas y qué poetas deben leer sus versos en los festivales. Desde los primeros versos, "Embutido en una lata de conserva,/ apretujado como salchicha,/ con el sudor mugroso y oscuro", nos damos cuenta de que nos estamos enfrentando a una literatura que cuanta el barrio y que, por supuesto, habla *desde* la calle, *desde* ese mismo barrio que intenta captar. Hay, como podemos comprobar leyendo el poema en voz alta, un ritmo que le preocupa la oralidad, el discurrir de la vida de la comuna. A su vez, siguiendo con las categorías establecidas en el capítulo anterior, descubrimos que "lo popular" (en la ciudad real) no tiene que ver con el universo exotizado, allegado a una búsqueda de las oligarquías criollas de una identidad bucólica, idílica, pastoril, que han divulgado los poetas oficiales. Colombia no es el país de los faisanes y las alondras y los cafetales (en términos de John F. Galindo), sino, más bien, nos dice Oquendo en sus poemas, un país donde "lo popular", "lo cotidiano", tiene que ver con la influencia de la cultura de masas estadounidense y europea ("la misma de las películas de los 70´s /cuando John Travolta era flaco y bailaba ridículamente /alguna canción de los Bee Yees [*sic*]") y con grandes ciudades, violentas y sobrepobladas, que complejizan la posibilidad de hallar una identidad única (como lo expresa Fuguet en *McOndo*), aquella identidad enmascarada, poco allegada a la ciudad real, que buscaron los escritores latinoamericanos canónicos de la segunda mitad del siglo XX.

En segundo lugar, este poema nos da nuevas pistas para develar algunos aspectos sumamente importantes al intentar comprender el quehacer de la escritura marginal en Colombia. Como ya mencionamos, las denuncias de Oquendo (al igual que ocurre en la obra de Benítez Ortiz, y como bien lo sostiene Lina Aguirre en el artículo citado anteriormente) son muy distintas a las denuncias de Mutis o a las del García Márquez de "Los funerales de la Mamá Grande", pues la escritura de Oquendo no pretende, como se hace evidente el poema citado, la concientización de causas políticas oficiales, sino, más bien, dar cuenta de que él (como un habitante homosexual, poeta, punkero y enfermo de las violentas comunas del Medellín de los noventa) ha sido excluido de sus posibilidades de tener una vida digna (recordemos que el poema se titula "Callejón sin salida").

El poema, que mezcla magistralmente la primera persona del singular ("Envuelto en hojalata, /con el frío metal estrangulando *mi* cuerpo") y la tercera persona del

singular (“Arropado con una lámina de acero/ *el andrajoso muchacho* no tirita/ pero *se encoge* fetalmente como retornando al/ vientre materno), nos habla de forma explícita de los planteamientos que hemos citado anteriormente sobre el vínculo de la dificultad de vivir en el barrio y la escritura íntima como modo de automarginación y de terapia, aquello que nos dice el escritor Carlos David Bravo en el texto ya citado: “A través del acto escritural, expulsó la materia muerta como acto ritual, verbalizando la pena” (2016, p. 34). La imagen general del poema nos habla de un muchacho (que en principio es un “yo” y después un “él”, un desplazamiento literario que sugiere la posibilidad de que exista alguien en el mundo que comparta los sentimientos de ese “yo” genérico) que no se puede mover gracias a una capa metálica que lo separa del mundo, una lámina que nos indica un fuerte sentimiento de claustrofobia (“Embutido en una lata de conserva”, “apretujado como salchicha”, “Envuelto en hojalata”, “con el frío metal estrangulando mi cuerpo”, “Arropado con una lámina de acero”). Recordemos la idea de Aguirre: la importancia de la imposibilidad de desplazamiento en las poéticas marginales contemporáneas, la importancia de la imagen del barrio como única realidad posible para ejercer el derecho al movimiento (2017).

Sin posibilidad de actuar gracias a la capa metálica, desnudo y vulnerable, el “yo” poético encuentra los peligros de la ciudad (una Medellín que, en el momento en que se escribió el poema ─segunda mitad de los años noventa─, era considerada, en todas las estadísticas oficiales internacionales, como la ciudad más peligrosa del mundo). La voz marginada (la imagen del metal que aísla) encuentra peligros urbanos que tienen que ver con las enfermedades de transición sexual, con la violencia de género, con la guerra narcopolítica por la conquista de los territorios barriales: es la imagen de un hombre con diente metálico (arquetipo del narcotraficante o del sicario) que tiene al muchacho a su disposición, quieto, atrapado, para violarlo, para usar el cuerpo de la voz que dice el poema (“el calor amenazante y peligroso de un verdugo/ sádico y pervertido /que sonríe haciendo brillar su diente de lata”). Una paradoja evidente: el muchacho tirita de frío, pero aquel hombre (que representa el miedo, el peligro, la enfermedad) puede ofrecer calor. Así, el muchacho marginado, si desea calor, debe acceder a los peligros del barrio: una referencia a los muchachos que se alistaban en las pandillas de sicarios porque era la única forma de acceder a una vida “laboral” que ofreciera estabilidad económica. Pero el poema nos sugiere otra solución: el viaje interior, el punk, la poesía como terapia, la capacidad de imaginar. Bajo esta perspectiva, la lata de conserva, el acero irrompible y sofocante, se convierte, gracias a la

imaginación literaria, en una pelota de espejos de una discoteca de los años setenta ("qué hermoso vestido plateado"). Es la posibilidad de decir, de escribir, lo que logra salvar, de alguna forma, al muchacho. Pero, según el poema, este decir, este escribir, debe ser un escribir que venga del cuerpo propio, de las entrañas, no del artificio retórico. Una escritura íntima que logre alejar al marginado de la realidad que lo rechaza. Una escritura que se aleje de la oficialidad, que acepte su condición de marginada sin caer en el patetismo con el que la oficialidad trata al marginado. ¿Cómo se escapa el poeta del pervertido calor con diente metálico? Nos lo dice el poema: con poesía, "queriendo soltar páncreas, hígado, intestinos, /sesos, corazón, /mierda pura por la boca". Y la consecuencia es, como hemos dicho, la soledad, el autoexilio. El muchacho, después de usar la poderosa arma de la poesía, queda tendido en el piso, ignorado, indefenso, vulnerable: "Descobijado, resuelto a enfrentar lo que sea/ con los puños como única arma,/ tan indefenso al igual/ que rabioso, /chispeante como las chispitas mariposas,/ y al acecho como gato en terraza,/ en ese estado permanecía/ solo, en una noche tenebrosa/ y en un callejón sin salida". El callejón sin salida es la paradoja, el círculo vicioso, de la escritura marginal: sólo la poesía salva a los marginados, pero es esa misma poesía la que los margina.

Según este análisis, podemos deducir que la literatura de Oquendo es una constante defensa de un universo propio (capaz de resignificar el valor de la vida y del arte en un espacio-tiempo donde la muerte de jóvenes inocentes se ha normalizado, donde el peligro, psíquico y físico, es evidente en cada aspecto de la cotidianidad); la poesía de Oquendo es la defensa de un complejísimo universo que, como veremos, ha sido banalizado por aquellos artistas oficiales que pretenden usar la violencia de los barrios periféricos como adorno de su arte. Teniendo en cuenta la poca bibliografía crítica (los textos ya mencionados) y la obra completa de Oquendo, podemos entender, como bien lo muestra el poema citado, que el objetivo de esta literatura marginal no es contar, a modo de anécdota amarillista, el mundo de la violencia y de marginación urbana, sino, más bien, explorar posibilidades de supervivencia (la experimentación poética) que surgen como consecuencia de la incapacidad de movimiento (físico e intelectual) que ofrece la vida cotidiana en la Colombia contemporánea, en la Colombia de la ciudad real. Lo relevante de esta poesía, pues, no tiene que ver con la "documentación" del mundo del sicariato y del consumo de drogas (como se ha querido mostrar en las novelas *bestsellers* y en las series de televisión), sino, como podemos comprobar al analizar meticulosamente los textos de Oquendo, con la creación de

poéticas íntimas, oscuras y sumamente bellas que van formando un universo paralelo, alternativo, al mundo de la violencia; un universo individual que está creado para sobrevivir, para, de alguna forma, sanar. Pero, nos dice Oquendo en sus poemas y en su único ensayo (que trabajaremos a continuación), su universo íntimo, y el de tantos otros jóvenes artistas, es ignorado por quienes, desde la cultura oficial, se han interesado en la marginación barrial. No hay un interés por las complejidades de la vida cultural en las comunas, sino, más bien, por aquel escenario de sangre que, quienes no lo viven en su cotidianidad, disfrutan desde las pantallas de cine o desde las librerías de centro comercial. La rabia de esta poesía, pues, no es sólo contra aquel "calor amenazante y peligroso de un verdugo sádico y pervertido que sonríe haciendo brillar su diente de lata", sino, también, y más enfáticamente, contra aquellos que glorifican al "peligroso verdugo" para vender el pesar, el patetismo y la tristeza de la vida de barrio.

Este fenómeno (el de aprovecharse de la violencia y de la desgracia para hacer arte comercial y para seguir invisibilizando las dinámicas de la ciudad real), que, como es evidente, está estrechamente relacionado con lo que hemos analizado sobre la exotización de lo latinoamericano en las obras del canon, en el arte colombiano se ha denominado, gracias a la enorme influencia cultural de un filme titulado *Agarrando pueblo* (1977), como "pornomiseria". Dicho concepto es clave para comprender la obra de Oquendo, pues gran parte de su escritura da cuenta (de forma literal y de forma simbólica) de que la tragedia del marginado tiene que ver con que éste, el marginado, es tratado por la oficialidad como un marginado (desconociendo su realidad individual), y, como mostramos en el análisis del capítulo anterior, el marginado cumple con su papel oficial (teatral) de marginado y le da al público letrado lo que quiere: reconocerse en lo que no es, en la distancia del discurrir de la ciudad real. Es decir: la oficialidad no se toma en serio los fenómenos culturales que ocurren en la ciudad real, sino que se aprovecha de ellos (de modo genérico) para venderlos en la ciudad letrada, y aquellos que viven en la marginalidad aceptan ese papel que les es dado por quienes controlan las esferas del poder cultural. A la luz de esta perspectiva, la poética de Oquendo lucha por una individualidad, por un mundo complejo que se aleje de los clichés de la "vida de barrio marginal", por una forma de arte que invite a los que no tienen voz a quitarse la máscara facilista del pesar y la pobreza y la violencia para empezar a decir desde el "yo" que vive como todos los "yos", que habita la ciudad real; aquel artista que, como

dice Oquendo en el poema "Poesías" (2016), desea que el lector "se infecte con mi estiércol/ con esa sustancia pueril (…) y podré al fin de cuentas,/ escribir lo que se me dé la puta gana".

Esta lucha estética contra la "pornomiseria" (concepto que trabajaremos con más detenimiento en el siguiente apartado), que Oquendo hace explícita de forma literal en su ensayo "Rodrigo D" y que se logra detectar, de forma metafórica, en la totalidad de sus versos, no es sólo una arremetida contra la cultura oficial (aquella escritura pomposa que no "infecta de estiércol" al espectador, o aquella cultura "light" que se aprovecha de la violencia barrial para vender programas de televisión), sino, como ya mencionamos, una invitación a que el marginado se atreva a contar su mundo *desde* su mundo, dejando de lado el personaje pintoresco y patético que les han vendido desde la ciudad letrada. Por eso, en el poema "No hay nada tras el telón" (2016), el escritor antiqueño, haciendo referencia a la búsqueda de un universo interno alejado de los clichés de la violencia y el narcotráfico en las comunas, nos dice:

Teatreros de la mierda
con poses de vanguardia,
vida bohemia de maricas,
dispuestos a hacerlo todo sin perder nada,
no dejan la vida en cada escena.

La esencia del actor se presenta
cuando deja de serlo,
rehúye de la mentira,
deja el confort a los burgueses,
¡qué [*sic*] caiga el telón!
tras bambalinas está la verdadera función. (Oquendo, 2016, p. 110)

Como es evidente, y como se hace aún más evidente en el último verso citado, el fragmento del poema de Oquendo es una invitación a la escritura desinteresada de lo que ha sido aceptado y apropiado por la cultura oficial. Es una invitación a acompañarlo en ese viaje que él mismo ha hecho hacia su interior (tras bambalinas) para sanar, de alguna forma, la realidad inevitable de la ciudad real.

2.1.1. La exotización como pornomiseria: Por una poesía punk, punk
Dos textos en prosa: "Rodrigo D" y "Manifiesto punk tercermundista"

If you first have to read it to your wife
or your girlfriend or your boyfriend
or your parents or to anybody at all,
you're not ready.

don't be like so many writers,
don't be like so many thousands of
people who call themselves writers,
don't be dull and boring and pretentious,
don't be consumed with self-love.

Charles Bukowski, "So you want to be a writer?"

En el ensayo/reseña "Rodrigo D", publicado en 2016 pero escrito a principios de los años noventa, el poeta Giovanni Oquendo, confirmando los planteamientos que sugerimos en el apartado anterior (sobre aquella poesía que lucha por construir un mundo íntimo, alejado de los clichés que la cultura oficial ha enmarcado para entender la cultura marginal), escribe las siguientes sentencias:

> Un cineasta con vista de carroñero comprende que era el momento, que además de cocaína se podía exportar porno miseria del tercer mundo. Así que manos a la obra y con cámara al hombro se fue de tour por las comunas de Medellín para ver qué especies salían a su encuentro. No tuvo que escabar [*sic*] mucho para hallar grupúsculos de jóvenes dispuestos a venderle el alma. Y la historia así se dio: "vengan, voy filmar sus tristes vidas y sus irrisorios sueños de muchachos de suburbio, pero no me pidan nada a cambio que todos los honores serán para mí". (Oquendo, 2016, p. 42)

El poeta antioqueño hace referencia, por supuesto, a la película *Rodrigo D: No futuro* (1991), del escritor y cineasta Víctor Gaviria. Dicho filme intenta reconstruir la vida cotidiana de una comuna de Medellín (en el auge de la guerra de cuadrillas) a partir de un personaje depresivo, sumamente misterioso, que prefiere el mundo del *punk-rock* al enfrentamiento entre pandillas barriales. Pues bien, sin demeritar el valor estético de la película, podemos notar ─a partir de la cita─ que hay, como dijimos, una lucha explícita en la poética de Oquendo: la lucha contra

la exotización de la ciudad real. Como expusimos en el apartado 1.3.3, y como ha ido apareciendo como concepto transversal al tratar de comprender la literatura marginal en Colombia, el problema de la exotización (que nos interesa trabajar desde la perspectiva teórica propuesta por Edward Said) tiene que ver con que la oficialidad crea ciertos estereotipos de "lo popular", o de "lo otro", para, consciente o inconscientemente, ejercer una dominación cultural y socioeconómica. Desplazando la idea de exotización que trabajamos al analizar el canon de la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX (aquel Macondo/Maqrol el Gaviero/la masacre de las bananeras donde la cultura popular ocurre desde el ojo del letrado) a las literaturas urbanas contemporáneas, podríamos decir que el concepto de "pornomiseria", usado explícitamente por Oquendo, es la clave para comprender cómo opera este fenómeno.

En la historia de la cultura colombiana, el concepto de "pornomiseria" aparece, como ya mencionamos, gracias a una denuncia artística (bastante explícita) que ejercieron los cineastas caleños Carlos Mayolo y Luis Ospina en la década de los setenta. Dicha denuncia apareció en un notable mediometraje (la película, ya mencionada, *Agarrando pueblo*) que, usando la herramienta del falso documental, logra mostrar cómo los cineastas y artistas latinoamericanos aprovechan la miseria (la pobreza y la desigualdad extremas de algunas zonas específicas de las ciudades, las veredas y los pueblos) para comercializarla en las "altas esferas culturales" de Europa y Estados Unidos. El mediometraje nos cuenta la historia de un director de cine (interpretado por Carlos Mayolo) que, junto a su camarógrafo y a un taxista contratado, se pasea por las calles más pobres de la ciudad de Cali buscando captar escenas que puedan ser impactantes (causar pesar y distanciamiento) para un futuro espectador europeo. El director busca, exclusivamente, personajes que muestren el lugar común, el estereotipo, de la pobreza extrema latinoamericana: "Faltan locos, gamines, mendigos… ¿Qué más de miseria hay, a ver?" (1977), le dice el director al taxista que conoce los recovecos de la ciudad. Así, y mostrando cómo los productores del falso documental contratan a familias de "clase media-baja" para interpretar personajes lastimeros, quejumbrosos y patéticos, este filme logra captar cómo el artista oficial, que pretende exportar su arte, se olvida de los individuos y de las circunstancias específicas de cada expresión cultural, e incurre, inevitablemente, en una objetivación de los seres humanos al intentar plasmar los complejísimos problemas sociales de "lo latinoamericano".

En 1978, con motivo de la premier de *Agarrando pueblo* en el cine Action République de París, Luis Ospina y Carlos Mayolo redactaron un manifiesto breve, titulado "¿Qué es la porno-miseria?" (hoy publicado, en su totalidad, en la revista digital Geografía Virtual), donde hacen explícitas las denuncias de su película. Cito, para luego desplazar el argumento a la poética de Giovanni Oquendo, tres fragmentos fundamentales de dicho manifiesto:

> (…) la miseria se convirtió en tema impactante y, por lo tanto, en mercancía finalmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó (...)
> Estas deformaciones estaban conduciendo al cine colombiano por una vía peligrosa pues la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmoverse y tranquilizarse (…)
> AGARRANDO PUEBLO la hicimos como una especie de antídoto o baño maiacovakiano para abrirle los ojos a la gente sobre la explotación que hay detrás del cine miserabilista que convierte al ser humano en objeto, en instrumento de un discurso ajeno a su propia condición (…) (Ospina y Mayolo, 1978, párr. 1-2)

Como es evidente, la molestia estética y política que quieren resaltar los cineastas tiene que ver con que el artista oficial se distancia de la ciudad real y capta, en su arte, todo aquello que pueda ser pintoresco o conmovedor para un espectador alejado de esa realidad. Un ejemplo evidente, que ocurre en un momento fundamental del filme, es el siguiente: el supuesto director arroja monedas a una fuente de agua para que, a modo de juego, algunos muchachos desnudos salten a la piscina de la fuente en busca de las monedas. Desde una perspectiva de la ciudad real (es decir: de lo que ocurre en el discurrir de la cotidianidad del barrio), los niños se están divirtiendo con el juego y con la cámara, pero, desde la lente del director (que pretende exportar miseria a las salas de cine europeas), se aprecian unos niños pobres, sin ropa, que hacen cualquier cosa por unas cuantas monedas. En esa misma escena, en la cámara del *behind-the-scenes* (la cámara que representa lo que ocurre realmente), aparece un transeúnte cualquiera del barrio que, de alguna forma, se da cuenta, sin tener muchos argumentos al respecto, que no está bien (en términos éticos) lo que está haciendo el director. Al transeúnte no le parece bien, por supuesto, la objetivación que se está ejerciendo sobre los muchachos, que están siendo usados como herramienta, como espectáculo, para causar pesar y remordimiento en aquellos espectadores que no conocen la realidad del barrio. Y el argumento del director, que se enfada inmediatamente con

el transeúnte, es el mismo que usa el arte oficial cuando camufla el mercantilismo en la crítica social: "Esta es la realidad del país. La gente se tiene que dar cuenta" (1977). Lo interesante, como espectadores del filme de Ospina y Mayolo, es que nos damos cuenta de que esa no es la realidad del país: los niños tirándose por las monedas no lo están haciendo gracias a la miseria del barrio; es precisamente la lente del arte oficial el que logra fortalecer en el espectador los estereotipos de la miseria latinoamericana.

Pues bien, siguiendo lo anterior, el lector podrá darse cuenta de que el análisis que intentamos en este apartado está estrechamente relacionado con el contraste, ya trabajado, entre cómo la oficialidad plasma el discurrir de lo popular y cómo ocurre este discurrir en la cultura de lo que hemos llamado "la calle", o la ciudad real. Volviendo al ensayo de Oquendo ("Rodrigo D"), podemos detenernos en la cita que hemos traído y preguntarnos, realmente, cuál es la turbación del poeta y cómo opera esta turbación en su escritura marginal, en su poética de la ciudad real.

Por un lado, volvemos al problema de la exotización: retomando los planteamientos anteriores sobre *Orientalismo,* de Edward Said, ─recordemos la siguiente cita del libro: "Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia. Sin embargo, Oriente no es puramente imaginario (Said, 2008, p. 20)─, podemos comprobar, como bien lo afirman Ospina y Mayolo en su manifiesto, que la oficialidad ha trabajado la miseria latinoamericana desde una posición privilegiada que, por supuesto, se contrapone, de modo consciente o inconsciente, al *status quo* (a las formas de vida) de las oligarquías culturales de América Latina. Así, pues, Oquendo resalta que aquel arte oficial sobre las comunas de Medellín (películas como *Rodrigo D: No futuro*, novelas como *Rosario Tijeras*, de 1999, etcétera) se parece a quien va al zoológico a ver animales peligrosos (fuera de su hábitat) y se queda contemplando las jaulas con la tranquilidad de no estar atrapado en ellas: "y con cámara al hombro se fue de tour por las comunas de Medellín para ver qué especies salían a su encuentro", dice Oquendo en el fragmento citado anteriormente. Como ya recalcamos al enfrentarnos al análisis de los versos de Oquendo, en la estética callejera del poeta antioqueño hay una lucha explícita contra la exotización de la vida del barrio marginal; una lucha contra aquella exotización, perpetuada por el arte oficial, que se ha encargado de crear estereotipos alejados del

verdadero discurrir cotidiano de los barrios. Los seres humanos que habitan la ciudad real, nos dice Oquendo en su poesía, no son aquellos "muchachos genéricos" (tan comunes en el arte oficial) que andan con sus armas robadas atracando a quien se meta en sus territorios, sino, más bien, son individuos que, a partir de una visión complejísima de la realidad (como todas las realidades individuales) intentan buscar su modo de estar en el mundo. El modo de Oquendo, su forma de lucha contra el estereotipo, su forma de habitar la realidad del barrio, es el *punk-rock* y la poesía. A la luz de la realidad de una Latinoamérica ecléctica, variada, complejísima (como lo explica Fuguet en *McOndo*), la poesía de Giovanni Oquendo trae a colación distintos referentes culturales de todo tipo (alejadísimos de lo que la cultura oficial ha intentado mostrar sobre la miseria de los barrios marginales, donde la pobreza económica es traducida en pobreza cultural) para habitar un mundo repleto de desesperanza y, a su vez, de amor y de música. Así, el concepto de "No futuro" (no hay futuro en los barrios marginales, no hay futuro en la vida de la pobreza), que se trabaja en el cine de Víctor Gaviria (la pornomiseria) desde una visión exotizante (aquellos muchachos peligrosos del barrio que viven una única realidad posible: hambre, sangre, drogas e ignorancia) lo apropia (lo aprehende) Oquendo desde una perspectiva completamente distinta, desde una perspectiva allegada a la ciudad real, a la complejidad cultural que habita en las calles.

El "No futuro", para Oquendo, tiene que ver con una búsqueda de referentes culturales que nos hagan saber, como individuos, que no somos los únicos que sufrimos, que el mundo está lleno de amarguras, tanto en las comunas de Medellín como por fuera de ellas. Como ya mencionamos, hay un fuerte carácter terapéutico en la poesía de Oquendo, hay una perpetua búsqueda (en la literatura universal, en la música, en el cine) que intenta lograr una especie de viaje al interior, un escudo, un lugar propio. Contrastando radicalmente con los personajes de la película *Rodrigo D: No futuro* (aquella marginalidad exotizada por la cultura oficial), el poema "Tragando gargajos" (poema en el que se hace explícito el concepto de "no futuro"[65]), Oquendo nos trae decenas de referentes de la cultura universal (desde Rimbaud[66] hasta Patti Smith**)** para

[65] Recordemos que, desde el inicio del movimiento punk en Inglaterra y en Estados Unidos, la consigna "No future" ha servido, de modo alegórico, para ejemplificar el espíritu pesimista y contestatario de quienes han sido marginados por las estructuras oficiales. Ver, por ejemplo, la canción "No future (god save the Queen)", de la agrupación inglesa Sex Pistols, aparecida, en 1977, en el álbum *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*.

[66] Ver: *Poesías completas* (2005), de Arthur Rimbaud.

hablarnos, sutilmente, del rechazo sistemático que siente el marginado por ser "lo diferente" por ser "lo otro", por no adaptarse a una conducta sexual conservadora, por no adaptarse a los gustos que ha impuesto la oficialidad, por no adaptarse a lo que pide la ciudad letrada para pertenecer a ella. Ya no es aquel muchacho de la película de Gaviria que, por su amor a la música, no logra encajar en las pandillas barriales, sino es aquel poeta que encuentra un nicho en la ciudad real, un nicho de amigos que se identifican con la contracultura y la adaptan a la realidad de su barrio: "No hay futuro,/ le dije al Chino/ y Robert gritó estancado, /eran los golpes que Caliche daba/ contra la pared/ los que escuché al amanecer, /un N.N me avisó que se debe ser un cadáver hermoso[67]" (Oquendo, 2016, p. 63). El "No futuro" de Oquendo, como dijimos, tiene que ver con la búsqueda artística, con ese saber que los otros artistas, del barrio y no del barrio, colombianos y no colombianos, han sufrido la angustia de no pertenecer, de no ser escuchados:

(…) Vicious sangrando,
un vagabundo hermoso,
quise poguear con Rimbaud,
darle un beso en la boca,
Johnny Thunders quería jeringuillas
Mientras tarareaba el Chinese Rocks.

Se me rompe la ropa,
Caen los ganchos al suelo,
vomito sobre mis botas.

No hay futuro
en el rostro de Patty [*sic*] Smith,
no hay futuro con los Mortigans,
Semen, Porks, Dements, Pigs…
Busco hombres en el abrazo
Del invertido (…) (Oquendo, 2016: 62-63)

Por otro lado, además del evidente malestar que siente Oquendo por la exotización de la vida de barrio, el poeta, como ya hemos mencionado, nos deja ver una rabia explícita contra

[67] Los nombres mencionados, "Chino", "Robert", Caliche", hacen referencia a los apodos reales de los amigos de Oquendo, pertenecientes al movimiento Punk Medallo. "Caliche" es el sobrenombre de Carlos David Bravo, escritor que citamos anteriormente.

aquellos que viven en la ciudad real pero que, gracias el poder mediático de la oficialidad, o gracias a la búsqueda de riqueza y reconocimiento, se han adaptado a ser aquellas "especies que salen a su encuentro" (Oquendo, 2016, p. 42). Al igual que lo expusimos en el primer capítulo, haciendo referencia a la expresión "currutaco de alfeñique" (citada, en defensa de un Macondo que, supuestamente, logra proyectar la ciudad real, por John William Archbold), Oquendo, en sintonía con los planteamientos teóricos de Edward Said, enuncia, de modo explícito, su irritación contra aquellos que, incluso viviendo la realidad del barrio (la realidad de la ciudad real, valga la redundancia), han caído en los estereotipos que se han impuesto gracias a la cultura oficial. Así, refiriéndose a la película de Víctor Gaviria, que usó "actores naturales"[68] para el rodaje, Oquendo (en el fragmento ya citado del ensayo) nos dice: "No tuvo que escabar [*sic*] mucho [refiriéndose al director Víctor Gaviria] para hallar grupúsculos de jóvenes dispuestos a venderle el alma" (Oquendo, 2016, p. 42). A la luz de lo dicho, surge un matiz, ya mencionado brevemente, bastante relevante en la poesía de Oquendo: no es sólo una estética de la introspección individual, sino, a su vez, una herramienta de lucha política. Es, además de un mecanismo terapéutico, una forma de invitar a los habitantes de la ciudad real a resistirse a ser encasillados por la oficialidad; es una invitación, en momentos explícita y en otros momentos simbólica, a que los jóvenes del barrio no estén "dispuestos a vender el alma" por algunos centavos. Y es de este matiz (el de invitar a los otros a no dejarse dominar por la oficialidad), precisamente, de donde surge la importancia del punk en la vida y en la obra de Oquendo, pues, como bien sostiene Rafael Gómez Alonso en su artículo "Mujeres y Punk en España durante la transición: principios iconográficos de una actitud" (2017), refiriéndose al surgimiento del punk y a cómo esta estética irrumpe en la vida marginal, es una forma de identidad que lucha contra la imposición de identidades dominantes:

> Dichos movimientos socioculturales, en los que la música comenzará a tener una relevancia importante tanto por las letras de las canciones como por la estética que proyectan, fomentarán nuevas señas de identidad adscritas a iniciativas marginales que se oponen a los sistemas políticos y sociales dominantes en determinados momentos históricos. (2017, p. 68)

[68] Una de las herramientas particulares del cine de Gaviria (usada en tres de sus cuatro largometrajes) consiste en no contratar actores profesionales, sino, más bien, habitantes comunes y corrientes (sin experiencia en el mundo cinematográfico) que viven en las zonas donde se desarrolla la película. Dicha herramienta ha sido elogiada unánimemente por la crítica oficial colombiana, pues aporta verosimilitud a las tramas y al desarrollo general de las películas. Nótese que la molestia principal del poeta Giovanni Oquendo consiste en que los habitantes del barrio marginal se prestaron para actuar en la película de Gaviria y, en consecuencia, para ser utilizados como mercancía de exportación.

O, en términos de Oquendo:

> Punk rock es la música que no está de moda (…) Al público no hay que darle lo que pide sino lo que necesita, una bofetada que le arranque los dientes (…) Nadie debe pensar por nosotros, como dice Eskorbuto 'prefiero vivir como un cobarde que morir cobardemente. (2016, p. 106)

Pues bien, aquellos "sistemas dominantes" de los que habla Gómez Alonso, que son, en gran medida, los culpables de las tristezas y las rabias que expresa Oquendo en su poesía, pueden ser contrarrestados, apaciguados, por aquella actitud "punquera" que, por definición, se niega a ser aprehendida por la oficialidad. El problema principal que ve Oquendo en la película de Víctor Gaviria es, por supuesto, que se está usando a la contracultura (al punk) para hablar desde los ojos de la oficialidad, una oficialidad a la que, desde una perspectiva mercantilista, no le interesan las manifestaciones culturales que ocurren en la comunas, sino, más bien, aquellos estereotipos que logran que el espectador europeo se autodefina, en términos de Said (2008: 20), como antítesis de la pobreza y la violencia latinoamericana.

Siguiendo lo anterior, nos adentramos en el texto de Oquendo que le da título al libro publicado por La Valija de Fuego, a saber: "Manifiesto punk tercermundista". En esta breve obra en prosa (es un capítulo corto del libro que estamos trabajando), que podría ser catalogada como un ensayo literario, o, claro, como un manifiesto (en el sentido tradicional del término[69]), o, también, como una especie de *ars poetica* del artista, Oquendo hace explícita su afiliación al universo del punk como forma de contrarrestar a aquella oficialidad que mira a las comunas, y que cuenta las comunas, desde los lentes de la ciudad letrada.

"Manifiesto punk tercermundista" se publicó, por primera vez, como parte de uno de los "librillos" que acompañaban una antología de discos (CD), curada por Oquendo, de música punk, de los años ochenta y principios de los noventa, hecha en las comunas de Medellín. El

[69] En la primera mitad del siglo XX, de la mano de los movimientos artísticos de vanguardia, surgió el género literario del "manifiesto", que, a grandes rasgos, intentó, utilizando diversos recursos lingüísticos, hacer explícitas las ideas, los valores y los principios que quería reflejar cada movimiento a partir de su arte.

"Manifiesto punk tercermundista", como ya sugerimos, es una muestra evidente de algunas de las conclusiones a las que hemos llegado al indagar el funcionamiento del arte oficial en Colombia, un arte que, desde el inicio de la colonia europea, ha sido utilizado para ejercer una especie de violencia epistemológica que logre, de alguna forma, legitimar las estructuras que dominan la distribución y la visibilidad de la cultura. Es, como ya mencionamos, un llamado a los artistas de la ciudad real a no dejarse aprehender, adoptar, por la oficialidad, pues, como mostramos desde la perspectiva teórica de Jacques Gilard (2015, pp. 44-45), y al citar, en el principio esta tesis, las razones por las que Jean Paul Sartre se negó a recibir el Nobel de literatura, una aprehensión de "la cultura de la ciudad real" por parte de "la cultura de la ciudad letrada" generaría, necesariamente, una complicidad, una institucionalidad. Por eso el punk, que implica, siempre, una negación de la oficialidad, es la vía por la que Oquendo invita a los jóvenes a escribir desde la sinceridad absoluta, desde un lenguaje transparente que logre decir lo que la ciudad letrada ha intentado camuflar desde el lenguaje pomposo y sofisticado de la "alta cultura", desde aquel lenguaje que, en términos de Mayolo y Ospina, "convierte al ser humano en objeto, en instrumento de un discurso ajeno a su propia condición" (1978, párr. 2). En el segundo párrafo del "Manifiesto", Oquendo, de forma clara y explícita, habla de la sinceridad que debe adoptar el poeta marginal en los siguientes términos:

> Queremos que surja la tempestad, el ardor en la palabra y la contundencia en el golpe. Estamos invitando a los jóvenes a que sepulten el pasado (…), porque no hicimos canciones para las novias, dulzonas y ridículas, y no nos aguijoneó la vanidad con la pasarela y la farándula de ser estrellas por unas horas. Fuimos tratados como delincuentes porque somos Antisociales. (2016, pp. 103-104)

Es, pues, bastante interesante entender las dos facetas de la poética marginal de Oquendo (dos facetas que van a ser transversales en la totalidad de su obra): por un lado, la introspección y la oscuridad, una poesía que busca una terapia interior, un "curarse" de la tragedia de vivir, un dejarse morir en compañía del arte. Y, por el otro lado, una poética panfletaria, una política, una explícita anti-pornomiseria, una *lucha anárquica* contra el arte oficial. Veamos: para Oquendo, la lucha es hacer su arte desde la sinceridad total, invitar a otros a hacerlo, y dejar que la oficialidad siga con lo que está haciendo. A la luz de un espíritu afín con "lo punk", la lucha de Oquendo no intenta cambiar la oficialidad, sino ir creando una especie de "club imaginario" (sus posibles lectores) de artistas marginales que hagan su propia poesía sin molestar a los otros y sin

ser molestados. En el "Manifiesto punk tercermundista", el poeta antioqueño invita a la formación de ese club imaginario; pone las reglas de ingreso: "Necesitamos que se presente un verdadero punk para invitarlo (…) Prescindible es que acuda sin etiquetas, que sea peligroso más que por su apariencia, por su influencia, que posea una mente negra y un universo amplio, para ellos estos pétalos de veneno…" (2016, p. 105). Y la invitación es, como mencionamos, a hacer un trabajo anárquico que se olvide de la oficialidad y que pueda, así, hacer arte desprendiéndose del dominio de la ciudad letrada: "Dejemos trabajar a las putas, la radio, la televisión, la prensa, la internet. Sólo afectan a los descerebrados" (2016, p. 106).

Como vemos, y como seguiremos indagando en el siguiente apartado, las dos facetas mencionadas de la poesía de Oquendo apuntan a una problemática que hemos desarrollado a lo largo de este trabajo, a saber: a la búsqueda de un lenguaje popular, contundente en el golpe (parafraseando al poeta), para captar lo popular; una literatura que hable de la calle *desde* la calle misma, desde un "yo" que habite la periferia y que escriba desde esa misma periferia. Es decir: cuando Oquendo hace referencia a su quehacer poético (que es, como vimos, una invitación a "un quehacer poético" de los otros) , nos da suficientes pistas para entender que el oficio de poeta, según su perspectiva, es el de la búsqueda de un "sí mismo" en el lenguaje que le es natural, que le es dado en la calle; un lenguaje que responda a las preguntas propias y no a aquellas preguntas fabricadas desde un discurso dominante que no le pertenece al escritor. En el poema "Hospital mental del universo", Oquendo, hablándose a sí mismo (al "yo poético") y a quienes intenten vivir como él pretende, lo escribe en los siguientes términos:

Kaos, kaos y desorden por todas partes,
te pido esta vez observes el fondo de tu alma
si es que creas poseer alguna.
Mírate frente al espejo por un largo y prolongado rato,
búscate a ti mismo, trasciende tu imagen,
esa fachada que ridículamente sostienes con tal desparpajo,
un perro queriendo morder su propia cola,
un círculo vicioso que parece no tener fin.
El desprecio, la acción, la angustia y el placer
nos encontramos en igual condición
aquí, en el hospital mental del universo
llamado Tierra.

¿A ti qué te gusta hacer?
¿cuáles son tus neurosis?
¿qué patología te abrume [*sic*]?
El espejo espera (2016, p. 111)

Este fragmento, y aquellas preguntas retóricas que dan fin a la estrofa (un fragmento que es, por supuesto, una clara invitación a usar un lenguaje propio, a una búsqueda de los verdaderos problemas de la ciudad real, de las preguntas que carga cada individuo que habita la ciudad real) se resume, a su vez, en una contundente sentencia del "Manifiesto punk tercermundista": "La audacia se encuentra en la poesía, la locura artística es aquella que no tiene pelos en la lengua, no le demos sinónimos de hijueputas" (2016, p. 106). Es decir: no más metáforas gastadas ni juegos retóricos rebuscados (piénsese en el canon de la literatura oficial colombiana), nos dice el poeta; escriba lo que quiere escribir desde su propio lugar de enunciación, nos dice el poeta.

Así, tomando en cuenta lo dicho, surgen ciertas preguntas que han podido estar ocultas en la totalidad del presente trabajo. ¿Por qué esa invitación a dejar de lado la retórica y las formas de la poesía que se ha considerado "alta cultura" en el mundo occidental?, ¿qué implicaciones estéticas tendría pensar en una poesía que se aleje por completo de lo que ha sido considerado, por siglos, como poesía colombiana?, ¿por qué esta necesidad del poeta marginal de encontrar una voz allegada a la cotidianidad del habla popular? En el capítulo anterior, al referimos al canon del siglo XX, el argumento fue bastante claro: no intentamos desprestigiar la literatura canónica por usar términos y figuras literarias alejadas de la oralidad y de la cotidianidad del barrio, sino que, más bien, mostramos cómo los autores canónicos han intentado captar esa oralidad alejándose, paradójicamente, de ella. Pensemos, de nuevo, en el narrador de García Márquez que se sienta en un taburete a contar una historia, desde la oralidad, y termina contándola usando las herramientas más sofisticadas de la literatura europea y las palabras menos usuales del discurrir popular.

Ahora bien, en este capítulo, sin embargo, nos asaltan preguntas de otro tipo, preguntas de una dificultad inmensa: ¿por qué Oquendo (y otros poetas marginales) defienden una

estética de la poesía callejera? Es decir: ¿por qué hay una postura que sugiere que *la calidad* de la obra depende de la búsqueda de un lenguaje propio, alejado de lo que ha sido la poesía oficial? Ya no se trata, pues, de la verosimilitud de la obra (aspecto que se puede argumentar con evidencia textual), o de las implicaciones socioculturales del tipo de literatura que se esté haciendo (aspecto que se puede argumentar con evidencias históricas), sino, más bien, de una cuestión estética, filosófica. "Las cosas son buenas o son malas, no hay medias tintas" (p. 106), nos dice Oquendo en su "Manifiesto". ¿Es, acaso, "buena" la poesía marginal que habla *desde* la marginalidad; es, acaso, "mejor poesía" que aquella que intenta unos versos pomposos para hablar de la calle (piénsese en los ejemplos, ya citados, de "la calle" de Díaz-Granados o de Juan Manuel Roca)? ¿Por qué hay un disfrute estético cuando nos enfrentamos a un lenguaje tan coloquial, tan arraigado a la cotidianidad, al día a día, a la calle, si a veces creemos que "el gran arte" es aquel que busca "lo sublime", "lo no cotidiano"? La clave para responder a estas preguntas, que cargan una enorme dificultad filosófica, la podríamos desglosar, al menos de modo parcial, si nos acercamos a la poesía de Oquendo desde una perspectiva psicoanalítica, a saber: desde la visión teórica que propone el doctor Carl Gustav Jung (1875-1961) al comprender que ciertas preguntas sobre el quehacer estético (no sobre "el arte en sí", por supuesto) pueden ser aclaradas si se entienden como procesos psicológicos; si comprendemos que todos los seres humanos, de todas las culturas posibles y de todos los tiempos posibles, compartimos algunos rasgos psíquicos que nos permiten llegar a ciertas conclusiones sobre "lo humano". En su ensayo "Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética", texto que fue leído en 1922 en la Sociedad de Lengua y Literatura Alemanas, Jung defiende las posibilidades de entender el quehacer del arte desde la psicología en los siguientes términos:

> Sin duda, a pesar de su inconmensurabilidad, ambos campos [la psicología analítica y el arte poético] guardan una estrecha relación que exige de modo directo que nos ocupemos de ella. Esta relación se basa en el hecho de que el ejercicio del arte constituye una actividad psicológica y, en la medida en que lo es, puede y debe ser sometido a la consideración psicológica; pues desde ese punto de vista es, como cualquier actividad humana surgida de motivos psíquicos, un objeto de la psicología. (Jung, 2014, p. 57)

Pues bien, en el siguiente apartado intentaremos adentrarnos, dese la lúcida y complejísima perspectiva junguiana, en el análisis de las preguntas que hemos sugerido

anteriormente[70]; preguntas que tienen que ver con el difícil concepto del gusto, del disfrute y de la calidad estética; preguntas que tienen que ver con intentar entender, de forma argumentada y profunda, por qué la poesía de Oquendo logra decirnos lo que logra decirnos.

2.1.2. Una teoría psicoanalítica sobre el concepto de "lugar común": ¿Por qué nos gustan los poemas punk?

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema.

Vicente Huidobro, "Arte poética"

En "Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo", un amplio artículo escrito, originalmente, para la *Eranos-Jarbuch* en 1934, Carl Gustav Jung expone un gran número de claves teóricas para comprender a qué se refiere cuando (como vimos en la cita que da fin al apartado anterior) hace referencia a que la actividad humana (el oficio del arte) se lleva a cabo gracias a "motivos psíquicos". Como ya expresamos anteriormente, Jung sostiene que, como ocurre en cualquier labor, el arte de escribir poesía debe responder, en principio, a un impulso que, por lo general, no puede ser descifrado. Es decir: no es, por lo general, un motivo explícito, consciente, el que lleva al poeta a desarrollar su poética. Es bastante difícil, por supuesto, encontrar

[70] En este punto, y como se verá en el desarrollo del siguiente apartado, es necesario aclarar lo siguiente: un gran número de académicos (algunos ya reconocidísimos teóricos de la literatura y algunos profesores contemporáneos) han trabajado el pensamiento junguinao desde una perspectiva literaria, a saber: como base teórica para el análisis de la escritura artística. Si el lector desea adentrarse en dichos análisis, algunos de una riqueza teórica invaluable, pude remitirse, entre otros (por supuesto), a los siguientes libros y artículos académicos: *C.G Jung and Literary Theory* (1999), de Susan Rowland; "El héroe: literatura y psicología analítica" (2009), de José M. Rodríguez Zamora; "La responsabilidad colectiva en *Las moscas* de J.P. Sartre, desde los Arquetipos de C.G. Jung" (2006) , de Rebeca Quirós Bonilla; "Archetypal Literary Theory in the Postmodern Era" (2005), de Darrell Dobson. En el último aparatado de esta investigación (la bibliografía correspondiente a todas las secciones) se detallan las referencias bibliográficas de cada texto mencionado.
Pero debemos dejar constancia de que el siguiente análisis se distancia radicalmente de dichas aproximaciones al pensamiento de Jung, pues, como veremos, intentaremos un desplazamiento de la teoría de los arquetipos y lo inconsciente colectivo a un fenómeno muy específico de la creación literaria (el "lugar común") para abordar (y demostrar) algunos de los problemas fundamentales de la literatura contemporánea en Colombia.

a un poeta que pueda argumentar por qué escribe poemas, o, más difícil aún, que pueda determinar con claridad y certeza por qué escribe poemas sobre lo que escribe (los contenidos) o de la forma en que los escribe.

Ahora bien, lo que nos interesa, para seguir indagando en la obra de Giovanni Oquendo, es tratar de responder a ciertas preguntas estéticas (¿por qué el poeta antioqueño sugiere que debemos buscar, defender, una poética de lo cotidiano y dejar atrás las figuras retóricas de un pasado que no le pertenece al barrio desde donde se escribieron? ¿Por qué podríamos argumentar, a partir de una teoría literaria, que un poema nos dice más ─y mejor─ si no traiciona al lenguaje que opera en su lugar de enunciación?) teniendo en cuenta ese concepto psicológico-filosófico que Jung llama "motivo", y que, en el fluir de su obra, se va a denominar como "inconsciente colectivo". Para lograr responder a estas preguntas, basaré mi argumentación en (como hemos hecho continuamente) una comparación de algunos de los poetas canónicos que ya hemos trabajado, para, así, lograr entender contra quién (consciente o inconscientemente) "pelea" la poesía marginal de Giovanni Oquendo, y para, finalmente, lograr una teoría de por qué es plausible defender (posicionarse a favor de) una poética que se aleje de lo que ha sido, por dos siglos, la poesía oficial en Colombia.

Antes de adentrarnos en el análisis de textos literarios específicos (en la comparación psicoanalítica entre las poéticas del canon y las poéticas marginales) debemos ahondar en algunos conceptos, sumamente complejos y notables, que aparecen recurrentemente en la obra de Jung. Pues bien, siguiendo lo que hemos mencionando en el párrafo anterior, debemos dejar claro que, desde la perspectiva de la teoría psicológica junguiana, el ser humano, *desde siempre*, ha creado imágenes e ideas (no comprobables empíricamente), para defenderse de sí mismo. Es decir: desde el surgimiento del psicoanálisis como ciencia descriptiva[71], hemos

[71] En este punto es necesario hacer una referencia breve al pensamiento de Freud. Debo dejar claro que no es mi intención (debido a que no es relevante para la argumentación de la presente investigación) hacer un análisis de las diferencias entre el desarrollo del pensamiento freudiano y el junguiano (tema de gran relevancia en los estudios psicoanalíticos). Lo que sí me interesa (y daré las referencias de los libros de Freud) es mostrar que las problemáticas básicas acerca del sufrimiento psíquico, desde una perspectiva de "lo inconsciente", ya estaban planteadas, y rigurosamente investigadas, en el pensamiento de Freud. Hago referencia, a continuación, a ciertas "incomodidades psíquicas" que van a ser relevantes para comprender hacia dónde va la teoría literaria que estamos desarrollando, por eso considero necesaria esta nota: para

entendido que gran parte de lo que hacemos, y, por supuesto, de lo que creemos, tiene que ver con mecanismos psíquicos que utilizamos para suavizar, de alguna forma, las inquietudes, las incomodidades, de la conciencia de ser. ¿Qué incomodidades? No tener, por ejemplo, herramientas suficientes para controlar lo que sentimos; entender, por ejemplo, que, a pesar de nuestra conciencia y de nuestra voluntad de vivir, nuestro cuerpo va a envejecer y a morir; etcétera[72]. Así, dando un paso más allá de los planteamientos freudianos, que se basan, sobre todo, en una concepción individual de estos mecanismos psíquicos, Jung, a partir de un análisis descriptivo-histórico sumamente ambicioso, argumenta que las imágenes que creamos, como individuos, para no sufrir, para suavizar el enfrentamiento con nuestra psique, son las mismas imágenes que todos los seres humanos han creado desde la aparición del homo sapiens en la tierra. En términos de Jung:

> Nunca le faltaron a la humanidad imágenes poderosas que le dieran protección contra la vida inquietante de las honduras del alma. Siempre fueron expresadas las figuras de lo inconsciente mediante imágenes protectoras y benéficas que permitían expulsar el drama anímico hacia el espacio cósmico, extraanímico. (Jung, 2015, p. 24)

Estas imágenes, que en términos de Jung también pueden representar el mal, "la sombra", no corresponden a una "verdad" en la imagen misma (el dios, la virgen, el héroe), sino, más bien, a una forma arquetípica, humana, de concebir el mundo, de habitar el mundo; estas imágenes, para Jung, corresponden a cómo el alma (la psique) configura la realidad. Es por esa razón, argumenta Jung, que los dioses, o cualquier imagen que implique el concepto de "lo superior", van cambiando con las circunstancias y las realidades culturales, pero mantienen, siempre, ciertos rasgos comunes que podríamos entender como "humanos" (en términos genéricos), o "psíquicos". El argumento opera de la siguiente manera: como seres humanos nos enfrentamos ─como ya quedó mencionado anteriormente─ a los dolores inevitables de la conciencia: a entender que vamos a morir, a entender que nuestras herramientas psíquicas son insuficientes para controlar nuestra propia psique, a entender que somos, en términos aristotélicos, "animales políticos", pero, también, individuos que tropiezan constantemente contra las

dejarle claro al lector que dichas "incomodidades" no vienen, exclusivamente, del pensamiento junguiano, sino que, más bien, están en la base de la terapia y del desarrollo teórico del pensamiento de Sigmund Freud.

[72] Véase: *Tótem y tabú* (1913) y *El malestar en la cultura* (1930), de Sigmund Freud.

estructuras de la *polis*, etcétera. A su vez, las circunstancias históricas (nuestros lugares de enunciación) y nuestra inevitable constitución biológica (genética, orgánica, etcétera) nos determinan a "cargar", necesariamente, con dichos sufrimientos y a "guardar" en un plano inconsciente sus causas específicas. Pues bien, la idea de Jung consiste en mostrar, a partir de casos terapéuticos y de cómo el humano se ha contado a sí mismo a través de la historia, que las grandes ideas, los grandes problemas humanos (lo divino, la muerte, el amor, el tiempo, etcétera) los hemos representado a través de imágenes abstractas/procesos que, de modo similar a la terapia de diván freudiana, nos ayudan a lidiar con aquellos significados profundos que no entendemos y que nos causan ese sufrimiento. Es inevitable, en este sentido, no intentar significar las incomodidades psíquicas a través de una idea de "lo superior", pues, en términos de Jung (2015, p. 89), "nadie se salva de lo que es propio del ser humano". En el artículo "Los arquetipos y el concepto de ánima" (1938), el psicoanalista lo pone en los siguientes términos:

> Una persona puede creer de buena fe que no tiene ninguna idea religiosa. Pero nadie puede estar tan fuera de la humanidad como para que no le quede ninguna *représentation collective* dominante. Precisamente su materialismo, su ateísmo, su comunismo, su socialismo, su liberalismo, su intelectualismo, su existencialismo, etc., atestiguan en contra de lo que él ingenuamente afirma. En todos lados, sea así o asá, mucho o poco, el hombre siempre está poseído por una idea de lo superior. (Jung 2015, p. 87)

A la luz de esta perspectiva, aparece un matiz fundamental en la teoría general de Jung (un matiz cardinal para la teoría estética que desarrollaremos a partir de la visión poética de Giovanni Oquendo): los arquetipos (en este caso la idea de "lo superior", aquella entidad externa "dominante") operan de modo inconsciente, y su poder terapéutico, en este caso específico, consiste en que no los entendemos como una herramienta explícita para "suavizar" nuestra angustia (dolor) psíquica. El argumento es claro: si un individuo cree en el Dios cristiano, por ejemplo, y esa creencia (misa los domingos, plegarias antes de dormir, limosna, etcétera) lo ayuda a vivir sabiendo que él mismo no gobierna sus sentimientos, por ejemplo, este individuo, como todo humano, ha acudido a las herramientas psíquicas básicas para defenderse de su propia condición de "ser consciente". Pero, pensemos, ¿qué pasaría si esta idea inconsciente de "lo superior como forma de alivianar las angustias individuales" se hace explícita? ¿Qué pasaría si, en un momento de "lucidez", este individuo se da cuenta de que está usando la idea de Dios para curar

su propia alma de los malestares inevitables del ser? Como es evidente, la idea de "lo superior", que antes estaba colmada de significado, pierde su posibilidad de significar y queda completamente vacía. Su proceso terapéutico queda relegado y el individuo, que "no se salva de lo que es propio del ser humano" (Jung, 2015, p. 89), por supuesto, tendrá que "mudarse" de idea para seguir defendiéndose de los pesos psíquicos. Por eso afirma Jung que el ateo, por ejemplo, está desplazando la "idea dominante" de un ser superior a "la idea dominante", dogmática, de la no existencia de ese ser superior, pues necesitamos, como humanos, darle significado a lo inentendible de nuestra propia condición humana. Cito, pues, un fragmento contundente de "Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo":

> A tal objetivo [huir del terror de la consciencia] sirvieron los ritos, las *représentations collectives*, los dogmas; todos ellos fueron diques y muros levantados contra los peligros de lo inconsciente, los *perils of the soul*. Así resulta que el rito primitivo consiste en invocación de los espíritus, exorcismo, conjuro del mal presagio, purificación y producción analógica, es decir, mágica, del acontecer benéfico.
> Estos muros levantados desde los tiempos primitivos sirvieron más tarde como fundamento de la Iglesia. Y cuando los símbolos envejecen y se debilitan son también estos muros los que se desmoronan. (Jung: 2015, p. 39-40)

En este punto, podríamos adentrarnos en el concepto de "terapia" que desarrolla Jung a partir de lo dicho, donde, casi paradójicamente, se sostiene que traer a "lo consciente" (con el terapeuta) lo que dolería si se hace consciente (desmoronar los muros) es, precisamente, la forma de alivianar, poco a poco, las honduras del alma. Pero, para el propósito de la presente investigación, nos interesan los conceptos que hemos desarrollado hasta ahora: como seres humanos, tendemos, gracias a nuestra "consciencia de ser", a dar un significado superior a lo que parece imposible de entender desde una perspectiva individual[73], pero, cuando ese significado deja de ser una abstracción y pasa a ser historia (piénsese en los dioses de la cultura maya, por ejemplo), o entendemos que han sido creados como herramientas humanas para defenderse de lo psíquico, ese significado se transforma, muta, y el anterior parece quedar vacío. Recordemos el concepto de "la muerte de Dios" que desarrolla Nietzsche en *Humano, demasiado*

[73] Nótese la correspondencia teórica entre los planteamientos de Jung y los de Yuval Noah Harari (autor que trabajamos en la primera parte para desarrollar el concepto de "ficción" como elemento necesario para la supervivencia del *homo sapiens*).

humano (1878) y, posteriormente, en *Así habló Zaratustra* (1883), donde se plantea, precisamente, el eje de la problemática que nos sugiere Jung: el humano se enfrenta a su propio abismo, a su yo inevitablemente doloroso, cuando "lo superior" queda vacío de significados. Pensemos (y ya Jung lo menciona, en la primera mitad del siglo XX, en los textos citados) en la "moda" que, desde hace años, tiende cada vez más a un reconocimiento (fe, podríamos decirle) de las religiones y los estilos de vida orientales en Occidente. Basándonos en los planteamientos de Jung, podríamos afirmar que el actual (segunda década del siglo XXI) interés por el budismo y por prácticas como el yoga y la meditación zen, que se han convertido en pilares imprescindibles para la cultura occidental contemporánea, tiene que ver con el "desprestigio", el debilitamiento (político, teológico, filosófico) de las religiones monoteístas que han permeado la cultura occidental desde el Imperio Romano. De nuevo: por más que el ser humano intente alejarse de los arquetipos (el significado, lo superior, etcétera) está "condenado", en términos de Jung, a ser un ser humano: "La humanidad nada puede contra la humanidad" (2015, p. 40), afirma Jung. Es decir: a defenderse de las honduras del alma; a llenar de significados concretos (marxismo, budismo, ateísmo, etcétera) lo que, desde un punto de vista consciente, parece insoluble y aterrador ("los peligros de lo inconsciente" citados anteriormente).

Ahora bien, ¿por qué nos hemos adentrado en la tarea de detallar esta teoría junguiana para responder preguntas estéticas sobre la poesía marginal contemporánea en Colombia? Retomemos brevemente: la pregunta a la que apuntamos, y hacia donde va nuestra teoría poética, hace referencia a por qué un poeta como Oquendo, que ha trabajado, desde la estética punk, el discurrir de la calle, defiende (con una perspectiva tajante: "la poesía mala" versus "la poesía buena") una literatura poco retórica y poco metafórica, poco allegada a la grandilocuencia y al vocabulario pomposo de la literatura oficial colombiana; una literatura, como ya hemos recalcado, que hable de la calle *desde* el idioma de la calle. Pues bien, teniendo en cuenta la visión psicológica de Jung, conectaremos lo que hemos desarrollado anteriormente (el pensamiento junguiano) con el concepto de "lugar común" (o cliché literario) para desarrollar el punto específico que intentamos responder, pues este concepto (en este caso específico podemos entender "lugar común" y "cliché" como sinónimos) es sustancial para comprender hacia dónde se dirige la visión poética de aquellos que escriben, hoy, desde la marginalidad.

En su *Diccionario de términos literarios* (1996/2000), el profesor Demetrio Estébanez Calderón, en la entrada sobre el término "lugar común", nos dice:

> Expresión con la que se han vertido al castellano las correspondientes expresiones (*koinos topos*) y latina (*comunes loci*) con la que se designan ciertos temas o motivos convencionales que utilizaban, como recursos, los oradores y también los poetas en la elaboración de sus discursos y poemas. Algunos de estos temas o "tópicos" de la literatura grecolatina han pasado a la literatura española, como, p.e., el *carpe diem* (aprovecha el tiempo o la ocasión: es un tema utilizado por Garcilaso en el soneto XXIII), (…) La expresión "lugar común" se utiliza también con la acepción peyorativa de "expresión trivial y vulgar" (DRAE) aludiendo con ello a temas, formas de expresión y recursos estilísticos que en algún tiempo fueron originales pero que, con el uso, han venido a convertirse en fórmulas o clichés envejecidos. (2015, pp. 328-329)

Si hacemos un análisis de la anterior cita, podríamos preguntarnos cuál es la diferencia fundamental entre la primera definición (*koinos topos*/*comunes loci*) y la segunda (fórmulas o clichés envejecidos). El primer caso, que nos viene con el ejemplo del soneto de Garcilaso, hace referencia a formas legítimas de la retórica para dar significados con una intención comunicativa concreta, es decir: son especies de atajos lingüísticos que nos ayudan a comunicar. El segundo caso, que es el que trabajaremos (y que es, en gran medida, como se utiliza el término en la teoría literaria actual), hace referencia a ciertas formas de expresión y a ciertos contenidos (temas) gastados, marchitos, es decir: que han sido tan utilizados que pueden, en el tiempo presente en que se usan, parecer expresiones o temáticas vacías, y, en algunos casos, vulgares. Pero pensemos, con la psicología analítica de Jung en mente, ¿cuál es el verdadero problema estético del "lugar común"?, ¿por qué no nos parece vacío, o vulgar, el *carpe diem* de Garcilaso, pero sí el poema gastado de un muchacho enamorado que usa la imagen de la rosa con espinas, por ejemplo, para hablar de su despecho?

Centrémonos, sin perder al psicoanálisis como base teórica, en el ejemplo de la rosa con espinas: imaginemos que un muchacho se presenta a un taller literario con los siguientes versos: "Eres como una rosa/ hermosa pero espinosa". Lo evidente es que el tallerista le dirá al muchacho que el poema no funciona bien, pues cae en un obvio lugar común y, además, la rima fácil del poema le baja, aún más, las posibilidades de lograr el texto. Es claro que para la mayoría de lectores (pensemos en un lector educado en la cultura occidental) los versos del muchacho no

funcionan, incluso causarían risas o rechazo inmediato. Pero pensemos profundamente: ¿por qué no funcionan?, ¿cuál es el verdadero problema de utilizar un "lugar común"? Si analizamos el significado concreto de estos versos (sólo el significado, un plano meramente semántico), podríamos entender que hay una idea sugestiva y poderosa: la belleza (los pétalos de la rosa) está cargada de peligro (espinas); el amor es, necesariamente, dolor; es obligatorio el riesgo para encontrar la belleza, etcétera. Es decir: hay una idea filosófica que podría desarrollarse en cientos de páginas interesantísimas. Como vemos, el significado del poema no es lo que no funciona, sino, más bien, entendemos que el problema está en la construcción lingüística, ya que esta estaría enmarcada, en términos de Jung, en aquellos símbolos envejecidos y debilitados. El problema estético del poema del muchacho tiene que ver, como expone Jung al mostrar cómo hemos cambiado de dioses y de ideas y de dogmas, con que los versos "Eres como una rosa/ hermosa pero espinosa" han quedado *vacíos de significado.* Es decir: como lectores (comunes y corrientes) leemos los versos y no pensamos en el significado, sino que, inmediatistamente, entendemos que no es un buen poema porque su construcción ya no nos dice nada; el uso recurrente de la metáfora de la rosa y las espinas ha ido vaciando, poco a poco, los significados de dicha metáfora. El verdadero problema del uso del "lugar común" en poesía, entonces, tiene que ver con la falla comunicacional que produce una figura literaria que está vacía de sus posibilidades semánticas.

Pues bien, este ejemplo básico, elemental, nos sirve de brújula para entender hacia dónde apunta Oquendo: el uso del lenguaje grandilocuente (la mayoría de veces eufemístico y rimbombante, como hemos visto en una gran cantidad de ejemplos citados para esta investigación) de la poesía oficial nos distancia de los significados que pretenden los textos, pues, desde el inicio de la colonia, la oficialidad (como vimos en el primer capítulo) nos ha impuesto un "lenguaje propio de la poesía" que debe, para ser aceptado en el hermetismo de la "alta cultura", distanciarse de la calle, de lo que hemos llamado ciudad real. La estrategia estética de Oquendo, pues, es invertir esta lógica (una lógica impuesta por la violencia epistemológica colonial) y construir sus versos desde la transparencia comunicativa del habla popular, a saber: desde la literalidad o desde la ironía propia del lenguaje cotidiano. Los temas, por supuesto, son siempre los mismos (desde Homero hasta nuestros días: la muerte, el amor, el tiempo, etcétera…), pero los significados, en este caso, se recuperan, se "llenan" de nuevo, distanciándose del eufemismo y la metáfora gastada. El lector de Oquendo se enfrenta a unos versos que lo sacan del mundo

hermético que ha sido la poesía oficial y lo traen, de nuevo, a un mundo más propio, más cercano, a un mundo que no necesita de eufemismos y de grandilocuencia para resaltar su belleza, o su dureza, o, en fin, su ser.

Veamos, para cerrar el presente capítulo sin descuidar la argumentación (la evidencia) textual, un ejemplo, de los cientos posibles, de la poesía contemporánea colombiana. En el libro *Tretas del débil*, publicado en 2004 por la editorial española Valparaíso Ediciones, de la poeta colombiana Piedad Bonnett (una representante importantísima de lo que hemos llamado, a lo largo de este escrito, "poesía oficial colombiana"), aparece un poema (podríamos hacer este mismo ejercicio con cualquier poema del libro, pero es interesante seguir con la metáfora de la rosa) titulado "Rosas". Lo cito en su totalidad:

> ROSAS
>
> Con el estiércol que arrojan a mi patio
> abono yo mis rosas.
> Aéreas en sus tallos, de la luz se alimentan
> aunque lleven la muerte dormida en sus corolas.
> Y su belleza, inútil como toda la belleza,
> sus espinas inocuas, hacen cerco
> al corazón, guerrean
> con la bestia que acecha en la tiniebla (2019, párr. 1-8)[74]

Siguiendo la perspectiva teórico-crítica con la que hemos analizado los textos oficiales, ya el lector podrá sacar las primeras conclusiones: es, de nuevo, aquel lenguaje alejado de la calle, aquel mundo idílico, bucólico (propio de las *Crónicas de Indias*) donde, como vimos al citar a Edward Said, parece que el tiempo se detuviera (culturalmente, lingüísticamente, económicamente) en los países subdesarrollados: "el *estiércol* que *arrojan*…", "sus espinas *inocuas*", etcétera. Es decir: una cosa es la "alta poesía", nos dice Bonnett con su poema, ese lugar hermético donde se dice "estiércol" en vez de "mierda" o "popó" (una palabra, "estiércol", equivalente al "auto" de Díaz-Granados, o al "pantalón de mezclilla" de Mutis, a saber: encerradas en aquel pasado de colonización del "arte exclusivo" de la ciudad letrada), o donde las espinas son

[74] Este poema, que, como mencionamos, aparece en *Tretas del débil* (2004), fue recuperado de la revista digital *Isla Ignorada*: https://islaignorada.wordpress.com/2019/01/11/piedad-bonnett-rosas/

"inocuas" y no "inocentes", y otra cosa es el discurrir de la vida. Pues bien, el trabajo poético de Bonnett, que en principio podría parecer sofisticado (por el esfuerzo de encontrar imágenes que causen extrañeza), genera (según la conexión Jung-Oquendo a la que estamos haciendo referencia) una falla comunicativa, un problema estético. Cuando Oquendo, en sus Manifiesto, nos dice "La audacia se encuentra en la poesía, la locura artística es aquella que no tiene pelos en la lengua, no les demos sinónimos de hijueputas" (2016, p. 106) está haciendo referencia, precisamente, al tipo de eufemismos estilísticos que aparecen en poemas como el de Bonnett: el contraste que pretende la poeta entre la mierda y las flores no opera bien en el texto (es evidente que no funciona), pues la palabra "estiércol" y la palabra "arrojar" ─en vez de un sencillo, pero complejo, "tirar mierda", o algo similar─ se han, en términos de Jung, *vaciado* del significado que pretende el poema. La poeta nos quiere hablar, por supuesto, de la posibilidad de hacer cosas hermosas con los males, con las dolencias, pero las imágenes no nos vinculan con su intento de significar; de igual forma como las flores con espinas del muchacho del taller (el ejemplo hipotético que usamos anteriormente) no nos vinculan con las complejidades del contraste entre el amor y el peligro.

A su vez, hablando del "lugar común" en términos de contenidos, podemos, inspeccionando la obra completa de Bonnett, y, como ya hemos hecho, de los poetas colombianos oficiales contemporáneos, notar cómo los grandes temas, que, como dijimos, son los mismos desde Homero[75], volvamos a Jung: "La humanidad nada puede contra la humanidad" (2015, p. 40**)**, se siguen trabajando a partir de las imágenes canónicas (ya debilitadas, en términos de Jung), pues, como hemos argumentado insistentemente, para entrar en el hermético mundo de la ciudad letrada es necesario, en Colombia, adaptarse a lo que nos ha sido impuesto como la "alta poesía" heredada de Europa. El poema citado de Bonnett, desde el primer verso hasta el último, es un claro ejemplo de aquellos lugares que ya han quedado vacíos; de aquellos lugares que la poesía de escritores como Oquendo pretenden llenar de significado alejándose, precisamente, de esas construcciones

[75] En este punto podría escribir, en vez de "desde Homero", una oración del tipo: "desde el comienzo de las representaciones literarias en Occidente", o algo similar, pero debo dejar claro que es mi intención explícita remitir al lector a *La Ilíada* (S. VIII a.C.) y a *La Odisea* (S. VIII a.C.), pues creo que estos libros, leídos desde la perspectiva planteada, ejemplifican que, incluso antes del surgimiento de la filosofía en Occidente, las primeras grandes representaciones de la poesía épica, por más distantes (lingüística, moral y temporalmente) que estén, hacen referencia a los mismos temas que hemos trabajado al hablar de la teoría junguiana en conexión con la poesía contemporánea. Las referencias bibliográficas de los dos libros de Homero, en las versiones al español que he trabajado para detectar lo que me interesa para este argumento específico, aparecen en el apartado final, correspondiente a las obras utilizadas para esta investigación.

que en otras esferas, en otros tiempos, tenían el poder de significar. Volvamos al texto de Bonnett: la imagen central del poema es una vieja y citadísima idea tomada del místico germano Angelus Silesius (1624-1677): "La rosa es sin porqué/ florece porque florece" (2015, p. 41). Dice Bonnett: "Y su belleza, inútil como toda la belleza". Y, a partir de esa imagen, donde las espinas no son peligrosas de por sí ("inocuas", en términos de la poeta colombiana; "no tiene preocupación por sí misma", en términos del místico del siglo XVII) se forja el mismo *topos* poético, exactamente el mismo, que el del muchacho hipotético que lleva su poema, lleno de clichés, al taller de escritura: son las espinas, que no saben por qué existen, las que cuidan a la belleza. No habría belleza sin resistencia, sin dolor, pues (como dice Bonnett en su poema) la bestia siempre acecha en la tiniebla. Es evidente, por supuesto, que los versos de Bonnett son más "elevados", más "líricos", que los que hemos traído para ejemplificar de forma elemental el concepto de "lugar común", pero, a fin de cuentas, operan de la misma manera: toman una metáfora de la vieja tradición culta de Occidente y juegan con el contraste entre el peligro y la belleza, entre el dolor y el amor.

Para "llenar" estos vacíos (poemas oficiales que se enseñan en los colegios colombianos como "la gran poesía nacional"), la estrategia estética de Oquendo, decíamos, es vincular al lector en un mundo dinámico, rápido, contradictorio, callejero, alejado, en fin, del quietismo oficial. Cercano a como Alberto Fuguet (en el texto que hemos trabajado con insistencia en esta investigación) entiende la realidad cambiante latinoamericana, Oquendo juega, constantemente, con el contraste entre imágenes que nos saquen de la calle (y nos lleven a los vacíos retóricos de la poesía oficial) para, luego, traernos de vuelta y mostrarnos la gran diferencia entre su poesía marginal y la poesía de la ciudad letrada: para el poeta punk, los poemas son lo mismo que el discurrir de la vida. Veamos uno de los ejemplos más paradigmáticos de la obra de Oquendo: en la cuarta estrofa de "Un punto negro en la pared", posiblemente el poema más complejo del poeta antioqueño, aparecen los siguientes versos:

> Una sirena nos mira
> triste con ojos de esmeralda
> es frágil como una porcelana y sus cabellos dorados
> se mecen como un plancton,
> un sireno surge de la nada,
> su belleza ilumina las oscuras aguas marinas,
> la golpea como hacen los chulos con las putas

que no quieren hacer caso,
se la lleva a empujones,
si es que en el agua se puede empujar a alguien (2016, p. 118)

Como vemos, el principio de la estrofa juega (evidentemente) con el tipo de lugares comunes, vacíos de significado, que mostramos al analizar el poema de Bonnett: "ojos de esmeralda", "frágil como una porcelana", "cabellos dorados". Es decir: como vimos en el poema oficial, estas metáforas, que han sido repetidas y repetidas por la "alta cultura" occidental, nos sitúan en un plano eufemístico, enmascarado, quieto, que no nos deja develar los choques posibles que pretendería el poema (pensemos, de nuevo, en la palabra "estiércol" y en las rosas sin porqué). Pero, magistralmente, el poema de Oquendo, sin cambios de estrofa ni de ritmos, nos trae, de forma drástica, al lenguaje de la ciudad real: "la golpea como hacen los chulos con las putas/ que no quieren hacer caso", "se la lleva a empujones", "si es que en el agua se puede empujar a alguien". Nos habla, el poema, con la transparencia, con la "tranquilidad lingüística", del idioma de barrio. En este caso, a diferencia del poema de Bonnett, el propósito comunicativo (el contraste entre la mierda y las rosas) se logra a cabalidad: la belleza mítica, quieta, de la sirena de ojos de esmeralda está en una trágica lógica de contradicciones con la vida de la calle: el machismo, la violencia, el terror, la vida.

A la luz de esta perspectiva, teniendo en cuenta los ejemplos citados, podemos recapitular el porqué de una defensa de los escritores marginales a la poesía punk, y a por qué, como lectores de poesía en el siglo XXI, nos interesa, desde una perspectiva estética, cultural y socioeconómica, la poesía de la calle: como vimos en el desarrollo del primer capítulo del presente trabajo y, de modo transversal, en el desarrollo del presente capítulo, la poesía oficial se ha escudado en la "sofisticación lingüística", en la metáfora gastada y en la viejas figuras retóricas heredadas de la cultura europea para intentar cierta crítica a esa misma oficialidad a la que pertenecen (pensemos, de nuevo, en el narrador de "Los funerales de la Mamá Grande", aquel "crítico" del lenguaje oficial que critica desde el lenguaje oficial). Para Oquendo, y para gran parte de los colectivos de artistas de las comunas de Medellín[76], es necesario resignificar los grandes temas de la poesía despojándolos de las máscaras que se han encargado, durante siglos, de ocultar,

76 Para ampliar, el lector puede remitirse, de nuevo, a la película documental *Más allá del No Futuro* (2009, primera edición / 2017, segunda edición), del antropólogo José Juan Posada.

y de rechazar, la expresión espontánea que habita los barrios, aquel dinamismo del discurrir cultural en América Latina. Uno de los valores estéticos fundamentales de esta poesía marginal es, pues, el descubrimiento de cómo, en términos de Jung, debemos mudarnos de imágenes para resignificar las honduras psíquicas. Lo interesante es que esta "mudanza de imágenes" no se trata de crear nuevas formas sofisticadas, nuevos sistemas simbólicos, sino, más bien, intentar dejar atrás el rechazo oficial a la vida de barrio y convertir la calle en poema, dejar atrás la concepción (completamente errónea) de que la grosería, la descortesía o la transparencia oral no pueden ser concebidas como herramientas legítimas para la creación artística. Lo que logra Oquendo es, como sugiere el poeta Vicente Huidobro en el epígrafe que hemos propuesto para este apartado ("Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!/ Hacedla florecer en el poema"), no cantar la rosa en el poema, pues esa rosa está ya vacía (en un sentido del significado junguiano), sino, más bien, hacerla florecer en el poema, contarla desde la ciudad real. Siguiendo esto, es necesario, pues, replantear el canon oficial para comprender, realmente, lo que sucede en la literatura y en la cultura que ha decidido, deliberadamente, no adaptarse a las estructuras de poder que han dominado y normalizado (en términos, ya citados, de Foucault), consciente o inconscientemente, la vida cotidiana de quienes habitan un país que no ha logrado desvincularse del dominio epistemológico al que fue sometido, como vimos, desde el inicio de la conquista europea.

Para cerrar este extenso apartado, creo necesario, de forma breve y concisa, mostrar las siguientes conclusiones parciales (resultados de investigación), para, posteriormente, seguir indagando en preguntas de otra índole que surgirán al adentrarnos en aquellas escrituras que ha sido rechazada sistemáticamente por la oficialidad colombiana.

En primer lugar, podemos concluir que la injusticia social y la precariedad de la vida (y la normalización de la muerte) en los barrios periféricos de las grandes ciudades colombianas han sido tratadas, en poéticas como la de Oquendo, desde un intimismo profundo (una estética que parte de un universo sumamente propio) que opera como defensa, como terapia, para autoexcluirse de aquella vida de barrio donde el peligro (el temor por la vida) es una constante, y donde fácilmente, por necesidades económicas o de identidad, cualquiera podría involucrarse en el círculo vicioso de la violencia. Bajo este perspectiva, el resultado literario es una poesía que logra distanciarse radicalmente de la formas canónicas que la oficialidad ha impuesto como

"formas legítimas de arte", pues, al ser una poesía de lo íntimo, de la lucha interior, que no se adapta "lo de afuera", nos encontramos con un idioma transparente (pero de temáticas oscuras), alejado de los eufemismos o de aquellas retóricas que intentan embellecer (sin lograrlo) el dinamismo y las contradicciones de las realidad de la calle.

En segundo lugar, podemos concluir que los escritores marginales (contemporáneos, colombianos), como Giovanni Oquendo, además de forjar una poética de lo íntimo (de la imperiosa sinceridad lingüística y argumental) que logre, de alguna forma, alivianar el peso de toda existencia, son conscientes de que "la marginalidad", como concepto, ha sido utilizada por la cultura oficial para crear ciertos estereotipos lastimeros y quejumbrosos de la vida cotidiana en América Latina. Así, oficializando estos estereotipos, exotizando la pobreza, la violencia y los modos de vida de los barrios, la ciudad letrada ha logrado reconocimiento en las esferas de la "alta cultura" internacional (festival de Cannes, Premio Nobel, premio Cervantes, etcétera). Teniendo en cuenta este recurrente fenómeno en mente (lo que hemos llamado "la pornomiseria"), Oquendo logra, con su escritura, una tensión, una dialéctica, entre "lo panfletario" (el texto político) y lo íntimo, invitando, así, de modo literal y de modo simbólico, a los artistas marginales a crear *desde* el barrio, *desde* lo propio, y a no dejar que *usen* (que *utilicen*) su realidad para exotizarla y, posteriormente, venderla como lo que no es: aquel lugar quieto (estático, triste pero mágico, melancólico, pastoril) que atrae millones de euros y dólares, desde la distancia, en Europa y Estados Unidos. Es, a fin de cuentas, una invitación, desde lo íntimo, para que, quien quiera, se atreva, también, a decir desde lo íntimo.

En tercer lugar, tomando en cuenta lo dicho en el párrafo anterior, y el análisis que hemos hecho sobre el concepto de "significado" junguiano en "el lugar común" de la imagen poética, podemos concluir que estas estéticas punk, que surgen, conscientemente, como un contrapeso (por parte de la ciudad real) a los consensos y adhesiones que hacen los artistas para pertenecer a la ciudad letrada, han logrado resignificar los grandes temas humanos (la muerte, el amor, el tiempo, etcétera) distanciándose de la grandilocuencia lingüística y de la "retórica culta" que ha permeado, por dos siglos, a las letras oficiales en Colombia. Oquendo comprende que, para dar significado a la tragedia individual y colectiva (a lo humano), el poeta marginal no debe temerle al uso de discursos propios de lo que hemos llamado "el barrio" (o "la calle"); esos discursos que,

precisamente, han sido censurados por quienes dominan la cultura nacional y por quienes, de alguna forma, pretenden pertenecer al hermético círculo de la oficialidad.

Cito, para dar fin a este apartado, un segmento de una entrevista que le realicé, en 2019, al poeta, narrador y ensayista Leo Castillo (que trabajaremos con detenimiento en el siguiente apartado), en el que, resumiendo las conclusiones anteriores, responde a la siguiente pregunta: "¿Usted se considera un escritor marginal?". Su respuesta:

> No me gusta ser un escritor marginal, nadie querrá serlo, supongo. Me ha tocado elegir serlo para defender mi alcázar, mi ínsula. Uno tiene dos opciones cuando decide escribir como razón de existir: prostituirse, es decir, entregarse al mejor postor, o desafiar, resistirse al cliente-lector que te pone a escribir lo que él quiere (…) Creo que todo autor genuino es marginal, ¿no lo es acaso Borges? (Castillo, 2019)

2.2. Introducción a la literatura marginal de Leo Castillo

Contexto sociocultural, bibliografía primaria y consideraciones poéticas

For every prohibition you create,
you also create an underground.

Jello Biafra

En el año 2011, los jóvenes cineastas del colectivo audiovisual El Pimentón Rojo (Barranquilla, Colombia) estrenaron, en la Cinemateca del Caribe, un breve documental titulado *Ciudad de letras*, una película que gira en torno a la obra y a la vida cotidiana (callejera) del escritor Leo Castillo. Dicho documental, que sigue exclusivamente al poeta (no incluye testimonios o intervenciones de otros) nos aproxima, de modo bastante contundente, al contexto sociocultural de la Barranquilla que le ha tocado vivir a Castillo para construir su obra; una obra complejísima que estudiaremos con detenimiento en el presente apartado.

La Barranquilla de Leo Castillo, retratada lúcidamente en el documental mencionado, es una ciudad muy distante a aquel Caribe quieto, bucólico y colorido (pintoresco) que se ha intentado retratar en la literatura oficial (desde la ciudad letrada); un Caribe antagónico al Caribe, por ejemplo, que ya analizamos al profundizar en la literatura de García Márquez y de Cepeda Samudio. El de Castillo es un Caribe que se cuenta desde lo que hemos llamado, de modo transversal en el presente trabajo, la ciudad real: un norte de Colombia urbano, tremendamente occidentalizado, violento y caótico. Un Caribe que, desde las primeras décadas del siglo XX, ha despreciado las manifestaciones culturales (artísticas) y ha dado exclusiva importancia al enriquecimiento y al "crecimiento" de ciertas élites comerciales y políticas. Pensemos que hoy (y en la historia reciente de Colombia) el máximo exponente político de la ciudad de Barranquilla, Alejando Char (1966), pertenece a una familia de comerciantes que monopolizan, en su totalidad, los sectores de mayor movimiento económico de la ciudad (la construcción, el ocio, la alimentación, etcétera)[77]. Hablando de este desprecio por la vida cultural, que se ha implementado desde (y para) las élites del poder, y ligándolo al caos urbano que ha vivido Barranquilla desde que es considerada una ciudad, en un espléndido libro que mezcla el ensayo académico y la crónica íntima (*Escribir en Barranquilla*, primera edición, 1998), el profesor (ya mencionado) Ramón Illán Bacca nos dice lo siguiente:

> Es ilustrativo de este sentir un número de "Mejoras", la revista de la Sociedad de Mejoras Públicas, en la que uno de los más altos "heliotropos" de la época, Samuel Hollopeter, un norteamericano, gerente de las Empresas Públicas Municipales, escribía: "Antes de veinte años Barranquilla será más grande que Bogotá". En las 32 predicciones siguientes, se habla de mercados, aeropuertos, servicios públicos, lugares de esparcimiento, concentraciones habitacionales, pero tan solo hay una referencia a la vida cultural, cuando se habla de una biblioteca pública con más de 200 mil ejemplares. No se hace referencia a la necesidad de una universidad, ni a la de museos o centros de investigación, ni a la de emisoras culturales o de una empresa editorial. La ciudad comercial estaba satisfecha de sí misma, y la vida cultural no estaba entre sus prioridades. (Bacca, 2014, pp. 47-48)

[77] Para profundizar en este punto específico (sobre el monopolio del poder económico y político de la familia Char en todos los aspectos relevantes de la ciudad de Barranquilla y del Caribe Colombiano), el lector puede remitirse al análisis detallado que hace la periodista Laura Ardila Arrieta en un artículo titulado "Junior, el papá de los Char", publicado en *La silla vacía* el 16 de junio de 2019. Este artículo, que se enfoca en el equipo de fútbol de la ciudad (propiedad de la familia Char), revela, con gran lucidez, los aspectos que hemos resaltado.

Y, unas páginas después, en clave irónica (haciendo referencia al vínculo entre la violencia urbana y a la falta de vida cultural), Bacca agrega:

> Pero además del crecimiento económico y la ola de inmigración extranjera, también llegaron la inseguridad, el delito y el vicio. Todavía en 1918 la ciudad se conmocionaba porque unos jóvenes delincuentes, agrupados bajo el rótulo de "la mano negra", pretendieron extorsionar a algunos comerciantes locales. Se vio detrás de ellos los tentáculos de la conspiración anarquista mundial. Vinyes, uno de los amenazados con un anónimo enviado a su librería, opinó después de la captura de los maleantes: "Mire, créalo usted, quien escribe existencia con ese (s), es incapaz de quitarme la poca plata que tengo". (Bacca, 2014, p. 56)

Casi noventa años más tarde, en un testimonio del año 2005, que se capta en el documental *Ciudad de letras*, nos damos cuenta de que este espíritu de violencia producido por lo que podríamos llamar "anticultura"[78] se mantiene, y, por supuesto, ha crecido considerablemente en la Barranquilla contemporánea. Veamos: buscando la verdadera ciudad, que ocurre, siempre, en la periferia de "lo oficial", el poeta Leo Castillo vivió dos años en las calles de Barranquilla consumiendo basuco (crack) y escribiéndole poemas y prosas experimentales a aquellas cosas (objetos y sentimientos) que han sido despreciadas por la oficialidad. Según el testimonio del poeta (tomado por las cámaras de El Pimentón Rojo seis años antes del estreno del documental), lo que sugiere el profesor Ramón Illán Bacca es un elemento fundamental para la creación de cultura "no oficial", o, en los términos que citamos como epígrafe de este apartado: por cada prohibición que se crea, también se crea un mundo subterráneo, una contracultura. Haciendo referencia a este punto específico, Castillo afirma:

> Yo quiero estar aquí [en la calle] haciendo poesía, ¿entiendes?, no tienen que venir a golpearme o a gritarme cosas si no les gusta mi poesía. Yo no voy a venir a formar un escándalo con un equipo de sonido como los evangélicos, por ejemplo. La poesía no es tanto así, la poesía no obliga a nadie (…) Hermano, yo asalto al barranquillero con poesía veinticuatro horas al día. Entre más goce yo de insomnio (porque yo no sufro de insomnio, yo gozo de insomnio, ya lo dije) más trabajo estoy haciendo por la cultura, porque a veces no son mis poemas, que son tan malos, ¿no? (Castillo, 2011)

[78] Con "anticultura", a diferencia de conceptos como "contracultura", o "cultura marginal", hago referencia a mecanismos del poder privado y público que no sólo ignoran la producción artística, sino que, por el afán de enriquecimiento de pocos, desprecian todas aquellas manifestaciones que no sean productivas para quienes dominan las esferas económicas.

Si analizamos bien este testimonio del documental, podemos comprender que lo que, en principio, parece una broma sobre la vida de la calle, es una mirada irónica y bastante atinada al rechazo de la oficialidad barranquillera a las manifestaciones culturales alternativas, no aliadas a los intereses específicos de las esferas de poder. El poeta debe "asaltar" (nótese el sentido "ilegal" de la palabra) a los ciudadanos con poesía, pues su arte, al no generar riqueza (como sí la genera el Carnaval de Barranquilla, por ejemplo), o un sentido ramplón de "desarrollo", ha sido rechazado en todas las esferas oficiales, "legales". El claro ejemplo que trae el poeta (los evangélicos que hacen manifestaciones públicas con equipos de sonido) es una muestra de que "lo público", en Barranquilla, deja de ser "lo de todos" cuando no está inmerso dentro de los grandes sistemas de poder. El poeta es rechazado por las fuerzas públicas y por parte de la ciudadanía ("no tienen que venir a golpearme o gritarme cosas") por estar en la calle recitando versos, pero los religiosos, por su influencia en la vida política y socioeconómica de la ciudad, tienen el derecho de habitar los espacios de los que, sistemáticamente, han sido expulsadas las manifestaciones artísticas y culturales que no tienen una influencia directa en las esferas socioeconómicas del poder. Ocurre, por supuesto, lo que el filósofo Henri Lefebvre (1901-1991), en *El derecho a la ciudad* (1968), describe con claridad: en la urbe capitalista (recordemos que hablamos de un Caribe colombiano hipercapitalista, alejadísimos del imaginario macondiano), el sentido de "lo público" pierde su sentido de "público", pues todo aquello que no haga parte del sistema privado, todo aquello que no contribuya al enriquecimiento de quienes controlan la industria y el poder político, es expulsado de la ciudad. La ciudad, que en principio debería servir orgánicamente para el habitar común, se convierte en un dispositivo de acumulación de riqueza: "Se rechaza la ciudad como momento, como elemento, como condición y sólo se admite como recurso y como dispositivo sobre el qué operar"[79] (Lefebvre, 2017, p. 99).

[79] Utilizo la cita de Lefebvre, como apoyo al argumento específico, en el siguiente sentido: para el pensador francés, en correspondencia con lo que hemos desarrollado, la ciudad contemporánea, capitalista, deja de existir como una forma orgánica de organización social, donde el humano crea unas condiciones específicas para suplir necesidades de habitabilidad, cultura, movilidad, alimentación, ocio, etcétera, y pasa a ser, más bien, un enorme recurso de producción de riqueza. Es decir: todo aquello que no opere en pro de la acumulación de capital de quienes dominan las estructuras de poder económico y político es excluido de ese habitar común que, en principio, debería ser una organización social como la ciudad. En el caso de Barranquilla es más que evidente: los teatros (institución que no aporta al enriquecimiento de los pocos que controlan la economía), para traer un solo ejemplo de cientos, han sido todos clausurados.

Siguiendo estos conceptos, como ya habíamos mencionado, el poeta crea una literatura que pelea constantemente, que lucha, contra esta Barranquilla que, al parecer, ha perdido el interés por aquello que no genera crecimiento económico o político. Así, Castillo se convierte no sólo en un poeta marginal (rechazado por la oficialidad), sino, también, en un poeta de la marginalidad, pues sus contenidos son, siempre, aquellas cosas que no son tomadas en cuenta por la vida vertiginosa de la Barranquilla contemporánea. A diferencia de los escritores marginales que hemos trabajado anteriormente, Castillo, conscientemente, toma distancia de una poética "de la calle", de una poética meramente urbana, para dar cuenta de lo olvidado, de aquello que no se tiene en cuenta en (y desde) la ciudad letrada. Es, así, una propuesta estética sumamente compleja: la poética de Castillo ya no rechaza "lo oficial", o no es rechazada por "lo oficial", gracias a que ha creado una obra de (y desde) lo popular, sino, más bien, la propuesta consiste en invitar al lector a dar un paso al costado, a detenerse, para resignificar lo inútil, lo que ha sido ignorado por el poder, lo que ha sido rechazado por no tener cabida en las ciudades que sólo aprehenden lo que les sirve para su crecimiento económico. La calle, entonces, es para Leo Castillo un laboratorio de las cosas que a simple vista (la vista rápida del transeúnte barranquillero) parecen inútiles, el lugar perfecto para detectar la poesía que ha sido escondida por el concreto y el andar del trabajo y la "vida de bien", la vida aceptada por las lógicas del mercado. Como vimos en la cita anterior (las palabras de Castillo en el documental), para Leo Castillo, y para cualquier escritor o artista no oficial, hacer cultura en Barranquilla significa una lucha constante, un trabajo constante ("veinticuatro horas", dice el poeta) en contra del rechazo y la alienación.

Teniendo en cuenta este contexto (una Barranquilla urbana, excluyente, vertiginosa), en *Ciudad de letras* Castillo hace referencia a su propia poesía poniendo el ejemplo de un poema erótico que le escribió a un árbol que, normalmente, pasa desapercibido por estar incrustado en una urbe que crece a pasos acelerados pero que olvida lo que va arrasando para poder crecer. Frente a la cámara, el Leo Castillo del año 2005 (un habitante de las calles adicto al crack), inmediatamente después de asegurar que sus intentos artísticos han sido rechazados en todos los flancos posibles de la ciudad letrada, una ciudad dominada por el ámbito mercantil, recita su poema "Versos hallados tallados en cayado prehomérico camino de Colono":

El roble se derrama
en el amplio rubor de la mañana
en un semen alado, blanco y giratorio
que vuela a chupar humus
a renacer en verdor, remanso y música de viento.

El sensual roble tiembla
sofocado por el fuego del sol
entre su follaje festoneado de lila
gime
el erecto tallo vibra
y hunde la ávida raíz
en la entraña de la madre profunda
que de sal es
y de jugosas aguas
entregada plena bajo su cobija de hierba.

Estimula, ¡ea, Eolo!, auriga del viento su firme tallo
besa cada labio lila de su multiplicada boca florecida
que se venga el roble
en libélulas blancas
sobre el rizado pubis de su madre la tierra.

Trae, Musa,
el roble a mi canción. (Castillo, 2019, p. 25)

Como vemos, el estilo de Leo Castillo no es, como hemos destacado en otros poetas marginales, una reivindicación del lenguaje oral de la calle, o un explícito rechazo a la herencia de la poesía lírica occidental, sino, más bien, una inversión de la "estrategia estética": es la reivindicación de la poesía moderna occidental (con claros tintes que hacen referencia al simbolismo francés del siglo XIX: Rimbaud, Verlaine, etcétera) para hablar de lo que este tipo de estéticas, arraigadas en la ciudad letrada contemporánea, ha dejado olvidar. Es decir: lo que resulta interesante (según el análisis crítico que estamos proponiendo) de comparar este poema (el texto) con el documental *Ciudad de letras* (el contexto de la Barranquilla urbana) es que el árbol, en el poema, parece estar en un hábitat de tranquilidad, en su ecosistema natural, pero, en realidad, como vemos claramente en el documental, el roble está empotrado en la mitad de la calle, una calle repleta de automóviles y buses que pasan de largo, que olvidan al roble. El testimonio de Castillo,

que hace referencia a que su poesía, y su habitar, han sido rechazados sistemáticamente, es seguido por el poema del árbol, mostrando el símil entre el poeta que "sólo quiere hacer poesía" y es rechazado y olvidado, y el árbol que sólo quiere ser árbol y pasa desapercibido por una ciudad que no le importa lo que no se considera "trabajo" en una urbe capitalista. La poesía de Leo Castillo, así, intentará reivindicar aquellas cosas "no útiles" que han sido olvidadas por el devenir de la ciudad.

La clave, entonces, para comprender a cabalidad la obra de Castillo es advertir este juego recurrente de tensiones: las alusiones a la cultura y a las formas líricas (sobre todo influenciadas por la poesía francesa) para, paradójicamente, sacar a la luz lo que ha sido despreciado por la ciudad letrada que dice ser heredera de la "alta cultura" europea. La "alta cultura" occidental le ha cantado a aquellas cosas que no le hacen juego a la vida mercantil, pero, en el discurrir de la vida cotidiana, ha olvidado eso que canta. A la luz de lo dicho, el poema citado anteriormente es un buen ejemplo (quizás el mejor ejemplo) de esta tensión estética que va aparecer de forma transversal en la obra de Castillo. Veamos: en la versión escrita del poema aparece un texto inicial, a modo de epígrafe (o de nota introductoria), que indica lo siguiente:

> *Le Figaro* publica en griego y en francés el texto íntegro de un poema hallado escrito en un antiguo bastón cerca de Colono. Resueltamente atribuido a Edipo, trágico rey de Tebas Hecatómpila, he aquí mi versión literal en Castellano (que espero sea la primera), así del titular como del texto de la primicia en el diario francés. (Castillo, 2019, p. 25)

Hay, como vemos, una alusión evidente a un mundo oculto, que nos viene de la cultura clásica, que ha de ser revelado. Y esta revelación, según Castillo, debe habitar la calle, no sólo las altas esferas culturales. El trabajo del poeta, pues, es hacer evidente, revelar, lo que la vertiginosa ciudad intenta rechazar sistemáticamente. El oficio del escritor marginal, para Leo Castillo, consiste en intentar revertir lo que hemos mencionado sobre el filósofo y sociólogo francés Henri Lefebvre, a saber: devolverle a la ciudad su carácter público, su posibilidad de ser habitada, en términos de Lefebvre, como momento, como un estar, simplemente, ahí.

A partir del minuto 12:07 del documental *Ciudad de letras,* el poeta le deja claro al espectador (una cámara que lo filma, en la calle, en una noche cualquiera) en lo que, para él,

consiste su trabajo, dejando en entredicho, por supuesto, lo que la ciudad letrada considera como "trabajo digno". El poeta afirma que, así esto no haya sido reconocido por las esferas del poder, hace una labor cultural, educativa, al subirse a los buses de Barranquilla a recitar poemas (pone el ejemplo específico del poema citado, el roble que hace el amor con su madre), y llevar el secreto doloroso (y, para Castillo, verdadero) de la imagen, el secreto de las cosas que han sido despreciadas por el capitalismo y los monopolios económicos de la ciudad, a lo que hemos llamado la ciudad real; es, así, una forma activa, presencial, de difuminar la línea imaginaria entre "lo letrado" y "lo popular"·. "¡Eso es trabajar!", afirma el poeta en el documental. Después de recitar el poema en los buses, Castillo, sin ser incisivo, pide alguna colaboración económica (cualquier moneda) a quienes lo han escuchado en el bus. Dice el escritor: "Luego, cuando termino, digo: Ustedes no tienen ningún compromiso de darme una moneda. Pero eso sí, si alguien dice: Mira, yo te quiero colaborar con esto, no vayan a creer que no lo voy a recibir. Los poetas, generalmente, somos muy pobres, sobre todo los que no tenemos capacidad de gestores culturales" (Castillo, 2011).

Como vemos, y como ya quedó brevemente mencionado, si hacemos un análisis del poema "Versos hallados tallados en cayado prehomérico camino de Colono" a la luz de las intenciones que hace explícitas Leo Castillo, podemos destacar dos aspectos que hemos mostrado al tratar de comprender la literatura marginal contemporánea en Colombia: en primer lugar, es evidente que hay una intención de romper las esferas herméticas creadas por la ciudad letrada haciendo una reivindicación de la poesía como herramienta para dar cuenta (a cualquier transeúnte de la urbe) de los secretos, y, de alguna forma, de las verdades que resultan al darle importancia a lo que, a simple vista, no tiene una utilidad económica o de adquisición de poder político. Es, como veremos en los siguientes apartados, una escritura que intenta contar lo que ha sido olvidado por las dinámicas excluyentes de la ciudad; dinámicas que se han perpetuado, como vimos en el primer capítulo, desde el inicio de la colonia europea. Es, a fin de cuentas, una poesía que insiste en desdibujar las líneas entre "el trabajo versus el arte", "la ciudad letrada versus la ciudad real", "la alta cultura versus la cultura popular", etcétera. El trabajo, pues, de Leo Castillo, es llevar a los buses y a las calles y a los barrios marginales lo que ha sido, volviendo a Lefebvre, privatizado, sistematizado, convertido en dispositivo sobre el qué operar.

En segundo lugar, Castillo, al narrar cómo "distribuye" su poema del roble en el transporte público de la ciudad, hace referencia a una tesis que hemos recalcado desde las primeras páginas de la presente investigación: el poeta que decide escribir en la Colombia contemporánea, si quiere ser reconocido y remunerado (en concursos nacionales, en festivales de literatura, en eventos académicos, publicado en editoriales con capacidad distributiva, etcétera) debe, necesariamente, pertenecer al círculo (ciudad letrada) de "gestores culturales" que determinan qué se debe aceptar y qué se debe rechazar. Como vimos en los ejemplos del apartado 1.3.2 ("El inevitable argumento biográfico"), autores como Giuseppe Caputo o Federico Díaz-Granados han logrado penetrar los círculos culturales (ferias, concursos, editoriales, etcétera) gracias que han adaptado sus obras y sus círculos de trabajo a lo que piden las esferas de poder. Por eso afirma Leo Castillo que los poetas son pobres cuando no tienen la capacidad de gestión cultural, haciendo referencia a lo que hemos llamado "cultura oficial". Por eso, en la cita de la entrevista que trajimos al final del apartado anterior, Castillo afirma que todo "autor genuino" debe ser, necesariamente, un autor marginal. Es decir: un autor que no se adapta a los escenarios y a los contenidos que exige la ciudad letrada.

A la luz de este contexto (a saber: una obra que habita las calles, los buses, los peatones, pero que toma distancia de las dinámicas propias de la ciudad capitalista) es pertinente, para adentrarnos en un análisis detallado de la literatura de Leo Castillo, delimitar (por cuestiones metodológicas de trabajo) su amplia y difusa producción artística. Veamos: la obra completa de Leo Castillo que ha sido, de alguna forma, publicada (excluimos, claro, los cientos de escritos en cuadernos y en documentos digitales que no han sido expuestos al "gran público"), está conformada por los siguientes trabajos: tres libros de cuentos : *Covite* (1992), *Historia de un hombrecito que vendía palabras* (fabula ilustrada, 1993) y *Al alimón Caribe* (1998); cuatro libros de poemas: *El otro huésped* (1998), *De la acera y sus aceros* (2007), *Tu vuelo tornasolado* (2014), *Los malditos amantes* (2014) e *Instrucciones para complicarme la vida* (2015); y dos ediciones independientes, autopublicadas, de una novela: *Labor de taracea* (2013 y 2019). Ahora bien, el poeta, en el año 2019, compuso una antología personal de su poesía, titulada *Setenta poemas*, que considera su "obra poética completa", eliminando parte de su producción publicada. Para el desarrollo de los siguientes apartados, pues, nos basaremos en *Setenta poemas* (siguiendo la voluntad explícita del autor) y en la segunda edición de *Labor de taracea*.

Así, como hemos visto, intentando estudiar brevemente el contexto cultural de la Barranquilla en el que escribe Leo Castillo, el análisis detallado de la obra (mencionada en el párrafo anterior) de este autor marginal va a girar en torno a un problema de investigación que iremos ramificando y desglosando haciendo referencia a las conclusiones y a las reflexiones que han sido recurrentes a lo largo del presente trabajo. Dicho problema de investigación tiene que ver con la siguiente pregunta: si hemos reivindicado el uso del lenguaje de lo popular (lo que hemos llamado una escritura *desde* lo popular) para hablar de la estética marginal que ha sido rechazada por la cultura oficial, ¿cómo opera (cómo se articula), en este análisis estético, la obra de Leo Castillo? Pues es una poética que, a simple vista, reivindica un tipo de estética más allegada a la cultura europea de finales del siglo XIX que a lo que, al analizar los autores que hemos trabajado anteriormente, hemos llamado "poética de la calle".

Pues bien, la respuesta a esta pregunta apunta a dos aspectos fundamentales que debemos entender a cabalidad: por un lado, no debemos descuidar el aspecto biográfico de Leo Castillo, un poeta que ha estado, siempre, en la marginalidad, en los bordes de la cultura oficial, por (como vimos en sus testimonios) no adaptar su obra a lo que la ciudad letrada pretende convertir en herramienta de poder. El inevitable aspecto marginal de este escritor, pues, no tiene que ver con problemas de género, o raciales, o de oportunidades educativas, o de discriminación deliberada, sino, más bien, con lo que él ha decidido hacer con su escritura, a saber: no adaptarse a lo que busca la ciudad letrada. Su estética y su biografía, así, reivindican al poeta marginal europeo del siglo XIX (especialmente a lo que Paul Verlaine[80] llamó "Poetas malditos"); un tipo de estética simbolista que borra los límites entre la producción artística y las formas de vida y de comportamiento. Castillo defiende, como vimos, un estilo de vida marginal que sea consecuente con una obra que pretende desdibujar los límites imaginarios entre ciudad letrada y ciudad real.

Por el otro lado (aspecto que desarrollaremos detalladamente en el siguiente apartado) es importante comprender que, para el arte de Castillo, no existe una verdadera línea que separe "lo culto" y "lo popular", así que, recurriendo a las herramientas de la poesía moderna

[80] Véase: *Los poetas malditos* (1884), de Paul Verlaine. Se recomienda la edición bilingüe de Manuel Martínez-Forega (2018).

occidental, forja una obra afín con lo que Roland Barthes denominó, en *El grado cero de la escritura*, de1953 (estudio teórico que trabajaremos detenidamente en el siguiente apartado), como una "poesía objetiva", a saber: una estética que le da privilegio a los objetos que se van forjando a partir de un lenguaje desligado de sus correspondencias con "el mundo real", con el "mundo práctico"; una poética independiente, íntima, que se encarga de descubrir lo que el mundo oculta; lo que, en este caso, es despreciado por la ciudad letrada de la Barranquilla contemporánea. Es, a fin de cuentas, una poética marginal que se sirve de estéticas que fueron marginales en sus inicios pero que han sido, poco a poco, canonizadas. Así, con estilos y contenidos distintos, pero apuntando a lo mismo que hemos trabajado en la poética de Oquendo o de Benítez Ortiz, Castillo privilegia lo que no le es útil a las lógicas del mercado y del poder, y crea un mundo lingüístico capaz de revelarnos, como hemos visto en el poema del roble, un "objeto absoluto" que, gracias a las lógicas urbanas, ha sido olvidado, despreciado. Dicho "objeto absoluto" es, por supuesto, una metáfora constante de la vida del poeta que no adapta su obra a las exigencias del mercado, que no desea "escalar" en los círculos herméticos de la cultura oficial, aquel poeta pobre que habita la ciudad sin utilizarla como dispositivo de producción, y escribe, siempre desde el margen, para revelar las oscuridades y los dolores del mundo. Haciendo referencia a este punto específico (pensemos, de nuevo, en el poema "Versos hallados tallados en cayado prehomérico camino de Colono", de Leo Castillo), haciendo hincapié en las diferencias entre "poesía clásica" y poesía moderna", Roland Barthes afirma:

> El estallido de la palabra poética instituye entonces un objeto absoluto: la Naturaleza se hace sucesión de verticalidades, el objeto se yergue de golpe, lleno de sus posibles: no puede sino jalonar un mundo no colmado y por ello, terrible. Esas palabras-objetos sin lazos, adornadas con toda la violencia de su estallido, cuya vibración puramente mecánica alcanza curiosamente a la palabra siguiente pero se desvanece en seguida, esas palabras poéticas excluyen a los hombres: no hay humanismo poético de la modernidad: este discurso erguido es un discurso lleno de terror, es decir que pone al hombre en unión, no con los otros hombres, sino con las imágenes más inhumanas de la Naturaleza; el cielo, el infierno, lo sagrado, la infancia, la locura, la materia pura, etcétera. (Barthes,1997, p. 16)

Siguiendo esto, esta idea de "jalonar un mundo no colmado" dándole protagonismo absoluto a la cosa (al objeto) que, en poesía, va saliendo de golpe (aparece, acontece, se revela), para mostrar el terror, lo oculto, lo no-revelado, en el último poema de *Setenta poemas* (2019), una

especie de “arte poética”, Castillo escribe: “La poesía es un avión de papel /que planea sin ruido /se desliza con un sagrado respeto en el silencio/ abre una grieta de aire en el mundo/ pasa a través con el asombro /dejando un azoramiento en el ser que solamente/ un objeto con alas suscita al alcanzar nuestra frente./ No pares en vuelo, no antes de perderte de vista muy hondo /llevando la herida, el beso la herida del beso, tu rasguño” (Castillo, 2019, p. 51). Como mencionamos anteriormente, el poeta marginal, que para Castillo es el “verdadero poeta” (recordemos los testimonios citados anteriormente), el texto (el avión de papel), escrito u oral, debe revelar, en silencio, sin el ruido del mercadeo o la grandilocuencia o los alardeos característicos del poder cultural, el objeto oculto, que se esconde en la ciudad (“abre una grieta de aire en el mundo”), para devolver al transeúnte al asombro primigenio, infantil, a esa sorpresa de lo inútil, de lo que nos concierne a todos, y llevarle el dolor, la verdad; lo que Barthes llama “un discurso lleno de terror”, lo que el poeta Leo Castillo llama “la herida del beso”.

En el siguiente apartado, pues, haremos un análisis detallado de la poesía de Leo Castillo (basados en algunos poemas fundamentales de *Setenta poemas*) para ver cómo opera una literatura marginal que adapta recursos de una estética europea (que fue marginal y que ahora ha sido canonizada por las “alta esferas culturales”) para, paradójica y lúcidamente, revelar los secretos que son rechazados por la llamada “alta cultura”. Veremos, detalladamente, una poesía olvidada por la ciudad letrada, una poesía que intenta, insistentemente, usar la independencia lingüística, lo que Roland Barthes, en el texto citado anteriormente, llama “palabras-objetos sin lazos”, para darle vitalidad a la calle, una calle que, en la Barranquilla contemporánea, parece despreciar todo aquello que no esté vinculado explícitamente a los intereses del poder, es decir: a los círculos herméticos y excluyentes de la ciudad letrada.

2.2.1 Una poesía de lo despreciable: La lucha por lo inútil en los versos del poeta Leo Castillo

¿Quién ─o qué─ da señales de vida de tan fugitiva
forma en la habitación de un pobre?
Es un periódico español -me decía a continuación- .
Es normal que no entienda el ruido que hace.
Quizá me sentía entonces muy desterrado y los nervios iban
a volverme permeable a lo que
─a falta de otras palabras─ llamaré "la poesía".

Jean Genet, *Diario del ladrón*.

En "¿Existe una escritura poética?", el cuarto apartado de la primera parte de *El grado cero de la escritura* (1953), Roland Barthes emplea una distinción fundamental entre lo que él llama "poesía clásica" y "poesía moderna". Teniendo en cuenta que para el pensador francés la poesía moderna aparece con Rimbaud, y no con Baudelaire, Barthes sostiene que la gran diferencia entre un tipo de escritura y la otra consiste en que los clásicos entendieron la distinción entre poema y prosa desde una perspectiva cuantitativa, a saber: la poesía, en contraste con la economía lingüística propia de la prosa, se caracteriza por tener "utensilios" decorativos que varían según el propósito de cada poema, pero, a fin de cuentas, los dos géneros, las dos formas de expresión, tienen un objetivo comunicativo, *útil*. Quieren, de una forma u otra, transmitir un mensaje externo al poema, un sentido que debe corresponder con el mundo externo, con lo extralingüístico. En la poesía moderna, según la investigación de Barthes, ya el poema no es "prosa adornada", "prosa menos económica", sino, más bien, una esencia (término usado por Barthes) inseparable del poema mismo, una naturaleza propia. Es decir: lo descifrable del poema ya no está en el mundo exterior, en lo meramente empírico, en lo que, concretamente, el poeta nos quiere *contar*, sino en las palabras, en las posibilidades inagotables del texto mismo.

Así, sostiene Barthes, la poesía clásica es un "arte de expresión", que cuenta, que ordena un mundo distinto al del poema. La poesía moderna sería, entonces, lo que el pensador francés llama "arte de la invención", donde la palabra es, siempre, las posibilidades casi inagotables del poema. De este estudio se deriva, como hemos visto en el apartado anterior, que la "invención" del poeta moderno no intenta dar un sentido específico (o, más bien, no intenta dar sentido en general), sino otorgar nuevas formas de significación, revelar algo (misterioso, difícil

de comprender de forma relacional) oculto que sólo puede habitar en el poema ("la palabra es morada", dice Barthes), donde se da la posibilidad de crear relaciones fonéticas y rupturas gramaticales que forjan un universo cerrado, una naturaleza cerrada. Escribe Barthes:

> En el lenguaje clásico, las relaciones arrastran la palabra y la llevan inmediatamente hacia un sentido siempre proyectado: en la poesía moderna, las relaciones sólo son extensiones de la palabra, la Palabra es "morada", está implantada como origen en la prosodia de las funciones comprendidas pero ausentes. (Barthes, 1997, p. 15)

A la luz de esta perspectiva, lo que resulta sumamente interesante de este análisis teórico-crítico (para los propósitos específicos de la presente investigación) es que, bajo estos parámetros, el lector de poesía moderna, o el oyente desprevenido (pensemos, de nuevo, en los transeúntes que el poeta Leo Castillo "atraca" con poesía) no puede pedir, según Barthes, una intención general de un discurso socializado. Es decir: el espectador del poeta moderno no puede exigir unas relaciones lingüísticas que le permitan comprender un sentido específico, extralingüístico, sino, más bien, se le obliga al espectador a comprender la palabra en su totalidad, como palabra, pues, como esta se priva completamente de relaciones socializadas, el objeto del poema (que es palabra) adquiere todas sus posibles relaciones:

> La Palabra es aquí enciclopédica, contiene simultáneamente todas las acepciones entre las que un discurso relacional hubiera impuesto una elección. Realiza, pues, un estado posible sólo en el diccionario o en la poesía, donde el sustantivo puede vivir privado de su artículo [N. del T.: En francés el sustantivo nunca puede darse aislado de su artículo], llevado a una suerte de estado cero, grávido a la vez de todas las especificaciones pasadas y futuras. Aquí la palabra tiene una forma genérica, es una categoría. Cada palabra poética es así un objeto inesperado, caja de Pandora de la que salen todas las categorías del lenguaje; es producido y consumido con particular curiosidad, especie de gula sagrada. (Barthes,1997, p. 15)

Es por esto, sugiere lúcidamente Barthes, que aparece (como quedó mencionado en el apartado anterior) una poesía de lo terrible, "inhumana", objetiva. Es decir: de la cosa, de la palabra misma, de un discurso, en términos del pensador francés, repleto de huecos y de luces; de ausencias y de nuevas presencias. Lo que genera, por supuesto, que el poema revele secretos,

nuevas cosas misteriosas, ocultas, impensadas en un discurso socializado, relacional. Es, pues, este espíritu de la poesía moderna (que, no olvidemos, en un principio fue marginal) el que permea los versos simbólicos y, en una gran cantidad de ocasiones, oscuros del poeta Leo Castillo, pues buscan, a partir de relaciones selladas del lenguaje, revelar el objeto oculto, revelárselo a la ciudad que lo oculta. Es una poesía (y una biografía) que, en términos de Barthes, no pretende una intención general del discurso socializado, sino, más bien, dar pistas, preguntas, relaciones inesperadas, sobre aquello que ese "discurso socializado", el discurso de lo oficial, esconde al intentar darle utilidad al arte y al discurrir de la vida cotidiana. Así, el poeta, como vimos, le canta, con símbolos desligados de las relaciones comunes del lenguaje, a las cosas que habitan la ciudad real y que, como él mismo, han sido excluidas del discurso, de las lógicas propias de la vida urbana. En la poesía de Leo Castillo aparece, como veremos, una exaltación a las infinitas posibilidades del objeto convertido en palabra, en poema, en texto que se opone a los discursos utilitarios implementados por la cultura oficial, una poesía que "contiene simultáneamente todas las acepciones entre las que un discurso relacional hubiera impuesto una elección" (Barthes, 1997, p. 15).

Veamos: quizás uno de los ejemplos más relevantes para estudiar esta exaltación al objeto como palabra, esta poesía que revela lo oculto, lo marginal, y lo lleva, con nuevas significaciones (terribles, huecos y luces, en términos de Barthes), a una ciudad que le ha sido negado ver ese punto de vista, sea el poema titulado "Un enemigo natural"[81]. Dicho poema, moldeado (formado) a partir de un lenguaje simbólico y abierto a cientos de posibilidades de interpretación (característica fundamental para lo que Barthes concibe como "poesía moderna") revela la presencia dolorosa y constante de un animal que ha sido, poco a poco, expulsado de las urbanizaciones del Caribe: el mosquito. Como es bien sabido, las regiones de la costa del norte de Suramérica son ecosistemas naturales para cientos de insectos que se alimentan, entre otras cosas, de sangre humana. Así, el poema, que veremos con más detenimiento posteriormente, nos hace la pregunta de lo insignificantes que somos, como humanidad, al vernos sometidos a la diaria amenaza del mosquito: "A Marilyn Monroe/ en el lóbulo imposible de su oreja izquierda/ igual

[81] Trabajaremos la versión del poema de 2019, que aparece en *Setenta poemas*. A partir de este punto no se hará más referencia a la fecha de los poemas (en el cuerpo del texto, sí en las citas textuales), pues, como ya mencionamos, y siguiendo la voluntad explícita del poeta, tomaremos *Setenta poemas* como la obra poética completa del autor.

pinchaste a Mr. Armstrong/ primer picado de mosquito que ha pisado la luna / y al mismo Quevedo malgeniado" (2019, P. 20), escribe Castillo en la tercera estrofa del poema, mostrándonos, por supuesto, que la picadura de mosquito, su malestar, no jerarquiza las categorías intelectuales o socioeconómicas, sino que nos iguala; desdibuja las líneas que nos separan socialmente de "el otro", de "lo otro". Como Explica Roland Barthes hablando de la poesía moderna, el poema de Castillo se aleja del mosquito externo al texto, y se convierte (recordemos el concepto de "poesía objetiva") en una oda al mosquito, al horror del mosquito, al dolor; para revelar, posteriormente, la existencia oculta de este animal que, al parecer, sólo existe cuando nos molesta, cuando revela su presencia.

Ahora bien, para un análisis pertinente de este poema (y de la poesía completa de Castillo), y para resaltar todos los matices que pretendemos para este apartado, es importante traer a colación el contexto específico de "Un enemigo natural": antes de vivir y dormir en las calles (2005), Castillo trabajaba en los parques públicos de Barranquilla vendiendo acrósticos para las parejas que pasaban por las aceras. Castillo inventaba rápidamente un poema donde cada verso iniciara con cada letra del nombre del cliente. Con lo poco que ganaba el poeta, compraba droga, materiales para escribir y buscaba pensiones baratas, en urbanizaciones marginales, para pasar la noche. En un momento de desesperación por la falta de dinero (porque la mayoría de ese dinero estaba destinado a saciar el vicio del escritor), Castillo consiguió vivir en un rancho en obra gris, hecho de paja, estaca y alambres, donde no existía ningún tipo de privacidad ni de protección de la intemperie: ni la ducha ni la habitación tenían puerta para cubrirse de los animales o de las miradas de los transeúntes. Dicho rancho quedaba ubicado en el extremo norte del distrito de Barranquilla, en la Ciénaga de Mallorquín, donde, gracias al ecosistema de manglares (aguas de mar y río que, según el testimonio de Castillo, llegaban hasta el patio de la casa), habitan cientos de especies de mosquitos. La precariedad de esta vivienda, localizada en una de las zonas más marginales de Barranquilla (una marginalización extrema, incluso son zonas reconocidas como "más marginales" en comparación a las urbanizaciones más pobres y excluidas de Barranquilla), hacía que el calor y la humedad fueran tan insoportables que el poeta prefería estar en su habitación sin cubrirse y resistir los miles y miles de mosquitos que, sobre todo a las horas del crepúsculo, venían a alimentarse de su sangre. "La hora de la Luftwaffe", le llamaba el poeta al atardecer, haciendo el símil entre la fuerza aérea nazi y los mosquitos que venían por él. Esta lucha, que el

escritor combatía, inútilmente, metiéndose en la ducha a cualquier hora del día o soportando el calor debajo de las sábanas, duró alrededor de tres meses, hasta que el poeta decidió dejar de darle importancia a tener un lugar para dormir (un requisito que nos es impuesto desde que tenemos uso de razón) y decidió que la calle (una banca, un parque, un cambuche improvisado) sería su nuevo hogar.

En estos tres meses de la Ciénaga de Mallorquín, Leo Castillo escribe el poema que hemos mencionado anteriormente, "Un enemigo natural". El título es engañoso, o, si se quiere, ambiguo, pues el mosquito es un enemigo para el cuerpo, por supuesto, pero es un tipo de enemigo que, en este poema, cuando el objeto se convierte en palabra (siguiendo el análisis que hicimos sobre la teoría de Barthes), va a ser exaltado, extraído de su "mundo externo" (de su mundo extraliterario) para sacar a la luz el sentido oculto de aquellas cosas que han sido despreciadas por la ciudad, aquellas cosas que duelen pero que ocultan verdades. El poema empieza con el siguiente verso: "Tu profesión zumbona, músico de mi mal", definiendo al mosquito como a un artista, oculto, que causa terror. Es más que evidente la correlación, el paralelismo, entre el mosquito del poema (el mosquito-palabra) y el poeta (Leo Castillo) que "asalta" al transeúnte con un arte incómodo; con una práctica (recitar poemas en las aceras) que no es habitual en las calles de Barranquilla: "tu agria serenata de una perversa intención / viene y enturbia mi serena amistad con la noche sonora", continúa la primera estrofa del poema. Bajo estas categorías de análisis, y teniendo en cuenta que no sólo ocurren en este poema específico, sino en la totalidad de la obra poética de Castillo, podemos entender que el carácter simbólico de esta poesía tiene que ver con un intento de exaltación de aquellas cosas que han sido despreciadas por la ciudad letrada y, en consecuencia, por el habitante común de la urbe. La "estrategia estética" de Castillo (siguiendo con el análisis del poema mencionado) consiste en aprehender, en su poesía, en su pensamiento, aquellas cosas que a él mismo le incomodan (como al transeúnte le incomoda la presencia del poeta) para ir revelando, en el poema, que todo aquello que es despreciado por la oficialidad oculta ciertas verdades que son incómodas para quien, consciente o inconscientemente, intenta ocultarlas.

El poema "Un enemigo natural", pues, continúa revelando que el despreciable mosquito, aborrecido por todos, pero olvidado (marginado) cuando no hace daño, ha influido secretamente, de alguna forma u otra, en la historia universal, pues no ha habido nadie (sin importar

su estatus social, económico, religioso, etcétera) que haya escapado al "arte" de este pequeño animal: "Tú sorbiste, mosquito bebedor/ vino bermejo bajo el pellejo/ de más de doce docenas de Sumos Pontífices", escribe Castillo. Así, el poeta nos lleva por los secretos del mosquito oculto, aquel animal metafórico (lingüístico, poético, siguiendo a Barthes) que no deja de hacer su oficio a pesar del rechazo, y que, de forma encubierta y terrible, va calando, poco a poco, en la historia de la humanidad. El arte del mosquito, nos dice Castillo, de forma cifrada, al final del poema, no puede ser abatido por la mano de quien intenta evitarlo, matarlo, silenciarlo, pues su presencia va más allá de lo anecdótico; tiene un carácter metafísico, poético, difícil de descifrar. El poema termina de la siguiente manera:

Mosquito que pasas a la historia
recordado con universal ojeriza
mero zumbido y traidor aguijón
mosquito fiero
aquí va mi manotazo irritado
contra el martirio de tu pequeñez inacabable.

¿Qué brujo hebreo
qué dios aciago
con esmerada saña te utiliza
para atormentarme como al egipcio? (Castillo, 2019, p. 20-21)

Como vemos, los versos de Castillo revelan una lucha constante por develar ciertos elementos fundamentales, necesarios, que han sido despreciados por la ciudad. Volviendo al ejemplo del poema "Versos hallados tallados en cayado prehomérico camino de Colono"**,** aquel roble edípico que es constantemente ignorado por una urbe mercantil, desinteresada por las manifestaciones culturales, podemos comprender que hay una intención por nombrar lo que, durante más de un siglo ha intentado deslegitimar la oficialidad y que, sin saberlo, es, quizá, lo más importante. Es, pues, una poesía de lo despreciable: una poesía de aquellos objetos y estilos de vida que, convertidos en poema, pueden revelar su relevancia en el mundo. Bajo esta perspectiva, la poesía de Castillo reivindica el estilo de vida del poeta marginal, pues es en la calle (en lo que hemos llamado ciudad real) donde se revelan las posibilidades ocultas que serían imposibles de ver bajo la lógica estética y sociocultural que ha impuesto la oficialidad. La pobreza del poeta rechazado, dice Castillo en sus versos, es la condición para ver y decir lo que,

injustamente, ha sido despreciado. Un poema corto, titulado “Saeta del Jesús de la poesía”, lo pone en los siguientes términos:

La pobreza, Varón del madero
está en el espíritu del poeta:
en el intenso valor que reviste
cada pequeñez sin la que no sabe vivir. (Castillo, 2019, p. 42)

Así, al igual que mostramos en el poema “Un enemigo natural”, podemos ver que hay una riña constante (estética y biográfica) por defender, alejándose de las lógicas del mercado literario, lo pequeño, lo aparentemente inútil, aquellos temas que no han sido tratados por la cultura oficial o que, como hemos demostrado a lo largo de este trabajo, han sido tratados desde los ojos de las élites culturales y no desde el discurrir cotidiano de la ciudad real. Es, pues, sumamente interesante, para el presente análisis, tener en cuenta que la poética de Castillo está en constante diálogo con las posibilidades de transformación de la tosca realidad (en términos culturales) de la ciudad de Barranquilla a partir de lo que la misma ciudad ha intentado invisibilizar desde siempre: el arte que ocurre en los márgenes de la oficialidad. Es decir: parece contradictorio (pero, como veremos, no lo es) el intento del poeta: por un lado, sus poemas (y su vida convertida en poema, o viceversa) hacen explícito el desinterés de la ciudad por aprehender aquellas cosas pequeñas e inútiles (en un sentido mercantilista), pero, por otro lado, la literatura de Castillo (y su quehacer como artista) parecen sugerir la posibilidad de que, a partir de esa poética, a partir del constante trabajo del poeta de la ciudad real, se puede transformar esa realidad y hacer que los descreídos (los transeúntes de la urbe desinteresada por el arte) se reivindiquen a través de aquello que les ha sido ocultado. Es, por supuesto, la imagen recurrente de la poesía de Castillo: aquella mano, por ejemplo, que intenta matar al mosquito, pero que no logra vencerlo porque, de forma oculta, el mosquito está dirigido por una fuerza metafísica que se escapa de las comprensiones sistemáticas y estandarizadas. Es, a su vez, la imagen de aquel árbol (en el poema “Versos hallados tallados en cayado prehomérico camino de Colono”) que es ignorado por el transeúnte, pero que, de forma oculta, le da vida, oxígeno, a la ciudad.

Bajo esta perspectiva, y tomando como punto de partida el anterior análisis sobre la investigación de Roland Barthes (poesía clásica/poesía moderna), podemos entender la

poética marginal de Leo Castillo a partir de ciertas categorías teórico-críticas bastante sugerentes. Veamos: en el artículo "A imagen do pássaro no conto O eouxinol e a rosa, de Oscar Wilde" ("La imagen del pájaro en el cuento El ruiseñor y la rosa, de Oscar Wilde", 1995), publicado en la revista especializada *Itinerários* (Brasil), el académico Walter José Martins Migliorini plantea un análisis de la literatura de Oscar Wilde a partir de la concepción clásica de los arquetipos junguianos. En dicho artículo, Martins sostiene, lúcidamente, que la representación del artista en Wilde está estrechamente relacionada con cómo "el otro"/ "el espectador del arte" puede realizar su papel fundamental en el mundo a partir de ciertas determinaciones que no entiende, que son ignoradas, que le son ocultas, pero que ocurren gracias a eso mismo que el espectador ignora. Como es evidente en el cuento de Oscar Wilde ("El ruiseñor y la rosa"), el pájaro, un ser sensible e ignorado por el estudiante (quien detesta la música del ruiseñor, pues no tiene una función determinada), es quien, secretamente, sacrificando su vida para crear una flor, posibilita el desarrollo del cuento, el camino del héroe: que el estudiante pueda llevarle una rosa roja a la doncella. Lo que es relevante del relato de Wilde (para el propósito específico de este apartado) es lo siguiente: el estudiante, que no cree en las posibilidades prácticas del canto, rechaza (margina) al ruiseñor, pues tiene un objetivo claro y delimitado: llevarle una rosa roja a la doncella. Pero, en un plano inconsciente, "nocturno", dice Martins, la única posibilidad de cumplir su objetivo está en aquel arte (el canto del pájaro) que, gracias a las esquematizaciones y a los dogmas de la búsqueda de una "vida productiva" (representadas por la oficialidad), no puede ser apreciado por quien más lo necesita:

> O Rouxinol tem o papel de viabilizar o encontro com a Donzela - a anima - e, sobremaneira, de revelar no Estudante a dimensão de herói, de amante verdadeiro. O ser mais frágil, passa a ser o mais apto a vislumbrar grandeza. Apresenta na estória um caráter nitidamente noturno, inconsciente ao Estudante. Sua presença passa praticamente desapercebida por este; seu sacrifício ignorado; mesmo porque ocorre durante a noite, enquanto dorme[82]. (Martins Migliorini, 1987, p. 191)

[82] Traducción mía: "El ruiseñor tiene el papel de hacer posible el encuentro con la doncella –el ánima– y, sobre todo, de revelar en el estudiante la dimensión del héroe, del verdadero amante. El ser más frágil se convierte en el más apto para vislumbrar la grandeza. La historia presenta un carácter claramente nocturno, inconsciente al estudiante. Su presencia (la del ruiseñor) pasa desapercibida; su sacrificio ignorado; porque ocurre durante la noche, mientras se duerme".

Como hemos sostenido anteriormente, es este tipo de representación (de figuras, de tropos) del artista la que trabaja Castillo en sus versos y en el modo de vida que emplea (de forma voluntaria y consciente) para poder concebir esos versos. Si hacemos un análisis detallado de la poesía de Castillo, como hemos visto parcialmente en los poemas citados y en las referencias al documental *Cuidad de letras,* podemos ver que esta es la idea primordial que se oculta ("que duerme") en los versos. A saber: la constante lucha por revelar (como el ruiseñor al estudiante) lo despreciable, lo que parece, en principio, no tener utilidad, pero que, a fin de cuentas (según la visión metafísica del poeta), es aquello que tiene la mayor (quizás la única) importancia. La muerte del ruiseñor (su sacrificio por "el amor verdadero", el arte) es, en la poética de Castillo, el sacrificio del poeta que, al no querer adaptarse a lo que pretende la oficialidad, está destinado a la pobreza y al silencio; a ese silencio que (piénsese en la metáfora del mosquito, o en la del roble), poco a poco, puede ir calando en los transeúntes que el escritor "atraca" en las calles con el "arma" de su poesía. De nuevo pensemos en el poema "Saeta del Jesús de la poesía": "La pobreza, Varón del madero/ está en el espíritu del poeta:/ en el intenso valor que reviste/ cada pequeñez sin la que no sabe vivir" (Castillo, 2019, p. 42).

Para recalcar esta línea de argumentación, y traer más ejemplos para lograr un amplio panorama de esta obsesión estética y sociopolítica en Leo Castillo, podemos pensar en tres poemas más. Aunque, como ya he sostenido, creo que este análisis (que parte de la visión teórica de Roland Barthes y del examen junguiano de la obra de Oscar Wilde propuesto por Martins Migliorini) podría aplicarse de forma transversal en la obra poética de Castillo, en todos sus escritos. Pues, como veremos en el siguiente apartado, la imagen psicológica del artista marginal (que oculta y, a su vez, otorga un mensaje para los que no lo comprenden) no es sólo un tema circunstancial en los libros del poeta caribeño, sino, más bien, el centro, el núcleo de su literatura.

Veamos, pues, cómo operan las anteriores categorías de investigación en otros poemas: en "Corsario y espejo", poema que recita Castillo, entre automóviles, transporte público y el ruido de la urbe, en el documental *Ciudad de letras*, el poeta dice: "La calle se precipita veloz/ en mis entrañas" (Castillo, 2019, p. 7), y, posteriormente, nos narra (desde sus característicos símbolos oscuros) cómo él (el "yo poético") ha succionado, ha aprehendido la noche, la calle de la ciudad real, para cantarla *desde* la calle misma. Lo interesante del poema (según las categorías

teóricas que hemos visto anteriormente) es que ese "yo" que canta desde la periferia, desde la noche, le expresa al lector/oyente (de forma literal) que no existe esa distancia entre el que vive en la calle, y canta la noche, y él. "Yo soy tú", dice Castillo, retomando la misma imagen del mosquito: aquel que es rechazado, pero que, cuando actúa, cuando hace su oficio, no respeta las jerarquías que ha impuesto la oficialidad. Así, nos dice el poema, la diferencia entre quien habita los márgenes y quien se ha adaptado a la ciudad construida por la oficialidad (pensemos, de nuevo, en "la ciudad ordenada" de Ángel Rama) es que el poeta busca, en las palabras, una forma de "ataque", de "choque" , que viene del interior del individuo, de su no adaptación al orden establecido (pensemos en el concepto de lo "no relacional" que expusimos sobre la teoría de Barthes), mientras que el ciudadano adaptado a la oficialidad ataca desde la violencia, injustificada (sin sentido), que le han impuesto las estructuras del poder económico de la ciudad. Dice claramente el poeta:

(…) amigo, yo
yo soy tú
regurgitado abstracto y desnudo
sin la inútil artillería de tu ferocidad
horra de sentido. (Castillo, 2019, p. 7)

A saber: yo soy (dice el poeta) como quien me rechaza, pero *regurgitado*: vomitado, arrojado, lanzando a la calle, desatado de las cadenas de la ciudad ordenada; y *abstracto*: el mensaje oculto, como vimos en Barthes, opera desde una lógica que habita en el poema, que exalta lo despreciable al ser transformado en símbolo íntimo; "y desnudo": la búsqueda de un "yo" periférico, sin temor a ser concebido como lo que es, sin buscar concebir una obra que pueda penetrar las "altas esferas" de la vida socialmente aceptada, aquella vida de la ciudad de Barranquilla que, como vimos, desprecia las manifestaciones culturales que no le hacen juego a la economía privada de la región. Bajo esta perspectiva, podemos entender que el poema oculta una invitación, una referencia a la famosa idea platónica (***República*****,** libro VII) de soltarse de las cadenas para ver una luz que, en principio, resulta dolorosa: "He saqueado de esta calle su noche/ y la tristeza inconmensurable / que mi canto canta" (Castillo, 2019, p. 7), pero que, a fin de cuentas,

revela la verdad. Tu violencia, le dice el poeta al ciudadano, no tiene sentido, así que te invito a abstraerte, a desnudarte, a vomitarte; a desordenar la ilusión de la "ciudad ordenada".

En este mismo sentido, el poema "Serenata" funciona (como casi toda la obra de Castillo) como un *ars poetica*. Cito el breve poema en su totalidad:

SERENATA

Mientras el amanecer
trepa el árbol del día toronja
de mi corazón destila
una luz esmeralda
un agua ultramarina
que te extiende un golpe de ola
un aletazo de labios. (Castillo, 2019, p. 20)

Como vemos, el "argumento cifrado/simbólico" de este poema afianza la idea principal del presente apartado; es, a fin de cuentas, el mismo "argumento" que el de los poemas citados anteriormente: amanece en la ciudad vacía, y el poeta, que habita las calles, la ciudad real, forja su mundo (mientras todos duermen) rechazado e ignorado, para luego "atracar" al transeúnte y enviarle el mensaje de lo que él, inmerso en la ciudad letrada, desconoce. Como en la entrevista citada, como en el poema del roble, como en poema del mosquito, como se dice explícitamente en el documental *Ciudad de letras*, hay una intención clara: tomar lo despreciable, convertirlo en poema ("una luz esmeralda, un agua ultramarina") y cederlo, como el ruiseñor de Oscar Wilde al estudiante, a quien no puede atraparlo con sus propias manos ("que te extiende un golpe de ola, un aletazo de labios"). Entendemos, bajo esta perspectiva, por qué el poeta recita sus versos en las calles y, "como golpe de ola", se sube al transporte público a contarle a los transeúntes que en las calles de Barranquilla, además de comercio, hay, por ejemplo, árboles que hacen el amor con sus madres: "El erecto tallo vibra/ y hunde la ávida raíz/ en la entraña de la madre profunda/ que de sal es" (Castillo, 2019, p. 25).

Plenamente consciente de esta dialéctica estética, de estas categorías que hemos desglosado, Castillo cierra el libro *Setenta poemas* con unos versos (ya citamos algunos) titulados "Avión de papel"; una obra que, desde la perspectiva que hemos trabajado, culmina las herramientas propuestas por el poeta caribeño. "Avión de papel" es, además de una súplica desesperada por lo que debería ser la literatura, una definición de la poesía: "La poesía es un avión de papel que planea sin ruido" (p. 51), empieza el poema de Castillo. Nos sugiere, como ya mencionamos, la discreción de la poesía que viene de la ciudad real, el no-ruido, la sutileza de lo no oficial; de lo no escuchado. El poema continúa con cinco versos que reafirman la intención de "atracar" (en términos de Castillo) al transeúnte con poemas para revelarle los secretos de aquello que la oficialidad barranquillera ha intentado despreciar desde los círculos del poder económico. Escribe Castillo: "abre una grieta de aire en el mundo/ pasa a través con el asombro/ dejando un azoramiento en el ser que solamente /un objeto con alas suscita al alcanzar nuestra frente" (p. 51). La metáfora es robusta y transparente: aquel avión silencioso, la poesía, existe para romper los círculos herméticos ("abre una grieta de aire") y dar a conocer un secreto: todos ven un simple avión de papel, un inútil avión de papel, pero se dan cuenta de que carga el secreto, el horror, en términos de Barthes (es un poema) y quedan perplejos, asombrados por lo que antes habían ignorado. Volvemos al análisis junguiano del cuento de Wilde: el pájaro, que era inútil para el estudiante, es el único capaz de darle su condición de héroe, de convertirlo en el arquetipo de "amante verdadero". Así, el poema continúa con una súplica al avión-poesía: el poeta, el "yo poético", le pide al avión que no pare de volar, pues es la única esperanza de mostrarle a la gente, a la calle, a través del dolor, de lo oscuro, de lo horrible, que la vida va más allá de las lógicas mercantilistas y burocráticas a las que está sometida la ciudad. Y, posteriormente, como ya hemos mencionado, el carácter metafísico del poema, su capacidad redentora, su dimensión teológica:

no detengas el vuelo
lleva la vida en tu aerodinámica acción
no seas la vida simple no seas lo que es y no vuela, santa poesía
no nos dejes caer en la tentación
del mundo mondo y lirondo. (Castillo, 2019, p. 51)

Como vemos, la vida marginal, es decir, el escape (necesario) de ese mundo "mondo y lirondo" (despojado de complejidades abstractas), está, en la poética de Leo Castillo,

estrechamente relacionada con la literatura marginal, pues, nos dice, quien vive en los secretos de la calle puede hallar ese mundo alejado de la vida simple, de las lógicas literarias/ culturales/ económicas que determinan qué debe ser apreciado como cultura (y qué debe ser rechazado) desde una perspectiva puramente conveniente y alejada de lo que pasa, realmente, en la urbes latinoamericanas. Así, pues, podemos concluir algunos aspectos fundamentales que seguiremos indagando en el siguiente apartado: la obra de Leo Castillo no intenta (como vimos en otros autores) una poética de la oralidad, de la "cultura popular", sino, más bien, en términos de Roland Barthes, una "poesía moderna", cifrada, oscura, que logre dar cuenta de lo que ha sido rechazado (despreciado, tirado) por las lógicas capitalistas y elitistas de las grandes ciudades del Caribe. Así, el intento de Castillo es reivindicar la herencia occidental de un lenguaje simbólico y hermético, que aparece desde Rimbaud, para darle "vida lingüística", "vida propia", a estos objetos despreciados y, así, llevarlos, de alguna forma u otra, a la gente que habita las calles sin darse cuenta de que han sido "manipulados" (recordemos el concepto foucaultiano de "la normalización del poder") por aquellos que, en los términos (ya citados y desarrollados) de Lefebvre, han convertido "lo público" no en un "momento", no en un "elemento", no en una "condición", sino, más bien, sólo "se admite como recurso y como dispositivo sobre el qué operar" (Lefebvre, 2017, p. 99).

Teniendo en cuenta las conclusiones anteriores, y el desarrollo detallado de los argumentos, el siguiente apartado tratará de la obra más importante (en términos estéticos, de difusión y de complejidad) de Leo Castillo. A saber: su única novela, *Labor de taracea* (2013). Un libro en el que, como veremos, el poeta caribeño nos insiste en sus obsesiones y en su lucha por la marginalidad y su reivindicación de la pobreza. Dicho libro enmarca las categorías anteriores, y algunas otras que sugeriremos en su momento específico, enmarcándolas en ciertos acontecimientos pavorosos, con implicaciones políticas sumamente complejas, que ocurrieron en la Barranquilla de principios de los años noventa, en la intemperie caliente, ruda y desordenada de la capital del departamento del Atlántico.

2.2.2 *Labor de taracea*, periodismo y metafísica; calle y símbolo: Tres niveles de análisis

Llamar blanco a aquello que es blanco
puede destruir a la humanidad.

Clarice Lispector, "El huevo y la gallina"

En sus cuadernos (1957-1972), publicados recientemente (2020) en español por Tusquets Editorial, el pensador rumano Emil Cioran escribe un breve pasaje que podemos emplear (desplazar) enteramente al proyecto de Leo Castillo con su novela *Labor de taracea*. Escribe Cioran: "No niego que hay una mezcla de periodismo y metafísica en todo lo que hago" (Cioran, 2020, p. 29). Al decir "no niego", y, por supuesto, si nos adentramos en la obra completa de Cioran (este aspecto dialéctico es una constante en toda su escritura), podemos entender que el filósofo nos sugiere una posible contradicción en los términos, o, si se quiere, una posible paradoja que no pretende evitar. Por un lado, se intenta una obra que dé cuenta la experiencia del mundo empírico; de "los hechos" (periodismo), y, por el otro lado, esa obra debe dar cuenta, de alguna forma u otra, de ciertos primeros principios, no comprobables por medio de los sentidos, que rijan la realidad, o que posibiliten esa realidad. Como vimos en el apartado anterior, este intento (expresado por Cioran) es una de las herramientas estéticas y ontológicas recurrentes en la obra de Leo Castillo, a saber: una constante búsqueda de la ciudad, de lo/los que habita/n la urbe, de "lo que hay" en la calle; pero dicha búsqueda, convertida en poema, adquiere ciertas dimensiones (casi religiosas, teológicas, divinas) que comunican una visión metafísica del poeta, una reivindicación de lo invisible, de lo no comprobable por los ojos del transeúnte común. Dicha filosofía la entenderemos, posteriormente, a partir de la investigación sobre el carácter individualista de los pensamientos "no racionales", propuesto por el profesor Luis Racionero (1940) en su libro *Filosofías del underground* (1977).

Siguiendo esto, un lector prevenido podría detectar, a partir de estos términos específicos, una posible contradicción en la argumentación general de la presente investigación. Veamos: podría darse cuenta, como ha quedado brevemente señalado en los dos apartados anteriores, que una de las evidencias principales para distanciar la escritura marginal de lo que

hemos denominado “escrituras oficiales” ha consistido en señalar que los escritores oficiales (retomemos los ejemplos de la literatura de García Márquez y de Álvaro Mutis) intentan captar el discurrir de lo popular, pero, como hemos argumentado detalladamente, crean una estética *de* lo popular que no habla *desde* lo popular. Bajo esta perspectiva, hemos sostenido enfáticamente que estas obras, que han sido fácilmente adoptadas por la oficialidad y por los grupos mercantiles que controlan la industria cultural, caen en una exotización de lo latinoamericano y en discursos que son, como ya demostramos, altamente convenientes para las élites políticas, económicas y culturales. Así, la posible contradicción estaría en sostener que la literatura de Leo Castillo, al captar la calle desde una visión metafísica y estética alejada del “idioma de la calle”, de la oralidad que hemos “defendido” en apartados anteriores, estaría cayendo en ese uso de un lenguaje pomposo, acartonado y “alejado de la ciudad real” que hemos recalcado para adjetivar la literatura oficial. Pues bien, aunque parezca, a simple vista, una contradicción, realmente no lo es, y ya hemos expuesto argumentos suficientes para demostrarlo. Así que, antes de adentrarnos en el análisis específico de la novela, podemos retomar dichos argumentos e intentar resolver esta tensión.

Si nos adentramos con detenimiento en la obra de Leo Castillo, teniendo *Labor de taracea* como ejemplo primordial, podemos comprender que, a diferencia de las literaturas del llamado realismo mágico, o de aquellos escritores colombianos de la segunda mitad del siglo XX que han sido aprehendidos por la cultura oficial, la literatura de Castillo no intenta captar el discurrir de “lo popular” (pensemos, de nuevo, en el ejemplo más paradigmático: “Los funerales de la Mamá Grande”, de García Márquez, donde el autor intenta captar “lo popular” *desde* una perspectiva letrada) a partir las formas estéticas predominantes en la “alta cultura” occidental. La crítica que hemos resaltado no es un “ataque” a las formas “no orales” de la literatura, sino, más bien, al intento de captar esa oralidad, y esa cotidianidad, *desde* una distancia letrada que no le pertenece al mundo que se está queriendo captar. El proyecto de Castillo, como ya hemos mencionado, es completamente distinto y, por ende, disruptivo, incómodo para las élites del poder y marginado. Una lectura “entre líneas” de *Labor de taracea* nos permitirá comprender esto plenamente. Veamos: *Labor de taracea*, siguiendo el postulado de Cioran que mencionamos anteriormente, es una compleja narración poética en la que se pueden distinguir, por lo menos, tres

niveles de análisis que se articulan íntegramente, como veremos a continuación, en la argumentación general de nuestra investigación:

Primer nivel de análisis: el marco (el contexto) argumental de la novela ocurre en unas fechas muy específicas, la semana del Carnaval de Barranquilla de 1992, en las que ocurrió un suceso real (comprobado por la justicia y la fiscalía colombianas), espeluznante, que conmocionó a los transeúntes de la ciudad: investigadores de la policía del Atlántico descubrieron que varios funcionarios y estudiantes de la Facultad de Medicina de la Universidad Libre (Barranquilla) estaban vinculados en diez casos de asesinatos a indigentes (la mayoría recicladores involucrados en el consumo de drogas[83]). Dichos asesinatos se llevaron a cabo meticulosamente, sistemáticamente, para vender los cuerpos muertos con fines de estudios de anatomía, o, en algunos casos, para comercializar los órganos con personas no vinculadas a la Universidad. El argumento de la novela, pues, ocurre alrededor de la vida vagabunda de un poeta drogadicto (consumidor compulsivo de basuco) al que le ha tocado vivir en las calles para encontrarse a sí mismo, su individualidad, sin tener que estar vinculado a las estructuras del poder público y privado que imperan en la vida cotidiana de la ciudad. Este poeta, al descubrir que varios de sus "compañeros de calle" comienzan a desaparecer misteriosamente, empieza una investigación detectivesca, delirante, que lo llevará a resolver, de alguna forma, el misterio de los asesinatos de la Universidad Libre. A la luz de este contexto, la novela que leemos es, entre varias otras cosas que resaltaremos posteriormente, una crónica en la primera persona del singular sobre, por un lado, la investigación periodística "de inmersión" en los casos de asesinato en la Facultad de Medicina y, por otro lado, un juego constante de metaficción en el que, como lectores, nos enfrentamos a una pelea (que ocurre, sobre todo, en notas al pie de página) incisiva entre dos escritores, dos "yo", que no quieren responsabilizarse de la autoría de la novela que estamos leyendo, pues entienden el peligro de escribir sobre cosas que no son convenientes para la oficialidad.

Así, nos adentramos en un universo de alucinaciones, de drogas, de pobreza, de poéticas extrañas, de "la vida de la calle", que oscila entre unos hechos reales, atroces, y el

[83] Para indagar más en dichos hechos, el lector puede remitirse al artículo periodístico "Mendigos colombianos eran asesinados para vender sus cadáveres a una Facultad de Medicina", publicado el 4 de marzo de 1992 por la periodista Pilar Lozano para el periódico *El País*.

mundo interno, hermético, íntimo, de un poeta, obsesionado con la literatura, que ha decidido marginarse para lograr vivir en un mundo meramente literario, ficcionado, poético, simbólico. El título de la obra, "labor de taracea", hace referencia a esta obsesión literaria: los largos monólogos de este poeta-personaje, que, como lectores, no sabemos si es León (el primer "yo"), o un supuesto Lutte Lutin (que aparece mencionado, acusado, como verdadero autor de la novela en las notas al pie de página que escribe León) están repletos de referencias intertextuales a la literatura universal. Como en la técnica de la taracea (una sofisticada práctica decorativa en la que el artesano introduce pequeños trozos de distintos materiales en objetos de madera), el narrador de la novela inserta pasajes enteros, sin citas, sin introducciones, de *El Quijote de la Mancha*, o de *Pedro Páramo*, o de *El lazarillo de Tormes* (entre otras obras canónicas), que nos distancian de la realidad empírica y nos sitúan en un mundo donde literatura y realidad (cultura y calle) no se distinguen, no se rechazan una a la otra. Siguiendo esto, volviendo a la cita de Cioran ("No niego que hay una mezcla de periodismo y metafísica en todo lo que hago"), la novela nos cuenta un hecho noticioso que nos deja ver la decadencia de una urbe capitalista del Caribe colombiano (alejada de la ilusión del realismo mágico o de la cultura oficial), y, a su vez, nos revela, a través de la poesía (de, como vimos en el apartado anterior a partir del enfoque teórico de Roland Barthes, el objeto convertido en palabra) una visión metafísica que nos sugiere que es la "literatura de la calle", aquella que no hace concesiones con el poder cultural, la que nos puede revelar ciertos secretos de la vida que nos han sido negados, ocultados, por quienes controlan las estructuras del poder. Haciendo referencia a este punto específico, el narrador nos hace evidente que la búsqueda del culpable de los asesinatos (la peripecia detectivesca) no tiene que ver con "hacer justicia", sino, más bien, con una búsqueda individual, íntima, poética, de ciertos misterios, conscientemente enmascarados por quienes manejan las estructuras del poder, que intentan marginar a quien busca la verdad:

> Doy la vida a cambio de la clave de este enigma convencido de que no es menor el precio a pagar. No soy ese ingenuo idealista que dice la justicia cojea pero llega. Que Dios tarda pero no olvida. La historia de este pueblo desconoce estas optimistas consejas. Lo hago también por la íntima excitación de un largamente ansiado ajuste de cuentas personal. Siento que descubrir lo que hay tras todo esto con mis exiguos recursos equivale a abofetear la inteligencia de un asesino que parece estarse burlando de mi proverbial incompetencia. Toda la cadena de desapariciones es ejecutada como parte de un juego para desequilibrarme. Mi imperativo ineludible es desenmascarar al pérfido maníaco que ríe tras bastidores

> con la negra sangre de estos paupérrimos indefensos. Y yo entre ellos. Por qué no aspirar a una retaliación de mil abusos que sufro en carne propia. Sí. No me están haciendo falta motivos. La Policía tiene también cuentas pendientes conmigo. De modo que si hay agentes implicados será un placer desquiciante delatarlos. (Castillo, 2019, pp. 47-48)

A la luz de esto, podemos sostener que el contexto de la novela, y su funcionamiento argumental, no es sólo un crítica aguda a los grandes poderes económicos y políticos que no valoran la vida de quienes no "aportan" al crecimiento de riquezas y poder de los que siempre han tenido ese poder y esas riquezas, sino, también, como veremos en el análisis del "segundo nivel" de interpretación, es una reivindicación de la vida solitaria y pobre; de la búsqueda del individuo, desvinculado del poder, a través de la literatura, la filosofía y el arte en general. Cuando Castillo afirma "Doy la vida a cambio de este enigma", no hace referencia al problema judicial de los asesinatos de la Universidad Libre, sino, más bien, al enigma de "la vida" que se enmascara en las dinámicas cotidianas de la ciudad y que, según el poeta, sólo se puede revelar a través de la búsqueda del individuo, del "yo" poético.

Segundo nivel de análisis: tomando en cuenta la complejidad de este proyecto novelístico-poético, resulta evidente, como vimos en los versos que analizamos en el apartado anterior, que, además de la intensión de narrar una historia, el escritor pretende (en toda su literatura) una especie de *ars poetica*. A saber: una teoría sobre lo que es y lo que debería ser la poesía. Pues bien, esta búsqueda detectivesca (el argumento de la novela), que ejecuta el personaje principal para encontrar a quienes lo intentaron matar para vender su cuerpo a los estudiantes de medicina de la universidad privada, y que sirve, a su vez, para recorrer la decadencia de una Barranquilla desinteresada por el arte y por las manifestaciones culturales que no le hagan juego al poder económico y político de la ciudad, le da pie a Leo Castillo para reivindicar su visión filosófica sobre el tiempo (el valor incalculable de la vida sin responsabilidades laborales), el yo y la literatura.

Para comprender mejor esta idea, y desplazarla a la tesis fundamental de este trabajo, es pertinente (en un sentido teórico) recurrir al libro *Filosofías del underground* (1977), del profesor, ensayista e intelectual catalán Luis Racionero (1940). En dicho libro se hace un

exhaustivo análisis de aquel pensamiento, marginado del canon filosófico occidental, que ha reivindicado una búsqueda ya no de "la verdad", o de "las verdades", sino, más bien, de una "experiencia psicológica" a partir de una visión irracional, "no metódica" (en el sentido argumento-contrargumento) de la realidad, a saber: a partir de una comprensión poética, psicodélica (en algunos casos) del discurrir de la vida. En el capítulo 4, "Individualismo y anarquismo", Racionero sostiene, de manera congruente y documentada, que ciertas formas de anarquía resultan bastante pertinentes como base teórica para aquellos pensamientos marginados que han surgido después de la revolución industrial, pues, como es evidente, son pensamientos que recurren a la experiencia íntima, al "yo" absoluto, desligado del poder, para encontrar una experiencia psicológica que logre ser relevante para comprender ciertos aspectos ocultos de la realidad que no podrían encontrarse bajo un sistema represivo y meramente mercantil. Dice el teórico catalán:

> La aparición de la tecnocracia moderna, consumista o capitalista, ha confirmado las predicciones de Bakunin y ha llevado al underground a buscar en el anarquismo las bases ideológicas para rechazar el uso vulgar de la tecnología realizado tanto por capitalistas consumistas, como por socialistas comunistas. Rechazar el industrialismo concentrado y gigantesco que ha convertido a las multinacionales o los gosplanes en Molochs con autoridad despótica y poder coercitivo superiores a los de Asurbanipal, Cheops y el emperador Tiberio. Pasolini estaba en lo cierto: hoy día, tanto en el consumismo como en el comunismo, hay una tendencia antihumana que amenaza la libertad: es la tendencia a la anulación de la individualidad. Esta tendencia se manifiesta en todos los niveles: en urbanismo y arquitectura como pérdida de la escala humana y gigantismo de las ciudades; en economía como desaparición del taller y gigantismo de las fábricas y empresas; en política como desaparición de la autonomía local, concentración del poder y gigantismo de los estados y burocracias. (Racionero, 1988, p. 67)

Como hemos visto, si existe algún aspecto en común de los autores que hemos tratado a profundidad es, precisamente, esa búsqueda "no sistemática" de una experiencia del "yo" que logre desvincularse de lo que pide la oficialidad para entrar a los círculos herméticos del poder cultural. Así, y siguiendo casi al pie de la letra los postulados generales de *Filosofías del underground* (véase, por ejemplo, el capítulo 11, donde se reivindican la experiencias psicodélicas para la expansión de las realidades enmarcadas en ciertos órdenes que nos han sido otorgados como si fueran la única posibilidad de entender el mundo), *Labor de taracea* no es sólo esa

búsqueda poética de la intimidad, de la libertad individual, sino, a su vez, una defensa frenética, vertiginosa, de dicha individualidad. La novela no es, por supuesto, una arremetida contra el comunitarismo o las políticas referentes al "bien común", sino, más bien, una exaltación de la vida íntima para lograr desvincularse, como sostiene Racionero, de aquella burocracia oficial, gigantesca, que permea todos los aspectos de la vida aceptada por las grandes estructuras de poder postindustrial.

Bajo esta perspectiva, la novela de Castillo, siguiendo las categorías que hemos analizado, en el apartado anterior, a partir de la "reivindicación de lo despreciable" desde el lenguaje simbólico, nos habla de un individuo que ha sido golpeado sistemáticamente por el poder oficial y que, convirtiendo los objetos en palabras, en poemas, logra superar, de alguna forma, esos golpes, pues ─nos dice el poeta en cada línea de la novela─, lo único que importa es el tiempo que tenemos, como individuos, para pensar en qué hacer con ese tiempo. A la luz de esto, la novela, en un nivel más profundo que el argumental, ya no es la búsqueda de unos asesinos, sino la búsqueda de un "yo" complejísimo que está dispuesto a dar su vida para no adaptar sus formas existenciales a lo que le pide la ciudad. León, el primer "yo" de la novela, es el hijo de una prostituta francesa que hace referencia, en cada imagen que se desprende de sus alucinaciones, a la poesía maldita del siglo XIX, que buscó, según Castillo, reivindicar la individualidad y la experiencia psicológica en contraposición a los sistemas imperantes de poder y las búsquedas toscas y esquemáticas de la verdad. Así, como en su poesía, la novela de Castillo construye un mundo de lo "inútil" (en un sentido económico) que nos deja ver las contradicciones y las banalidad de la vida del peatón en la urbe capitalista; un peatón genérico, enajenado, que, como expusimos anteriormente, no se da cuenta de la realidad que lo rodea (el árbol, el mosquito) y se ve inmerso en un sistema, configurado por las grandes estructuras del poder oficial, decadente, denigrante y violento.

Resulta, pues, bastante interesante analizar esta búsqueda rotunda de la individualidad, y de una filosofía que da todo (la vida misma) por ganar tiempo y libertad de expresión, a la luz del problema del "yo narrador" de la novela de Castillo. Es decir: si hay una reivindicación constante de la individualidad y de un "decir lo que se piensa", ¿por qué el narrador no se asume como un "yo" absoluto, como el artífice de una autobiografía, e intenta, en notas al

pie de página, desprenderse de la responsabilidad de la autoría de la novela? La respuesta a esta pregunta tiene dos matices de interpretación fundamentales: por un lado, es evidente que el juego literario que nos propone Castillo pretende revelar la lucha del poeta marginal, que intenta decir sus verdades íntimas a toda costa, contra los regímenes que dominan el poder cultural. De nuevo volvemos a la metáfora que ha permeado la totalidad de este trabajo: "ciudad letrada/ ciudad real". El primer narrador, que aparece en el cuerpo de la novela (en el texto principal), es León, y representa, de modo palpablemente autobiográfico, a aquel poeta consumidor de crack que descubre las verdades (metafísicas y periodísticas, siguiendo la tensión propuesta anteriormente) que la oficialidad intenta ocultar. Pero el poeta sabe el peligro de decir la verdad en Colombia: por un lado, no va a ser tenido en cuenta, pues va a ser relegado como todo poeta que intenta una voz propia, y, por el otro lado, entiende que si revela las verdades que va descubriendo puede ser asesinado o desaparecido. Así que, usando un bello artificio literario, Castillo, como en la clásica herramienta del autor de *El Quijote de la mancha* de Cervantes, crea un segundo autor, Lutte Lutin, a quien León le responsabiliza de haber escrito esas páginas en su nombre: "Miente Lutte Lutin el desgraciado real autor de estas páginas. Miente de la manera más descarada. En mi vida escribo ni tengo intención siquiera de hacer una novela. Y mucho menos una en que se traigan a colación hechos que inculpen con nombre propio a terceros sean lo criminales que fueren. Salvo el prólogo y los pies de página ni una jota se me puede achacar" (Castillo, 2019, p. 6).

En este juego constante, Luttin representa el cinismo de la oficialidad, pues sabe que, desde el poder, sus infracciones (cruce de cadáveres, incesto, etcétera) van a resultar impunes. Al ver su obra casi finalizada, León, como fiel amante de los descubrimientos que posibilita la poesía, confiesa haber escrito la novela; pero, por otro lado, Lutin, también al final, parece no encubrir que él ha escrito las páginas. Desde esta perspectiva, la tensión constante entre "lo oficial" y "lo marginal" (el que dice y el que tiene miedo a decir), resulta el otro aspecto fundamental para interpretar a los dos narradores de la novela: si hacemos un análisis detallado, podemos comprender que, realmente, no existen dos narradores, sino que es Leo Castillo, el autor, bifurcando su personalidad y sus posiciones políticas y metafísicas, el único narrador de la novela. Esto se debe a que nunca se releva el autor, pues, entendemos como espectadores, ese autor habita el alma del poeta, esa tensión entre la vida de la calle y la vida oficial es una constante preocupación, una constante lucha, para quien quiere salvar su individualidad. Según esta

interpretación, Castillo emplea la herramienta de los dos narradores para mostrarnos (como lo vemos claramente a lo largo de la novela) la dificultad de ser un escritor independiente de la vida cultural oficial, pues siempre aparece la pregunta por la utilidad de la escritura, de la literatura en general, si va a ser imposible encontrar lectores o quienes aprecien los descubrimientos de la palabra poética. ¿Para qué escribe León si no va a ser leído? ¿Para qué encontrar una voz si va a ser encubierta por Lutte Lutin? ¿Para qué escribe Leo Castillo si su obra no va a ser leída, si su *ars poética* no va a ser aplicada?

Tercer nivel de análisis: las preguntas anteriores nos llevan a pensar en una dificultad recurrente (en cuanto al problema general del análisis de las literaturas marginales) que dará pie al desarrollo del siguiente apartado (al adentrarnos en la obra del escritor bumangués Marco Cala). Ahora bien, partiendo de esta tensión entre el escritor marginal que no quiere adaptar su obra y su vida a los parámetros establecidos por la oficialidad y aquel otro escritor (Lute Luttin, en el caso de *Labor de taracea*) que se autocensura para ganar impunidad, respeto oficial y, en general, un fluir práctico por la vida urbana y mercantil, surge, como ya mencionamos brevemente, un tercer nivel de análisis en la obra de Castillo: el problema de la utilidad del arte. Sabemos, como hemos recalcado al analizar la literatura del escritor caribeño, que hay una constante defensa (una búsqueda filosófica) de lo que, a simple vista, parece no servir para la vida práctica, aquellas cosas que la ciudad letrada ha marginado porque no operan en función de los intereses económicos o políticos de los modos de vida establecidos. Pero, teniendo este aspecto como rasgo fundamental de su poética, el escritor de *Labor de taracea* (la fusión de los dos narradores) parece no ser "ingenuo" al respecto; parece decirnos, entre líneas, que intentar vivir en un mundo por fuera de "la vida práctica" (moldeada por la oficialidad) tiene consecuencias perjudiciales para la salud física y mental, y, sobre todo, para el estilo de vida. Resulta, entonces, interesante entender cómo Castillo pone en juego esta contradicción (nunca resuelta) en su novela: por un lado, el poeta defiende la vida desligada de los vínculos con la oficialidad y las grandes empresas privadas (bancos, universidades, centros médicos, restaurantes, etcétera), pero, por otro lado, nos sugiere que gran parte de los sufrimientos del personaje tienen que ver con esa desvinculación de la vida práctica.

De esta tensión, que, por supuesto, no se resuelve, sino que aparece como pregunta abierta, como hecho inevitable, como destino del poeta de la ciudad real, surge la verdadera importancia de las numerosas citas de la literatura universal (bastante difíciles de ubicar en el texto, pues se mezclan en la prosa delirante del narrador), ya que esta "labor de taracea", el insertar literatura en la literatura sin prevenirnos, nos sugiere dos interpretaciones que, en principio, se contradicen, pero que, en realidad, tienen que ver con el estilo de vida que ha escogido el personaje, una vida que oscila, siempre, en la contradicción, en lo indefinible: por un lado se exalta la literatura y se convierte en un aspecto más real (menos ficcionado) que la vida diaria del poeta, pues es ahí, en lo literario (como ya hemos argumentado), donde Castillo encuentra los secretos y los placeres de la vida plena, pero, por otro lado, las citas nos sugieren que el personaje está, en realidad, "enfermo de literatura" (en términos del sociólogo argentino Rodolfo Fogwill[84]), pues en su mundo, como en el de Alonso Quijano (*Don Quijote de La Mancha*, 1605), la realidad funciona a partir de parámetros poéticos que chocan constantemente con un fluir apacible por la vida diaria. Como lectores, pues, sabemos que los males que golpean la dignidad y la vida práctica (salud, alimento, vivienda) del poeta tienen que ver con ese vivir en las palabras, pues, como vemos a lo largo de esta prosa compleja e intrincada, una disertación cualquiera del personaje (ya sea sobre un asesinato real o sobre la necesidad real de un trozo de comida) se mezcla con, por ejemplo, un pasaje de *Pedro Páramo* o con alguna alucinación literaria que distancia a León/Luttin del mundo "concreto", de la cotidianidad. Por esta razón (entre otras) Castillo no emplea un "lenguaje de la oralidad", pues no vive en el mundo que todos compartimos, sino en un mundo forjado por los libros, por aquellas palabras que, paradójicamente, le ayudan a sobrevivir en ese mundo del cual lo han distanciado. La siguiente cita de la novela es contundente en este sentido:

> Resuenan en mi cabeza canciones. Versos. Palabras. Veo imágenes que se repiten tenazmente y que suelen ser más reales que los hechos objetivos. A lo obscuro meto las manos. A lo obscuro meto los pies. A lo obscuro me hago mil líos. Que al obscuro debo desatar.
> La droga. Dulce tósigo corroe. Corrompe física y moralmente mi vida de manera irrefragable. (Castillo, 2019, p. 82-83)

[84] Véase: "Otra muerte del arte" (1979), de Rodolfo Fogwill.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos entender, a modo de conclusión parcial (en el siguiente apartado seguiremos explorando la tensión entre "querer ser leído" y "no querer adaptarse al poder"), que la literatura de Leo Castillo no sólo expresa una estética que ha sido marginada por quienes dominan la "cultura nacional", sino que, a su vez, habla constantemente del problema de la marginación intelectual en Colombia. Se vea desde la perspectiva que se quiera, el problema fundamental de la obra de Castillo consiste en mostrar cómo las lógicas oficiales, impuestas desde el principio de la colonia, se han encargado de negar la existencia de individuos, profundamente comprometidos con sus quehaceres artísticos e intelectuales, que no se amoldan a lo que esta misma oficialidad les pide como artistas y como pensadores de sus entornos. La paradoja, que no intenta resolver Castillo, sino dejarla como pregunta abierta, consiste en insistir en que es la literatura, la visión individual de la poesía y el estilo y sus formas de vida, lo que se ha encargado de convertirlo en un ser despreciado por los círculos culturales e intelectuales, pero, a su vez, es la literatura (esa visión íntima de la poesía) lo único que, según Leo Castillo, logra desvincularnos de esos poderes, y, sólo así, sugiere el poeta, logramos hacernos dueños del tiempo, a saber: de la libertad individual.

2.3. *Pesadilla editorial* (2017) de Marco Cala: Una celebración de la escritura marginal

La comunicabilidad: el problema del centralismo, la edición y el hermetismo cultural

Siempre quise hacer un subproducto.

Pedro Almodóvar, *¡Átame!*

Porque no engraso los ejes
me llaman abandona'o
si a mí me gusta que suenen
¿Pa qué los quiero engrasados?

Atahualpa Yupanqui, "Los ejes de mi carreta"

Algunas de las preguntas fundamentales que hemos suscitado al indagar en las literaturas marginales contemporáneas (no sólo en los dos apartados anteriores, "estudios

monográficos", sino de un modo transversal en el presente trabajo) tienen que ver con el problema de la publicación, o, de un modo más específico (en un sentido teórico), con la comunicabilidad del arte. Hemos propuesto ciertas categorías de lectura (véase, por ejemplo, el apartado sobre la obra de Giovanni Oquendo, o los postulados finales sobre la obra de Leo Castillo) que nos sugieren pensar en lo siguiente: ¿por qué los escritores marginales en Colombia —que luchan constantemente por no "jugar" los "juegos" mercantilistas y sociopolíticos del poder— quieren que sus obras sean publicadas? ¿No sería, acaso, una contradicción enviar un manuscrito que nació en la marginalidad, y que habla de la marginalidad, a alguna editorial que logre reproducir dicho manuscrito y comercializarlo masivamente en las librerías o en las tiendas digitales?

Como podemos intuir fácilmente, el problema teórico que se desprende del "querer publicar" sin adaptarse a las leyes implícitas de la "publicación oficial" (que permean casi la totalidad del marcado del libro) es una pregunta profunda y compleja; un problema que aqueja a todo escritor que intenta ser leído y a todo crítico o teórico que investiga sobre una obra marginal que pretende ser publicada. Para responder a esta pregunta podríamos recurrir a cientos de referentes teóricos y literarios que han explorado, desde distintas visiones, el problema de por qué y para qué publicar. En el libro *Tinta de poetas: Una encuesta a la literatura de este río* (2009), de Darío Falconi (1979), por ejemplo, el escritor Normand Argarate (1964) hace explícita la famosa idea de Borges y Valéry sobre el problema de la intimidad y la perfección (de la obra) en contraposición a la publicación: "Por eso publicamos, para dejar de corregir, para liberarnos de ese fantasma. Esta es una cita de Borges, quien, a su vez, la rapiñó de Paul Valéry; aunque claro, nunca sabremos cuál es la versión definitiva, porque el texto se recrea con cada nueva lectura. De todas maneras, no creo en la sublimidad de la perfección" (Argarate, en: Falconi, 2009, p. 41).

Ahora bien, entendemos que, en un nivel teórico más amplio que la mera frase famosa (casi siempre descontextualizada) de Borges, aparece una tensión interesante: la obra parece quedar terminada justo cuando encuentra su imperfección, es decir: su imposibilidad de ser terminada por completo. La obra, pues, se concibe como obra cuando se hace necesario sacarla del mundo de "lo íntimo" y comienza su recorrido de exposición a "lo otro", a "lo externo".

Este aspecto arduo (intimidad/ divulgación) lo va a explorar minuciosamente el filósofo argelino-francés Jacques Derrida (1930-2004) a largo de su extenso trabajo intelectual. En *Schibboleth. Para Paul Celan* (1986), moldeando un complejísimo argumento que parte de la imagen de la circuncisión, ese evento *íntimo* que ocurre sólo una vez (y nada más que una vez), pero que, siendo lo más íntimo e irrepetible, paradójicamente, nos vincula con *lo público*, con volver "nuestro" lo "*otro*", Derrida se ocupa de la poesía de Paul Celan, y de sus teorías sobre la poesía, para mostrar que en el texto poético ocurre una inevitable tensión dialéctica: lo irrepetible (la individualidad de quien concibe la obra, en su espacio y su tiempo y sus ritmos internos) y "el hablar" de la obra, independiente de su fecha. A saber: la comunicabilidad del texto, su sociabilidad. El argumento específico, que se concentra en los tres primeros capítulos del libro, consiste en afirmar, de modo lúcido (desde mi perspectiva), que el poema contiene, siempre (para ser considerado poema/obra), estos dos aspectos aparentemente contradictorios. Es decir: en el texto aparecen, necesariamente, la intimidad y la comunicabilidad. Un texto poético, sostiene Derrida, parte de una fecha, de una intimidad, pero, sin embargo, *nos habla*, es decir: se concibe, siempre, desde lo único e irrepetible, pero, siempre, "lo otro" habita el discurso. El concepto de "fecha", pues, que parte con la imagen de la circuncisión, le sirve a Derrida para mostrar esta tensión: es única e irrepetible (lo íntimo), pero, sin embargo, *nos habla*, nos dice cosas que nos vinculan con esa intimidad. Es, pues, el inevitable vaivén conceptual que ocurre en lo literario, aquello que podríamos llamar, en términos filosóficos, la "singularidad" y la "alteridad": no hay literatura sin alteridad. Para ponerlo de un modo sencillo y esquemático: la intimidad de la obra es la singularidad de todo texto literario (las particularidades de un "yo" que escribe), pero no sería concebido como texto literario si no le dice al "los otros" esa intimidad; este aspecto es la alteridad necesaria en lo literario, a saber: la capacidad de comunicar, de saber la existencia del otro. Basándose en el estudio de Paul Celan sobre el escritor germanobáltico Jakob Michael Reinhold Lenz[85], y sobre "el qué" de la voz poética, Derrida argumenta:

> El poema, sin embargo, habla. A pesar de la fecha, incluso si habla también gracias a ella, desde ella, de ella y hacia ella, y habla siempre de sí mismo en su

[85] Dicho estudio se escribió, en principio, como un discurso pronunciado por Paul Celan, en 1958, para la recepción del *Literaturpreis der Stadt Bremen.* Para leer el discurso en su totalidad, el lector de lengua española puede remitirse a la siguiente fuente bibliográfica: "Discursos". En: *Obras completas* (2002), de Paul Celan. La referencia completa aparecerá en el apartado correspondiere a la bibliografía.

> causa o su cosa más propia […], en nombre propio, sin transigir nunca con la singularidad absoluta, con la inalienable propiedad de lo que le convoca. Y sin embargo, lo inalienable debe hablar de otro, y al otro, debe hablar. ¡La fecha provoca el poema, pero éste habla! Y habla de lo que provoca, en la que le provoca, así convocada desde el porvenir de la misma fecha, o lo que es igual, de su retorno en otra fecha. (Derrida, 2002, p. 21)

Como vemos, el argumento consiste en sostener que "el otro", en literatura, es, también, parte primordial de lo íntimo. Y es en este sentido que podemos explorar el impulso de publicar. Aquel "publicamos para dejar de corregir" no es más que la desvinculación de la obra de lo meramente íntimo (sublime) y aceptar (cosa que hacen explícitamente Celan y Derrida) que lo literario está intrínsecamente relacionado con decirle "al otro" lo que, íntimamente, se ha descubierto que se quiere decir a partir de los límites y las posibilidades del lenguaje escrito. Siguiendo esta idea, podemos afirmar, sin miedo a equivocaros, que cualquier escritor marginal (téngase en cuenta los ejemplos específicos que hemos desarrollado) escribe desde una intimidad, que, en nuestro caso, podemos comprobar gracias a su desvinculación de las reglas implícitas de la cultura oficial, pero, a su vez, sus obras, como son concebidas como obras, exigen el hablarle al otro; exigen, siempre, la alteridad. Y esta alteridad sería imposible de consumar en un sentido práctico, por supuesto, sin visualización.

Es por esto que el presente trabajo quiere finalizar (antes del capítulo de las conclusiones) con el análisis detallado de la novela *Pesadilla editorial* (2017), de Marco Cala, un escritor periférico que nació y ha vivido la mayor parte de su vida en Bucaramanga, una ciudad intermedia, tradicionalmente desvinculada de la vida cultural nacional (gracias al centralismo de la hermética ciudad letrada), en el norte no costero de Colombia. Este análisis final pretende mostrar que el problema de forjar una obra *sobre* y *desde* la calle, y querer, a la vez, que sea visualizada, nos hará evidente, en distintos momentos de la investigación, los grandes problemas que hemos tratado a lo largo de esta tesis doctoral. Podríamos decir con seguridad, como veremos a continuación, que, teniendo en cuenta los postulados que hemos indagado sobre la literatura marginal en Colombia, *Pesadilla editorial* nos adentra en una historia recurrente en todos los ámbitos de la cultura contemporánea colombiana: es la historia de un escritor que intenta publicar su primera obra en el intrincado y elitista mundo de los libros en Colombia.

El análisis de esta novela, pues, como apartado final de este trabajo, nos permitirá recapitular la teoría que ha permeado la totalidad de las indagaciones que hemos propuesto: el problema de una ciudad letrada, instaurada desde la conquista europea, que margina a una ciudad real, que la excluye de las posibilidades de decir desde los centros culturales, custodiados por el poder político y económico. La literatura de Cala, cargada de evidentes referentes biográficos que corresponden a una realidad cultural y económica ineludible, es, a grandes rasgos, una parodia (cargada de rabia y de sinceridad literaria) a las dificultades que tiene un artista colombiano (sobre todo si nació en una ciudad distinta a Bogotá) al tratar de construir una obra que no le haga juego a las demandas del poder, pero que, a su vez, como hemos resaltado al traer la visión teórica de Jacques Derrida, pretenda conseguir lectores. Esto es: reflejar su carácter íntimo hablándole al otro, a saber: convirtiéndose en obra.

Pesadilla Editorial (2017) está narrada (en la primera persona del singular) por Mario Dubati, el *alter ego* de Marco Cala, un abogado que estudió su carrera universitaria por la imposición de sus padres conservadores y obsesionados por "el trabajo productivo". Después de estar encarcelado en Estados Unidos por delitos menores, y de intentar trabajar en diversos negocios familiares, Dubati descubre que en la escritura está su forma de "ser en el mundo". Desde las primeras líneas de la novela, Cala nos habla, de modo irónico y crítico, de los problemas que hemos resaltado en apartados anteriores: haciendo referencia al vínculo entre poder y cultura, que desarrollamos ampliamente en la primera parte de esta tesis, Dubati nos dice: "Yo comencé a escribir porque quería acostarme con mujeres hermosas, ser reconocido y respetado. Esas eran mis razones, totalmente extraliterarias, para escribir novelas" (Cala, 2017, p. 6). Es, pues, una clara referencia a la tesis que trabajamos al mostrar que, gracias a la implementación del modelo "ciudad letrada versus ciudad real", la creación de "alta cultura" en Colombia se ha convertido en una forma efectiva de "escalar" en las jerarquías del poder letrado (véase el apartado 1.3 del presente trabajo, en el que ahondamos en las relaciones contemporáneas entre política y poesía). En base a esta premisa, que, desde un principio, nos deja ver el tono mordaz y violento del protagonista, Dubati nos narra que, después de años de trabajo, ha logrado terminar de escribir su primera novela. Haciendo referencia al centralismo cultural en Colombia (donde las artes sólo pueden ser visualizadas si surgen, o si tienen vínculos, con el poder concentrado en Bogotá D.C.), el

protagonista decide viajar a la capital del país para intentar publicar su libro. Como vemos, la premisa principal del argumento se refiere, de modo explícito, al conflicto del individuo de la calle, sin contactos o apellidos, que quiere mostrar su obra, *contra* un sistema de poderes políticos y económicos que se encarga de visualizar el arte sin que "la calidad" o "la relevancia" de las obras sea una condición primordial para dar a conocer a quienes pretenden mostrar sus trabajos artísticos.

Una vez en Bogotá, el protagonista se da cuenta de que la literatura, al igual que cualquier otro negocio o manifestación cultural, está estrictamente dominada por las esferas del poder político y económico. Es rechazado por todas las editoriales (nacionales e internacionales) por asuntos que no tienen que ver con su obra, sino, más bien, con que Dubati no pertenece a los círculos herméticos de la ciudad letrada. Desilusionado (en un tono humorístico que hace referencia al escritor naíf, primerizo, que cree que para publicar sólo necesita una obra de calidad), conoce a una periodista que se interesa por el argumento de su libro y, a través de ella, llega al escritor Felipe Vanegas, quien, según la periodista, está interesado en promover la nueva literatura. Vanegas, pues, va a funcionar en la novela como el arquetipo del escritor canónico (probablemente del aclamado Boom latinoamericano), interesado en las retóricas acartonadas, doctas, alejadas de la oralidad de la calle, y en las relaciones interpersonales que lo vinculan con el poder político y socioeconómico. El escritor canónico se interesa por el joven narrador y, poco a poco, lo va vinculando en el intricado mundo burocrático de la literatura colombiana. Pero el protagonista, gracias a una coincidencia, se da cuenta de que la intención de Venegas es robarle la idea de su libro (hacía años no publicaba nada de calidad) y firmarla con su nombre. Dubati decide no dejarse comprar por los intereses del poder letrado y no acepta un soborno explícito que le hace el escritor canónico. Para Dubati es más importante su obra que el dinero que le pueden ofrecer para borrar su nombre. Decide hacer justicia por sus propios medios y obligar a Vanegas a que le firme un contrato para publicar su libro, pero, sin esperarlo, Dubati se encuentra con un sistema de corrupción y asesinatos (establecido por la editorial de Vanegas) que lo llevan a una escena final de muertes, incendios y trágicos desenlaces para los personajes. El objetivo principal de Dubati, publicar su primer libro (que su obra sea leída), nunca llega a concretarse.

Así, con esta estructura argumental como armazón del libro, Marco Cala nos propone, por lo menos, tres grandes temáticas (que abarcan, por supuesto, una gran cantidad de

posibilidades de ramificación) cardinales para comprender, desde su perspectiva, la literatura marginal en la Colombia contemporánea. A dichas temáticas les daremos los siguientes nombres 1) Oficialidad, burocracia y arte; 2) Obra, lectores y metaficción; 3) Forma y argumento. A continuación abordaremos cada una de estas categorías y veremos cómo la novela de Marco Cala (y los referentes teóricos y críticos que la rodean) reafirma, de modo contundente, algunas de las tesis cardinales que hemos sacado a la luz en la presente investigación.

2.3.1. Oficialidad, burocracia y arte

El poeta y académico chileno Héctor Hernández Montecinos, tras la publicación del artículo "La venta de Salamandra acentúa la concentración editorial", aparecida en *El País* de España el 4 de mayo de 2019, nos sugiere la siguiente reflexión:

> Insisto. Pensar el campo cultural como un campo económico. Hemos naturalizado la colusión y dado por hecho que todo esto se trata de literatura. El poder y control de Monsanto, Bayer o Lever no es muy distinto al de Penguin Random House Mondadori. Las transnacionales europeas saquearon América desde hace mucho tiempo. Ya no es el oro como lo fue antes y no por siempre serán las materias primas y el petróleo como ahora. Lo que se viene es la guerra de los informados versus los ignorantes, esto es, el capital del conocimiento. De allí el desfalco de la educación y la academia por el poder, pero sobre todo el internet como un recorte básico del mundo a la medida de cada identidad. La literatura que se escribe hoy es a la medida de un consumidor que no quiere nada muy largo, muy raro, muy alejado de la sociedad de consumo. Eso es lo que vamos leyendo. Una narrativa latinoamericana que poco a poco se convierte en una misma trama, homogénea, heteronormativa, no racializada, más parecida a la televisión y al cine que a discursos críticos o de reflexión. Uno podría tomar dos libros de autores distintos sin sus nombres y no se sabría cuál es de cual. Lo peor es que en poesía está pasando lo mismo. Uno lee por ejemplo una antología reciente y es todo igual. Cortito, emocional, anecdótico, sin problematizar nada. *Poetry for the mass* [*sic*]. Una vez Diamela me dijo que los libros de verdad importantes son intraducibles y creo que ahora entiendo de verdad su sentencia. Leo lo nuevo y la mayor parte pareciera que se pensó en inglés y se escribió en castellano. El imperialismo no va a entrar por Venezuela, sino que ya está hace rato con HBO, Sony, Marvel, Disney, etc. Como digo, la guerra será cultural y la estamos perdiendo a pasos gigantes en Latinoamérica. (Hernández Montecinos, 5:45pm, Párr.1)

El profesor chileno hace hincapié en un punto específico que hemos acentuado desde las primeras páginas de esta investigación: los productos culturales que son visualizados gracias a las influencias de las estructuras del poder privado y público están estrechamente relacionados con una violencia epistemológica (lo que Hernández Montecinos llama "la guerra cultural"), heredada de la conquista española, que distribuye cierto tipo de contenidos convenientes para mantener los estándares de quienes siempre han ocupado un lugar privilegiado en la ciudad letrada. Con tan sólo una búsqueda general en los catálogos de las librerías del país (el lector puede remitirse a las páginas oficiales de la Librería Lerner, o de la Librería Nacional, o a un paneo de sus contendidos en las distintitas redes sociales) nos podemos dar cuenta del indudable monopolio del mundo del libro en Colombia (concentrado en dos multinacionales españolas: Planeta y Penguin Random House Mondadori) y de, como asegura Hernández Montecinos, la homogeneidad en el tipo de contenidos que se publican.

Según estudios realizados por diversos académicos colombianos (véase, como ejemplo capital, el libro de artículos académicos *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia, Siglos XIV-XXI,* publicado por distintos estudiosos bajo los auspicios de la UNESCO y la Universidad Jorge Tadeo Lozano), en los últimos años ha crecido, en porcentajes mínimos, las publicaciones nacionales independientes, o la autogestión digital, pero las editoriales que intentan una autonomía, por no concentrarse en los nichos que piden distintas literaturas y que están "hambrientos" de literatura "no oficial", han imitado las fórmulas de las multinacionales (comercialización masiva de contenidos "de moda" o canónicos) y no han logrado competir o reinventar la visualización de la cultura. Lo que lleva, por supuesto, a que las editoriales independientes, en su mayoría, reproduzcan el mismo tipo de material que, durante dos siglos, se ha distribuido desde la cultura oficial. Dentro del libro citado anteriormente, en el artículo "La edición independiente", la académica Margarita Valencia lo pone en los siguientes términos:

> Las industrias culturales pudieron prosperar en países donde la labor de formación de públicos ya se había llevado a cabo […] No se puede operar [en Colombia]con una noción de cultura en la que prevalece diferencia y comercializar masivamente productos culturales. La edición independiente ha prosperado en todo el mundo en la medida en que abandonó la idea de público anónimo que sostuvo a la industria editorial en el siglo XX y pudo reestablecer (o establecer, en el caso colombiano)

> la asociación entre un lector específico y un producto editorial específico (Valencia, 2018, p. 424)

Valencia, posteriormente, intenta reivindicar ciertas editoriales independientes que han surgido en los últimos años en Colombia, pero que, en la práctica, se han quedado en esta misma encrucijada (el hecho de reproducir el mismo tipo de textos que las grandes editoriales). Un ejemplo claro de este fenómeno, que se nombra en el artículo de Valencia, es el editorial Angosta, creada y dirigida por Héctor Abad Faciolince, autor que ya mencionamos al recalcar el vínculo de los escritores oficiales con los círculos del poder; un representante paradigmático del "intelectual" aliado a las grandes editoriales, a los periódicos dirigidos por quienes gobiernan y a los ambientes herméticos de la cultura nacional, que se heredan, como ya argumentamos, por castas familiares o favores políticos o económicos. Angosta se promociona, por supuesto, como una editorial independiente, pero se aprovechan (como empresa) comercialmente de los vínculos con el poder para lograr una distribución adecuada y se publican, en línea con las reflexiones de Hernández Montecinos, libros que puedan ser fácilmente consumidos por las masas y que, tanto en forma como en contenido, no se salgan de lo que se nos ha impuesto como "literatura oficial". Este aspecto, que, además de los estudios mencionados, y de las pruebas evidentes que surgen al rastrear las compras y las ventas de las librerías colombianas, es fácilmente reconocible por cualquier escritor que desee publicar y no tenga un vínculo con el poder.

A la luz de estas premisas, *Pesadilla editorial* nos lleva por los laberintos burocráticos de la edición en Colombia y nos muestra, en una biografía friccionada, lo que hemos mencionado anteriormente. Para Marco Cala, desde la voz de Mario Dubati, la gran dificultad de terminar su primer libro no tuvo que ver con concebir una idea relevante para la cultura y llevarla a cabo desligándose de los clichés que ya permean la literatura oficial (un arduo trabajo artístico), sino, más bien, en saber qué hacer con esa novela que ya estaba terminada: "Opuestamente a la realidad por la que sería golpeado, estaba convencido de haber realizado la tarea más difícil: escribir la novela" (Cala, 2017, p. 2), nos dice Dubati. Es bastante interesante plantearnos el problema desde la óptica histórico-teórica que hemos recorrido en esta investigación: cientos de escritores, que han creado obras *desde* las afueras de la ciudad letrada, que intentan experimentar con el lenguaje y las historias, y, a su vez, no hacerle juego a una visión exotizada y tosca del mundo latinoamericano, llevan, por querer ser leídos (para que sus obras, en términos de Derrida,

adquieran, en la práctica, esa dimensión intrínseca de la alteridad), sus manuscritos a las pocas editoriales que pueden distribuir su obra. Dichas editoriales sólo publican aquellos libros que vienen de alguien ya reconocido (es decir: vinculado con los círculos del poder), o, en menor medida, aquellas obras (ya sean desconocidas) que le hacen juego a la venta masiva o a intereses políticos/privados específicos. El problema fundamental, como espectadores de arte, o como habitantes de un espacio geográfico determinado, consiste en lo que, en capítulos anteriores, hemos llamado, siguiendo la teoría de Foucault, la normalización del poder. El argumento es evidente: si sólo consumimos un tipo de cultura moldeada por lo que hemos llamado ciudad letrada, nos acostumbramos (alejándonos del discurrir de lo que hemos llamado "la calle", la ciudad real) a que *somos* como la cultura oficial quiere que seamos.

Así, la novela de Cala configura, poco a poco, un panorama donde quienes publican están estrechamente relacionados con el mundo editorial y con el poder político y económico de Colombia. Como vimos en el caso del escritor Giuseppe Caputo (quien ha publicado e impulsado la comercialización de su primera novela, divulgada por Penguin Random House, aprovechando su vínculo explícito con la burocracia editorial, pues es el director de contenidos de la Feria Internacional del Libro de Bogotá, organizada por la Cámara Colombiana del Libro**),** Cala nos introduce en un universo kafkiano que llena de desesperanza a quien quiere leer literatura, o conocer, de alguna forma, la cultura desligada de la ciudad letrada. Como lectores de la novela, y ahí está, primordialmente, la fuerza narrativa de *Pesadilla editorial*, caemos en una especie de desesperación similar a la del escritor: queremos leer algo que no esté manipulado por quienes deciden qué debemos leer, pero sabemos, con Dubati, que la única posibilidad de encontrar "nueva literatura" es si esta, paradójicamente, se alinea con las reglas burocráticas y mercantiles impuestas por los monopolios multinacionales, o por sus respectivas copias nacionales. Es decir: estamos destinados, nos dice el protagonista, a consumir vieja literatura presentada como nueva. Volvemos, de nuevo, a lo que en apartados anteriores habíamos analizado sobre el quiebre de la literatura nacional en la segunda mitad del siglo XX: autores como Nelson González Ortega, Jacques Gilard, Ángel Rama y Germán Castaño Restrepo reivindican las literaturas del Boom como un cambio radical en el panorama cultural en Colombia, pero, en realidad, son escritores que ayudaron, como vimos, a construir un nuevo canon oficial que, hablando *desde* las estéticas oficiales, no estaba

alejado de lo que se ha concebido como "cultura nacional" desde los primeros textos de las *Crónicas de Indias*.

A la luz de esta visión pesimista y derrotada por los "golpes" del establecimiento, en la narración de *Pesadilla Editorial*, cuando, por casualidad, aparecen las notas que el personaje Felipe Venegas (la oficialidad) deja en la novela de Dubati (la literatura marginal) para "refinar" y exotizar el estilo y después venderla como propia (como obra de Venegas), Dubati, desde la voz irónica y mordaz de Cala, nos dice lo siguiente: "Preferiría que el título original fuese dejado incólume, pero comprendí que debía sacrificar mi obra a los caprichos comerciales de la editorial, siendo un cero a la izquierda en el mundo de la literatura, no podría hacer exigencias de ningún tipo" (Cala, 2017, p. 62).

2.3.2 Obra, lectores y metaficción

Siguiendo los anteriores postulados, resulta relevante resaltar la importancia argumental que le da Marco Cala a la tensión, ya mencionada a la luz de la teoría de Jacques Derrida, entre la intimidad de su obra (la necesidad que tiene el escritor de escribir lo que realmente quiere decir sin adaptarse a las formas exigidas por la burocracia letrada) y la búsqueda, casi desesperada, de lectores. Es evidente, a lo largo de toda la novela de Cala, y de toda su obra (para ser más precisos, podríamos exceptuar aquí su última novela, *Sexo con extraños*[86]), que el protagonista no puede concebir sus libros sin lectores, pues, como analizábamos al comprender el concepto de "obra" en Paul Celan, lo poético se imagina desde lo irrepetible, pero, sin embargo, está concebido para decir, para hablar, para, de alguna forma, ser reproducido para encontrar un "otro". En *Pesadilla editorial* se trabaja este concepto a partir de cierto carácter ingenuo y

[86] *Sexo con extraños* (2019) es el único libro de Marco Cala donde el problema de la literatura, y de la psicología del escritor al enfrentarse al mundo editorial y a la angustia de no tener lectores, no se hace explícito. Es el primer libro de Cala donde no aparece su alter ego (Dubati), y donde se desplaza el "yo literario", que sigue teniendo una relación evidente con Cala, a oficios no artísticos. En el apartado correspondiente a la bibliografía aparecerán referenciadas todas las obras de Cala, pues considero pertinente que el lector interesado pueda comparar las novelas (cuando nos referimos a "la obra de Cala") a la luz de las categorías crítico-teóricas mencionadas.

tragicómico del personaje principal, quien da cuenta de una pelea interna, expresada de distintas maneras por Dubati, al saberse como escritor pero no tener la posibilidad de ser leído. Influenciado por la concepción de prestigio, heredada de la ciudad letrada, que otorga el ser un autor publicado, Dubati duda todo el tiempo de su propio arte, de lo que ha convertido en su oficio para ser en el mundo, gracias a que, por no tener herramientas oficiales para publicar sus escritos, su obra puede quedarse, para siempre, en un archivo digital, es decir: no dar ese paso de comunicabilidad que requiere para convertirse en una obra. Dice el personaje principal de *Pesadilla editorial:*

> Al poner un pie fuera del edificio de la editorial, de inmediato me sentí vacío, los latidos de mi corazón acelerado considerablemente y sustillo incierto anunciaban una nueva derrota […] En vano solicité la devolución de mi manuscrito, mi creación para ese momento ya era material de reciclaje. Una copia extraviada, dos respuestas negativas y ciento dos páginas de la novela perdidas, me convencieron de una sencilla realidad, concreta, innegable, el tema de la novela podía ser bueno, pero mi estilo narrativo aún necesitaba desarrollarse, debía leer más novelas y mejorar en mi escritura, ademán no la había corregido a conciencia, apurado por mis ansias de publicación, convencido de una fantasía autocreada y presa de los delirios que me dominaban tratando de demostrarle a mi familia que sí servía para algo en la vida, no realicé la tarea de la manera correcta, y ahora pagaba la primiparada. Además, para empeorar mi situación, me encantaba desamparado en mundo que no conocía, sin palancas, sin conocer personas influyentes del medio, así mejorara mi escritura, nunca lograría la publicación. Pedí una botella de vodka y una caja de jugo de naranja a una licorera. Me la tomé en el transcurso de la tarde, y ya a las seis me sentía borracho y con rabia alimentada por el alcohol y quería ir a las editoriales que me rechazaron y prenderles fuego. (Cala, 2017, pp. 28-30)

De esta reflexión que hace Cala, entre la ironía y la melancolía, surge un problema político y epistemológico que hemos resaltado en la primera parte de este trabajo: la ciudad letrada contemporánea, al igual que el conquistador imponía la alfabetización para legitimar la legalidad de las tierras y de la religión en América, impone un tipo de cultura que legitima a los artistas y pensamientos que le convienen. El juego que nos propone Marco Cala es entrar en la psique de un Dubati que empieza a dudar de la propia calidad de su obra gracias que los impedimentos burocráticos le niegan la posibilidad de encontrar comunicabilidad. En Colombia, nos dice un Dubati derrotado por la oficialidad, cargado de rabia y tristeza, no se es un escritor si

no se tiene una obra publicada y distribuida en librerías, pero, para lograr esa publicación, paradójicamente, se necesita mucho más que una obra. Se necesita (como mostramos al insistir en el punto de Jacques Gilard al mostrar que García Márquez tuvo que hacer concesiones con la oficialidad para lograr ser publicado en los periódicos de distribución masiva) una alianza con las estructuras que controlan el poder cultural. Y, para que se dé esa alianza, en el caso que se logre sobrepasar la interminable y kafkiana cantidad de obstáculos que requiere una conexión con el mundo letrado, se necesita adaptar la obra a las exigencias del mercado o a los intereses específicos de quienes deciden quién es y quién no es un escritor.

Así, como decíamos al analizar el problema de las editoriales interdependientes que han aprehendido el método comercial de las multinacionales españolas, la novela de Cala plantea un aspecto fundamental para comprender la cultura contemporánea en Colombia: por un lado, como vimos en el apartado 1.3 ("Un nuevo canon en Colombia, la misma ciudad letrada"), la oficialidad promociona el surgimiento de nuevos artistas, pero, por otro lado, se reproduce el mismo tipo de arte que siempre ha permeado las esferas del poder cultural. Hacia el final de *Pesadilla editorial*, Marco Cala, al situar a Dubati en un disparatado secuestro que lo llevará, posiblemente, a su inminente asesinato (por haber descubierto que los editores oficiales quieren robar el argumento de su obra), nos habla, alegóricamente, de cómo el escritor marginal debe morir (ocultar su verdadera obra) y adaptarse a las exigencias de los editores si pretende ser leído. La metáfora es sencilla y diciente: si un autor concibe una obra que no se adapte a lo que siempre ha sido publicado por la oficialidad, debe "morir por dentro", autocensurar su obra, para lograr penetrar las esferas de la ciudad letrada: "Mis acciones en pro de la publicación de mi novela, y última si no lograba salvarme, me habían llevado a encontrar mi triste y patético final. Y mi obra, aprovechando mi muerte, sería adoptada por Vanegas, quien gozaría de las gracias que por derecho me correspondían" (Cala, 2017, p. 117).

De nuevo, Cala nos sitúa en una serie de problemáticas que hemos abordado con insistencia: A) la dificultad de encontrar, como lectores, autores que pretendan distanciarse de la cultura oficial, pues las obras que leeremos (nos dice Cala con insistencia) siempre van a estar adaptadas por quienes nos imponen qué leer; B) la importancia, no exenta de paradojas, que tiene la publicación de una obra que ha sido concebida en la intimidad, pero, siempre, pensando en "el

otro", a saber: la tensión constante entre decir lo que se quiere decir pero, a su vez, necesitar de las estructuras oficiales para que eso que se dice le llegue a los posibles lectores; C) el vínculo innegable que existe entre el escritor (publicado por una "respetable" firma) y los beneficios económicos y sociales que otorga el poder. Como vimos en la primera parte de esta tesis, es evidente este juego recíproco (recordemos el caso del senador Roy Barreras y el escritor Fernando Denis): la literatura, en Colombia, otorga estatus, un pomposo y anacrónico carácter "docto" e "intelectual", y el poder político otorga la posibilidad de difusión y canonización de la obra. De esto se desprende la sentencia, irónica, de Dubati: "quien gozaría de las gracias que por derecho me correspondían". Es decir: en Colombia, ser un escritor publicado (adoptado por la oficialidad) corresponde a haber escalado, en términos de John Better, en las "respetadas" esferas de la ciudad letrada.

A la luz de esta perspectiva, y por eso hemos decidido adentrarnos en una autobiografía friccionada para analizar el problema editorial, resulta sumamente interesante ver cómo opera la psicología de Dubati, con respecto a los postulados anteriores, a lo largo de la narración. En principio, nos muestra la legítima confianza de quien cree haber logrado una obra de calidad, alejada de eso, cargado de exotización y de pomposidad, que abunda en las librerías; pero, poco a poco, el sistema de violencia epistemológica que ejerce el poder se va apoderando del protagonista y lo va distanciando de su identidad como escritor. Es decir: el sistema económico y sociopolítico, poco a poco, va convenciendo al artista de que su arte no vale la pena, para, así, aprehenderlo y adaptarlo a los intereses del poder. El juego psicológico que ejerce la oficialidad sobre el escritor marginal, pues, consiste en convencerlo de las formas que ellos han implementado como legítimas son las únicas formas existentes para ser considerado un "escritor de verdad".

Siguiendo esto, la primera novela de Mario Dubati nunca se publica, pues, gracias a las peripecias catastróficas del final, pierde las conexiones con los poderosos. Es decir: Cala nos habla de la imposibilidad de comunicabilidad sin las sombrías alianzas que exige esa comunicabilidad. Lo que parece un final frustrado, pues el protagonista no logra el objetivo principal de la narración (publicar la novela), es, desde un nivel de lectura que vaya más allá del simple argumento de la novela, y que dé cuenta de la metáfora general que nos intenta revelar el autor, una celebración de la escritura marginal, una exaltación a aquellos libros que quedan en la

penumbra gracias a su resistencia a convertirse en un eslabón más del control y la violencia de la ciudad letrada. Mostrando una transformación en la psique del personaje, que en un principio quiere publicar a toda costa, pero que, después de entender el intrincado sistema de corrupción que requiere su publicación, lo abandona todo para no caer en ese juego, Cala nos dice, entre líneas, que prefiere no ser leído, o ser leído por muy pocos, a tener que someter su obra a las exigencias oficiales.

Así, nos encontramos, como espectadores del universo narrativo de Cala, ante un planteamiento metaficcional relevante. Sabemos, como lectores, que la primera novela de Dubati no va a ser publicada, pero el escritor nos induce a pensar que nos encontramos leyendo una novela sobre cómo no pudo publicar su novela. El libro nos lleva, en su última parte, a preguntarnos sobre el porqué de seguir escribiendo si va a ser imposible conseguir lectores, pero, a su vez, nos convierte en cómplices de esa pregunta: de alguna forma hemos conseguido la edición (barata y autogestionada) que tenemos en nuestras manos, y, de alguna forma, celebramos el hecho de que un escritor como Dubati nunca haga parte de aquel juego editorial que nos permitiría, paradójicamente, conseguir sus libros con facilidad. Después de que el narrador es atado y maltratado en el sótano de los dueños de la editorial que pretende robar sus manuscritos, y creemos, como lectores, que el protagonista está pensando en todo menos en escribir, pues su escritura lo ha llevado a estar al borde de la muerte, Dubati nos dice: "Desaparecía a su vez toda esperanza de salir de allí con vida. No entiendo cómo, en medio de la angustia, pensé en escribir una novela sobre el incidente si llegase a salir vivo de allí. Una maldita novela había sido la causa de mi infortunio y pensaba en escribir otra en lugar de idear la manera de escapar de los dementes literarios" (Cala, 2017, p. 119). Como vemos, la novela que idea Dubati, en su momento de desesperación, es, por supuesto, la novela que estamos leyendo nosotros, publicada en una editorial llamada "Proyecto Libro Pirata", creada, sin ningún tipo de asuntos legales, ni los permisos de la Cámara de Comercio Colombiana, por el mismo Marco Cala; una novela que no hace concesiones con ningún tipo de oficialidad y que, si la estamos leyendo, es porque llegamos a su autor por alguna coincidencia en redes sociales o por la recomendación de algún otro autor que trabaja, desde la periferia, desde el mundo *underground*, para que los escritores no dejen de escribir por culpa de las imposiciones estéticas y burocráticas que se requieren para ser un "autor respetado" en Colombia. Nos damos cuenta, finalmente, de que Mario Dubati/Marco Cala no era un escritor

"primíparo" tan *naíf* como él mismos se había descrito, sino, por el contrario, nos había estado llevando, secretamente, por un camino que debía terminar en la negación y la crítica radical contra toda forma de oficialidad que intente adaptar y aprehender las obras de quienes escriben *desde* lo que hemos llamado "la calle". Aquel prestigio desbordado que otorga ser un "escritor de la oficialidad", que Dubati defiende en el principio de la novela, se va desmoronando, y, por supuesto, deja al descubierto los intereses de aquellos escritores (llamados escritores con "e" mayúscula por la cultura oficial) que, en muy pocos casos, tiene que ver con el arte de escribir, sino que, como el personaje de Felipe Vanegas, tiene que ver con utilizar los mecanismos culturales dispuestos por la oficialidad para que unos pocos privilegiados generen riqueza, fama y, sobre todo, poder de opinión.

2.3.3 Forma y argumento

Consciente de lo anterior, pues el protagonista nos recalca, sospechosamente (en términos literarios), cierta melancolía por su "falta de talento" escritural, Cala nos propone un juego literario que permea toda la obra, y que ya hemos mencionado brevemente en el apartado 1.4, al hacer una reflexión crítica sobre el artículo "Vulnerables y en revuelta: precariedad y globalización en la práctica poética de Diego Ramírez Gajardo" (2017), de Lina Aguirre. Si leemos *Pesadilla editorial* con agudeza crítica, nos encontramos, en cada párrafo de la novela, con un sofisticado juego lingüístico que tiene que ver con el problema de lo que las élites culturales llaman, en general, "mala escritura" / "buena escritura". Cualquier lector, iniciado o no en la problemática académica de las literaturas marginales en Colombia, puede darse cuenta, desde las primeras líneas de la novela, que está, digámoslo así, "mal escrita". Este adjetivo, "malo/mala", lo podemos usar, en principio, al darnos cuenta de los problemas de ortografía, de gramática, de sintaxis; del manejo agresivo (burdo) de la elipsis y la distensión, del uso de palabras que no concuerdan con la intención semántica, etcétera. Pero, como decíamos, una mirada crítica y rigurosa, a la luz de las categorías propuestas en los apartados anteriores, nos da pistas de por qué esta "mala escritura" es una parte sustancial no sólo del argumento de la novela, sino, también, de lo que Cala entiende sobre el quehacer del oficio literario, sobre su propia *ars poetica*.

Resulta, pues, sumamente interesante y fecundo (en un sentido crítico y teórico) comprender que la escritura de Cala está, constantemente, desafiando el concepto de técnica escritural (de "artesanía lingüística", podríamos llamarle) impuesta por el canon. Por un lado, el escritor bumangués, en ciertos pasajes de la novela, construye oraciones pomposas y acartonadas, alejadísimas del habla de Dubati, haciendo una burla sutil (que podría pasar desapercibida si no estamos atentos) a la grandilocuencia funcionarial de las literaturas oficiales. Y, por el otro lado, el escritor, en otras partes de la novela, "descuida" por completo las "buenas formas" de la escritura y nos presenta un texto colmado de errores que, de nuevo sutilmente, nos hacen pensar no sólo en un distanciamiento estético que nos sugiere las preguntas más comunes sobre el arte contemporáneo (¿Cualquiera podría escribir una novela? ¿Cualquier cosa puede ser considerada literatura? ¿Se puede hacer arte sin ser técnico? ¿Poner un inodoro en un museo puede ser considerado arte?, etcétera), sino, a su vez, en las preguntas más básicas y más complejas de la metaficción: ¿Es esto una novela? ¿Esta novela me está hablando de esta novela? ¿Estoy leyendo un libro, escrito por Dubati, con las correcciones iniciales de la primera novela que quiere publicar Dubati en la novela de la que habla esta novela? ¿Es por este tipo de errores que fue rechazada la primera novela de Dubati?, etcétera. Es, pues, sustancial entender que este juego, que oscila entre "lo acartonado" (un lenguaje funcionarial que entra abruptamente y nos aleja de la voz del personaje) y "lo descuidado" (escritura "anti-oficial") es parte de la lucha que propone Cala en su literatura; es una parte fundamental de concebirse a sí mismo como un escritor que debe permanecer al margen de la ciudad letrada para poder seguir creando y protegiendo su obra sin concesiones impuestas por la literatura oficial. ¿Por qué? Veamos: una clave teórica para comprender cómo operan las "malas formas escriturales" de *Pesadilla editorial* como parte esencial de lo que nos quiere decir la novela la podemos develar a partir del análisis que hace el escritor, traductor y profesor argentino César Aira en su libro *Sobre el arte contemporáneo* (2013). Al hablar de aquellos puristas (piénsese en el concepto de ciudad letrada) que defienden un tipo de arte afín a las técnicas más sofisticadas que hemos heredado del canon occidental, Aira sugiere lo siguiente:

> En las discusiones que promueve el Enemigo del Arte Contemporáneo, es lo más común que apoye su argumentación con ejemplos imaginarios, creados por su fantasía agresiva, como "nadie me hará creer que colgar del techo preservativos llenos de mierda es arte". El que lo escucha no puede menos que preguntarse, aún

> sabiendo que el ejemplo es una creación del momento a efectos de convicción, si esa obra (con o sin comillas) no habrá sido hecha alguna vez. Y si no fue hecha, podría haberlo sido, o lo será, porque esa lógica del ejemplo imaginario difamatorio ─que es una forma de "cualquier cosa"─ está en origen de la creatividad.
>
> El ejemplo difamatorio es algo más que el arma favorita del Enemigo del Arte Contemporáneo. Está latente en núcleo de la proliferación. Es una promesa de realización, más allá de las realidades previsibles y programadas por una evolución razonable. Abre la vía a la verdadera creación, la no derivativa… (también hay que tener en cuenta que la difamación, cuando está bien hecha, tiene un modo propio de madurar en elogio, en vindicación, o en auténtica comprensión; ejemplo, el Cándido de Voltaire, escrito para burlarse de la teoría de la armonía preestablecida de Leibniz, y que hoy podemos leer como la más convincente ilustración de esa teoría).
>
> De ahí sale la fórmula "cualquier cosa", que puede tomarse tanto como fórmula de libertad como de irresponsabilidad. (Aira, 2016, pp. 39-40)

Como vemos, el punto principal de Aira consiste en sostener que hay cierto tipo de arte que crea, intencionalmente, un discurso doble: por un lado, la obra, y, por otro lado, una narrativa paralela, intrínseca a la obra, que permite a los otros dudar de esa misma obra. Esto implica (y este punto lo va a recalcar Aira a lo largo de todo su texto teórico) que para una comprensión plena de este tipo de arte se debe entender o intuir, de alguna forma, el discurso paralelo que la permea. Es decir: ya no nos enfrentamos a una novela como *Guerra y paz* (1865), de Tolstói (1828-1910), o *Grandes esperanzas* (1861), de Dickens (1812-1870), donde la gran sofisticación narrativa, y la totalidad cerrada y compleja del argumento, nos permite contemplarla, como obra, en su integridad; sino, más bien, debemos comprender que este tipo de arte (del que habla Aira), poco común en la literatura contemporánea colombiana, nos está hablando de una crítica, implícita o explícita, a lo que el mismo artista está intentando concebir como obra. Para ponerlo en términos específicos: sería imposible disfrutar a cabalidad la novela de Cala si no se entiende que su escritura "descuidada" y, a veces, exagerada con el uso de términos rimbombantes, no sólo nos habla de un argumento específico en contra del mundo editorial en América Latina, sino que, a su vez, la forma de la novela está peleando constantemente contra ese mundo editorial que exige ciertas formas específicas. Ese "cualquier cosa" que envuelve, todo el tiempo, al arte contemporáneo (en términos de Aira) es, precisamente, lo que nos propone Cala en su literatura.

Ya no es sólo un argumento, una historia, sino la pregunta por las posibilidades de llevar a cabo esa historia. Cuando vemos, por ejemplo, una palabra mal usada, o un error de sintaxis o de ortografía, o un manejo burdo de la elipsis, la novela nos aleja, intencionalmente, del argumento, y nos lleva a pensar en otro discurso paralelo a la narración: ¿se puede hacer esto?, ¿es posible ser un escritor, y decir lo que se quiere decir en un libro, sin saber ortografía o gramática? Y, aun así, con estas preguntas en mente, nos da la posibilidad de disfrutar y de conectarnos plenamente con lo que nos quiere decir el autor.

Un ejemplo sustancial de este tipo de planteamiento estético (y, de cierto modo, político) en la historia de la literatura lo podemos encontrar en los libros de Roberto Arlt (1900-1942), quien, en oposición radical al purismo borgiano y a ciertos intelectuales latinoamericanos que defendían el formalismo literario, construyó una obra complejísima, que oscilaba entre la crónica y los primeros indicios de la novela urbana contemporánea en América, despreciando cualquier tipo de concesión formal del lenguaje, pues, para Arlt, la llamada "buena escritura" tenía que ver con privilegios de clase, con tener tiempo para estudiar y leer, con una herencia burguesa, letrada, de la conquista europea, a saber: aspectos alejados de lo que, para el escritor argentino, completamente afín con el pensamiento de Marco Cala, debía ser la literatura: una búsqueda desesperada de la cotidianidad de la calle. En su famoso prólogo a *Los lanzallamas* (1931), Arlt lo pone en los siguientes términos:

> Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias.
> Para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada. Pero, por lo general, la gente que disfruta de tales beneficios se evita siempre la molestia de la literatura. O la encara como un excelente procedimiento para singularizarse en los salones de sociedad. (Arlt, 2004, p. 5)

Bajo esta perspectiva, la literatura de Arlt (al igual que la de Cala) se debe comprender, como afirma Aira, a la luz de un doble discurso, uno evidente, el otro oculto, paralelo: por un lado, el contenido de unas historias que reflejan (en oposición a la literatura de Borges, o de los formalistas argentinos de principio del siglo XX) el discurrir de una América Latina urbana, pobre y devastada (económica y culturalmente) por la herencia de la conquista europea; una

América latina, en fin, alejada de todo tipo de fantasías (o de magia) que mitigue los sufrimientos y el discurrir cotidiano de lo que hemos llamado "la calle". Y, por el otro lado, si leemos con agudeza crítica, podemos comprender que aquel "se dice de mí que escribo mal" es, también, parte sustancial de la literatura que intenta forjar Arlt en contraposición a la violencia epistemológica de la ciudad letrada. La falta de rigurosidad gramatical (una gramática rígida que representa, por supuesto, la lengua "culta" del conquistador) es, en los libros de Arlt, gran parte del contenido. Es decir: no sólo nos encontramos leyendo novelas y crónicas que nos hablan de una América desexotizada y allegada a la ciudad real, sino que, gracias a las formas rudas de esta literatura, podemos dudar de la herencia de la lengua y pensar, constantemente, en las concesiones y los privilegios que debe tener un escritor latinoamericano para ser considerado un escritor. Al igual que Cala (como ya mencionamos), Arlt convierte sus dudas sobre "el escribir bien" en una aguda crítica a lo que la cultura pide de sus artistas, a saber: convertirse en cómplices de una imagen que Occidente ha creado para dominar, para resaltar, como veíamos en el análisis de *Orientalismo,* de Edward Said, una superioridad epistemológica, ética y cultural.

Así, a la luz de los planteamientos anteriores, podemos encontrar varios momentos en la novela de Cala en los que el escritor bumangués nos habla, entre líneas, de este doble discurso, de este "cualquier cosa" característico de los detractores del arte contemporáneo. Veamos: una frase como "fue un episodio bizarro" (Cala, 2017, p. 53), por ejemplo (para traer uno de los cientos de ejemplos posibles), no podría aparecer en un libro editado por quienes manejan la "alta cultura" en Colombia. Cualquier corrector de estilo oficial, volcado en el mundo purista de la literatura "culta" colombiana, o de aquellos libros que proporcionan ventas masivas a la empresa (si Cala hubiera hecho las concesiones y las trampas burocráticas que nos cuenta en su novela para publicar su novela) hubiera hecho la salvedad semántica: el vocablo "bizarro", en español, significa "valiente", o, en la segunda acepción del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (actualización de 2019), "generoso, lúcido, espléndido". Es decir: está mal usada la palabra, pues, como es evidente, la intención semántica del autor tiene que ver con el significado del vocablo francés (adoptado posteriormente por la lengua inglesa) "*bizarre"*, que significa "extraño" o "extravagante". Pues bien, el punto es que el no corregir esa palabra (el distanciamiento de la semántica rigurosa) no sólo nos deja ver que la novela que tenemos en las manos no ha pasado por la burocracia oficial, sino que, desacatando las reglas del lenguaje, nos conecta con el uso

callejero de las palabras. La frase "fue un episodio bizarro" nos dice que la literatura (por lo menos en el caso de Cala) no tiene por qué adaptarse a la Real Academia de la Lengua, sino, más bien, a los usos libres de la lengua popular. Es cierto, por supuesto, que el término "bizarro" no significa lo mismo en español que en francés o en inglés, pero, gracias al dinamismo del lenguaje oral, del habla de la ciudad real, y de la profunda influencia del cine, la televisión y la música estadounidense en Colombia, el término ha mutado, sin permiso de la Real Academia de la Lengua, y es perfectamente comprensible (en su intención semántica) en el contexto que lo usa Cala.

Bajo esta perspectiva, decíamos, este tipo de "errores" constantes (de ortografía, de sintaxis, de semántica, etcétera) nos hablan de un discurso que se esconde detrás del argumento. Este es: la pregunta por el arte, la duda de quién es considerado un escritor y por qué ha logrado penetrar los herméticos círculos de la cultura oficial. Siguiendo esta idea, Cala nos propone un juego en el que, como el personaje principal está desesperado por publicar su novela (la búsqueda constante de comunicabilidad) y entiende que el lenguaje de la calle está prohibido en la cultura oficial, cuando se enfrenta a funcionarios del mundo literario les habla en un tono sumamente acartonado y pomposo, un tipo de habla que, si no estamos atentos al doble discurso que nos propone el autor (irónico y crítico de las esferas del poder), podrían pasar por párrafos pretenciosos e inverosímiles en la voz de Dubati. Pero, lo que realmente está haciendo el autor es mostrar, como nos dice Arlt en el prólogo de *Los lanzallamas*, que para ser considerado un buen escritor son necesarios los privilegios del "buen habla", de la "pureza lingüística". En *Pesadilla editorial*, en su primer encuentro con la periodista y escritora que lo presenta al mundo de la burocracia literaria oficial (un personaje fundamental para comprender las dinámicas de favores y escalamiento social en el mundo literario colombiano), Dubati le intenta explicar el argumento de una película usando los siguientes términos: "Está basada en hechos reales que semejan una historia de novela macabra nacida de la retorcida imaginación de un escritor demente (…) Y en estos hechos se inspiraron los escritores del guion, quienes adaptaron tiempo, espacio y trama basándose en tales sucesos" (Cala, 2017, p. 19). Como es evidente, este tipo de discurso, alejadísimo del discurrir del habla popular, y que, incluso, es tan exagerado en su pomposidad ("semejan", "quienes adaptaron tiempo, espacio y trama", "en tales sucesos", etcétera) que nos saca de la novela (¡Nadie habla así!, nos decimos de modo similar a lo que hemos analizado de las novelas de Mutis o de García Márquez), nos revelan fuertes sospechas sobre el quehacer de la oficialidad cultural en Colombia.

La pomposidad de ciertos párrafos de Cala está ahí para, de forma irónica, ser contrastados, en todo momento de la narración, con una escritura desprovista de técnicas, ligada a un vocabulario común a todos los transeúntes de las calles de Bucaramanga; con una escritura alejada de artesanías sofisticadas o de juegos retóricos impuestos para cautivar al lector.

En la misma línea de Arlt, la escritura transparente y ruda de Cala (en los párrafos que no intenta burlarse de la pomposidad oficial) no sólo nos cuenta una historia sobre la corrupción y la dificultad de ser un escritor marginal en Colombia, sino que, también, nos habla de desmontar el mito de "la alta cultura" y traer la literatura, y el arte en general, a la vida diaria. *Pesadilla editorial* es, pues, como sugerimos al principio de los apartados sobre la escritura de Marco Cala, un ratificación de la metáfora que ha atravesado la totalidad de esta tesis: la lucha constante, que permanece hasta nuestros días, entre una ciudad letrada, hermética, elitista y afanosa de poder, que controla la visualización y la canonización de la cultura desde intereses específicos que ayuden a perpetuar el *estatus quo* de quienes habitan esa ciudad, contra una ciudad real , mucho más grande, pero con menos posibilidades de decir; aquellos que viven en la periferia y no tienen los recursos (cualesquiera que sean) para penetrar en las esferas del poder y lograr ser escuchados. Como hemos recalcado insistentemente, este problema entre ciudad real y ciudad letrada está, desde el inicio de la colonia, estrechamente relacionado con las formas lingüísticas que hemos heredado de la cultura europea. Como bien podemos deducir del libro de Ángel Rama (*La ciudad letrada*), que nos ha servido como marco teórico para la primera parte de esta investigación, la violencia de la conquista no sólo fue una guerra física, sino, a su vez, una conquista del pensamiento (de las formas y las ideas) de quienes iban a construir las repúblicas latinoamericanas para perpetuarse, hasta nuestros días, en el poder. La lucha de Cala, pues, consiste en desligarse de la "pureza" del lenguaje, en autopublicar sus novelas sin hacer concesiones con ningún tipo de estructura del poder y en decirle a sus pocos lectores lo que realmente quiere decir. Después de que Dubati asiste a un taller de "escritura creativa" (al que fue invitado por algunos oficiales que le querían robar su novela), el personaje nos habla explícitamente de la forma y de sus vínculos con lo que hemos llamado ciudad letrada: "El taller fue aburridísimo, esos vejetes románticos apegados a la cartilla, creyentes en el olimpo de lo literario, en el barroco, en la pureza y elegancia del estilo me hicieron dormir profundamente" (Cala, 2017, p. 50).

2.3.4. Una recapitulación

Como último (y breve) apartado de la presente investigación, antes de pasar a las conclusiones específicas y generales de la totalidad de la tesis, es pertinente recapitular algunas de las propuestas y de los análisis teóricos, críticos e historiográficos que hemos resaltado al analizar la literatura de Marco Cala. Dichas propuestas y análisis, como ya hemos mencionado en cada momento particular, logran, de alguna forma, abarcar ciertas preguntas y aspectos fundamentales que han estado presentes a lo largo de toda la investigación.

Veamos: a la luz de la visión teórica que propone Jacques Derrida sobre la poesía de Paul Celan, y que hemos desglosado a partir de la famosa consigna de Borges y de Valéry que sugiere que los escritores publican para dejar de corregir sus textos, a saber: que la obra es obra sólo cuando el autor entiende que no puede permanecer en la esfera de la intimidad (de la perfección) sino que requiere de comunicabilidad, de su carácter imperfecto, nos preguntamos sobre una posible paradoja: ¿no sería una contradicción querer publicar si se es un escritor marginal que lucha contra la burocracia y la oficialidad que permea el universo hermético de las publicaciones en Colombia? Y hemos argumentado enfáticamente, a partir de la novela *Pesadilla editorial*, de Marco Cala, y de los planteamientos teóricos que nos brinda *Schibboleth*, de Derrida, que no importa qué tan "por fuera del sistema" pretenda estar un artista, la obra, para ser concebida como obra por aquel que aspira a *decir*, debe encontrar a quién decirle. El poema, nos sugiere Derrida, pertenece a una intimidad irrepetible (a una fecha), pero, para ser concebido como poema, habla, nos dice cosas (2002, p. 21).

Siguiendo esta perspectiva teórica, hemos recorrido el argumento de *Pesadilla editorial* para mostrar la interesante propuesta literaria que nos proporciona Marco Cala: un escritor marginal (un personaje autobiográfico) que se concibe a sí mismo por fuera del hermético mundo del funcionariado literario, pero que, por el afán de decir, de ser escuchado, de forjar una obra, se involucra en un universo extraliterario, lleno de corrupción y de razones comerciales y políticas, que rodea la cultura latinoamericana. Trayendo los estudios estadísticos sobre el funcionamiento editorial en Colombia (*Lectores, editores y cultura impresa en Colombia, Siglos*

XIV-XXI)**,** y algunas opiniones relevantes de escritores que han estado involucrados en el mundo editorial (recordemos el examen que hace Héctor Hernández Montecinos sobre las multinacionales que han monopolizado el mercado del libro), hemos argumentado que, al igual que expusimos en los apartados sobre "el nuevo canon en Colombia", la literatura contemporánea colombiana que se visualiza, que se estudia, y que se exalta, es llamada "nueva literatura" por su carácter temporal (su fecha de publicación), pero, en realidad, está perpetuando lo que han sido, desde el inicio de la colonia, las letras oficiales: una forma efectiva y poderosa de exotizar el discurrir de la cotidianidad popular en América Latina, y de perpetuar las estructuras lingüísticas y culturales que se han encargado de hermetizar el arte y el quehacer de quienes quieren "decir" sin vincularse a las exigencias del poder. O, como siempre ha sucedido de modo paralelo, se publican libros de "fácil consumo", que no pongan en duda los estándares culturales oficiales, para su producción y venta masiva.

Así, partiendo de la premisa que sugiere que el "nuevo arte" colombiano debe, siempre, parecerse al "viejo arte" para lograr comunicabilidad (recordemos que hemos puesto en duda, en toda la primera parte de este escrito, el quiebre que suponen las literaturas del realismo mágico, pues, como vimos con evidencia textual, dicho quiebre no es, realmente, una ruptura), logramos detectar un juego estético (y, por su puesto, político) que nos propone la novela de Cala: el escritor marginal, al no poder desprenderse del todo de las estructuras del poder que controlan la cultura, pues, siguiendo los conceptos de Derrida, su obra busca *decir*, empieza a dudar de la calidad de su propia escritura. Deben estar en lo cierto ─nos dice irónicamente Cala de forma implícita─ si todos dicen que no sirvo para ser un escritor. El juego, pues, que aparece en varios autores latinoamericanos contemporáneos (por eso volvimos a resaltar la investigación de Lina Aguirre sobre la poesía contemporánea chilena), consiste en hacer evidente, en la literatura marginal, la supuesta falta de talento literario. El escritor, al detectar el rechazo de la "alta cultura", crea una obra donde revela ese rechazo y sigue escribiendo, contándonos, paradójicamente, que lo que estamos leyendo no está bien escrito, pues la cultura oficial lo ha decidido así.

Siguiendo lo anterior, hemos mostrado cómo las dudas estéticas del personaje principal de la novela de Cala no sólo se hacen explícitas como burla a "la alta cultura" colombiana desde el argumento (desde la historia que se nos cuenta), sino, también, desde las formas

escriturales, desde el español, desde cómo está escrita la novela. El personaje que opera como antagonista, Felipe Vanegas, aquel grandilocuente escritor oficial que quiere robarle la obra al protagonista, no es más, ni menos, que la metáfora de la ciudad letrada que se aprovecha de "la calle" para aprehender sus contenidos y sus formas (recordemos que el académico Jacques Gilard habla de cómo la cultura popular, en la literatura oficial del Caribe colombiano, no es más que el "humus", el "abono", de los contenidos, 2015, p. 81). Así, pues, partiendo de la visión teórica de César Aira, y de cómo el importante escritor argentino Roberto Arlt entendió su propia marginalidad estética, mostramos que el antagonismo de Vanegas, y de la burocracia y la oficialidad editorial, es puesto a prueba por la misma novela que estamos leyendo. *Pesadilla editorial* es un libro que está, conscientemente, apelando a una tensión lingüística entre el error gramatical (ortográfico, sintáctico, semántico, etcétera), que descentraliza la herencia española, y el lenguaje que ha impuesto la oficialidad para perpetuar la violencia epistemológica que se ha ejercido desde el inicio de la colonia. Bajo esta perspectiva, nos encontramos frente a un autor al que no le interesa "pulir" su escritura, pues los errores (y las exageraciones idiomáticas que vimos en las citas traídas) son parte de lo que nos quiere contar. Es por eso que este apartado sobre el escritor bumangués ha empezado con los versos de Atahualpa Yupanqui que aparecen al inicio de la canción popular "Los ejes de mi carreta": "Porque no engraso los ejes/ me llaman abandona'o / si a mí me gusta que suenen /¿Pa qué los quiero engrasados?". Es decir: la forma es, también, lo que nos quiere decir el autor. El poeta que pelea contra la pureza lingüística, nos dice Yupanqui, quiere, conscientemente, que le suenen los ejes, sin engrasar, de su carreta. Sacrificar esa forma "no pulida" sería, por supuesto, sacrificar el ser un escritor, un artista. Como mostramos (textualmente) al final del análisis de *Pesadilla editorial*, Cala nos propone leer una novela (la que tenemos en las manos) que, después de entender la burocracia de la literatura oficial, se ha negado a hacer cualquier concesión formal. En un corto poema titulado "Art", el escritor estadounidense Charles Bukowski nos habla de esto mismo en las siguientes palabras:

ART

As the

spirit
wanes
the
form
appears (1993, p.121)[87]

[87] "Cuando el espíritu decae, aparece la forma" (Traducción mía. Algunos han traducido: "Cuando el espíritu se desvanece, aparece la forma). Este poema, tomado de la antología más completa de la obra lírica de Bukowski, desde sus primeros poemas hasta sus textos póstumos (*The Pleasure of the Damned, Poems 1951-1993*), ha tenido cientos de interpretaciones. En nuestro caso, entendemos que Bukowski arremete contra un nuevo formalismo estadounidense, muy vinculado a la poesía que venía de las revistas universitarias a finales de los años ochenta. Cuando Bukowski usa el término "*form*" se refiere, en esta interpretación, a lo que hemos analizado sobre cómo la oficialidad impone ciertos parámetros lingüísticos para aprobar o desaprobar el arte que incomoda *el status quo* de quienes pretenden controlar la cultura y el pensamiento.

Conclusiones

Perdón si estoy de nuevo acá
pensé que habías preguntado por mí,
me gusta estar de nuevo acá
aunque no hayas preguntado por mí,
voy a quedarme un poco acá,
cuidarte siempre a vos en la derrota,
hasta el final, el final,
la depresión sin épica, la depresión sin épica…

Él mató a un policía motorizado, "El tesoro"

Para desglosar, una a una, las conclusiones que han resultado de la anterior investigación debemos, primero, clarificar ciertas preguntas fundamentales para comprender el presente trabajo como un todo: ¿Qué tienen en común los cuatro autores contemporáneos que hemos trabajado? ¿Qué tienen en común todos los apartados que hemos desarrollado en la primera parte de esta tesis (enfocada en una crítica detallada de la historia de la literatura colombiana) y los estudios monográficos, específicos, de la segunda parte? ¿Qué hemos aportado, a fin de cuentas, a los estudios de la literatura?

Veamos: a partir de investigaciones académicas rigurosas sobre la relación entre la cultura y el poder socioeconómico, político y cultural en Colombia (y, en menor medida, en América Latina), que apuntan, en todos los casos, a demostrar el vínculo explícito entre "las letras" (el símbolo de lo escritural) y la violencia ejercida para que ciertas élites puedan perpetuarse en el poder, hemos propuesto, como resultados de investigación, una serie de claves teóricas, historiográficas y críticas para responder a las anteriores preguntas. De modo general, podemos asegurar (según lo que hemos expuesto a lo largo de esta tesis) una idea contundente: la literatura (y la historia del arte) no está exenta de las relaciones de poder socioeconómico y político en la que se enmarca cada caso particular (el que sea) que se pretenda estudiar con rigurosidad. Así,

como hemos insistido en la argumentación general del trabajo, quien pretenda escribir (y visibilizar eso que escribe), ya sea desde el margen cultural o desde los centros de poder, debe, de alguna forma, advertir que existen ciertas "reglas" establecidas (impuestas por las estructuras dominantes del poder) que van a determinar el qué, el cómo y el porqué de su obra.

Esta idea general, que hemos detallado en cada caso específico de investigación, está ampliamente examinada por Pierre Bourdieu en el libro *Las reglas del arte* (1992). El sociólogo francés insiste, a partir de su teoría de "los campos sociales", en la imposibilidad de comprender a cabalidad el discurrir histórico de las artes negando el marco de relaciones de poder que, de alguna forma u otra, lo determina:

> Si la historia del arte o de la literatura, como la historia de la filosofía y , en otro sentido, la propia historia de las ciencias, puede adquirir la apariencia de una evolución estrictamente interna, al dar la impresión cada uno de estos sistemas de representaciones autónomas de desarrollarse según su dinámica propia, independiente de la acción de los artistas, los escritores, los filósofos o los científicos, es porque cada nuevo recién llegado tiene que contar con el orden establecido en el campo, con la regla de juego inmanente al juego, cuyos conocimientos y reconocimiento (*illusio*) están tácitamente impuestos a todos los que entran en juego. (Bourdieu, 2015, p. 400)

Teniendo en cuenta esta teoría, y, como hemos citado en las primeras páginas de este trabajo, la idea de jerarquización de las artes que desarrolla Emil Cioran en *Del inconveniente de haber nacido*, esta tesis doctoral parte del estudio histórico y sociológico del académico Ángel Rama, en su obra *La ciudad letrada*, para dar cuenta de que la literatura (y el arte en general) en América Latina ha sido usada, desde siempre, como herramienta de poder; como herramienta para excluir e incluir aquellas producciones creativas que sean convenientes (o inconvenientes) para perpetuar las estructuras políticas, sociales y culturales que se han intentado emplear, desde el inicio de la colonia europea, en las tierras del "nuevo mundo". Es este aspecto (que hemos complejizado y detallado en cada momento específico de la investigación), por supuesto, el que responde a las preguntas que propusimos en el inicio del presente apartado. A saber: todos los estudios, los análisis, las teorías y la crítica específica que hemos desglosado a lo largo del trabajo se relacionan en el sentido en que se ha demostrado, a partir de evidencia textual,

de estudios de campo, de conclusiones teóricas y lingüísticas, etcétera, que existen ciertos tipos de escritura (caracterizadas por los autores que hemos trabajado) que son excluidas de los círculos de poder porque se han alejado de las condiciones burocráticas y estéticas que implica pertenecer a dichos círculos.

Siguiendo esta idea, este trabajo ha propuesto una estructura de pirámide invertida (una especie de embudo) que intenta delimitar, cada vez más (a medida que avanza la tesis), el campo de investigación. Hemos propuesto, pues, que para comprender las literaturas marginales en la Colombia contemporánea es necesario, primero, estudiar la relación entre cultura y poder en la América Latina de la conquista española (y, posteriormente, en la Colombia dominada por las élites criollas) para, luego, ir cerrando el espectro de estudio hasta lograr comprender por qué hay ciertas estéticas que, en nuestros días, no logran penetrar en los herméticos círculos de la cultura, para, de esa manera, hacer un análisis monográfico, detallado, de dichas estéticas. Así, hemos planteado el siguiente esquema (pirámide invertida /embudo[88]) para lograr una argumentación deductiva, lineal y ordenada que permita una fructífera comprensión de los problemas estéticos y políticos más relevantes sobre la literatura marginal en Colombia:

[88] El lector se podrá preguntar por qué, por ejemplo, visualmente aparece el último apartado como "menos amplio" (siguiendo la imagen del embudo) que los anteriores dos; apartados que trabajan, también, estudios monográficos. Veamos: si se hace un recorrido detallado por cada sección de la tesis, el lector podrá darse cuenta, sin ninguna dificultad, que a medida que la investigación avanza se van reduciendo las categorías teóricas y la amplitud de las obras que se quieren analizar. Esto se debe a que la teoría y la crítica utilizada en cada apartado va a servir para ir hilando los estudios posteriores, y a que no es necesario recalcar ciertos argumentos que ya han aparecido con insistencia. Si vemos, por ejemplo, el apartado sobre el poeta Giovanni Oquendo (primer apartado monográfico), advertimos que hay un recorrido por toda su obra y que el desarrollo teórico debe dejarle claro al lector el vínculo entre los estudios históricos y críticos de la primera parte con los trabajos artísticos que se pretenden analizar. En cambio, en el último apartado, sobre la escritura de Marco Cala, se trata una sola novela, y ya los aparatos teóricos están debidamente vinculados con la primera parte de la tesis, pues las secciones anteriores han recalcado la unidad argumental del trabajo.

Como vemos, nuestro punto de partida fue una visión general de los estudios culturales en Latinoamérica, y nuestro punto de llegada consistió en realizar un análisis minucioso de ciertas obras marginales de cuatro autores que, por la notabilidad (importancia) estética y el carácter recóndito (escondido) de sus obras, logran ejemplificar, desde la complejidad específica de cada obra, las categorías teóricas que hemos revelado al caracterizar el vínculo entre el poder y la cultura en Latinoamérica. Dichos análisis literarios y filosóficos de estas obras marginales contemporáneas surgieron, pues, de las premisas fundamentales que se defendieron de modo transversal en la presente investigación. Y dan cuenta, como hemos argumentado en cada momento específico, de distintas respuestas, todas vinculadas entre sí, a la hipótesis principal que hemos recalcado desde el inicio de la investigación. A saber: que hay ciertas estéticas que han sido

rechazadas de la cultura oficial colombiana gracias a que no son convenientes para quienes controlan las estructuras dominantes del poder.

Teniendo esto en cuenta, y habiendo intentado una rigurosa argumentación basada en el uso de distintas metodologías de las ciencias sociales, la crítica literaria, la historia, la teoría estética, la lingüística y, en algunos casos específicos, la literatura comparada, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1) Tomando como marco teórico principal la investigación de la historia cultural de América Latina planteada por el académico Ángel Rama en *La ciudad Letrada*, y estudios contemporáneos significativos sobre la historia de Colombia y su estrecho vínculo con las oligarquías herederas de la conquista europea (Antonio Caballero, Jorge Orlando Melo), hemos propuesto que el uso del discurso escrito, "el signo escritural", fue una de las armas más poderosas y efectivas para otorgarle un poder casi absoluto a las élites españolas que, posteriormente, se transformarían en minorías criollas que dominaron el pensamiento y la divulgación de la cultura en el mundo americano. Hemos sostenido, pues, que para comprender el funcionamiento (tanto estético como sociopolítico) de las literaturas marginales en Colombia es necesario comprender que hubo, en tiempos de la colonia, una conciencia de que el lenguaje técnico, oficial, iba a permitir configurar las estructuras sociales negando el pensamiento y las formas de vida que existían en la América precolombina. Así, hemos recalcado que, incluso después de las independencias y de los cientos de cambios estructurales que se han pretendido en distintas regiones y en distintos ámbitos culturales (religiosos, educativos, artísticos), el poder en Colombia está vinculado, siempre, con el acceso a cierto tipo de discursos que hemos denominado como "cultura oficial", o, de modo sospechoso (irónico), "alta cultura occidental".

Teniendo en cuenta esta perspectiva histórica, hemos sostenido enfáticamente, a partir de ejemplos específicos de lo que han sido las letras oficiales desde el inicio del canon (literatura nacional) hasta nuestros días, que no importa el nombre que se le dé a quienes dominan el poder cultural (conquistadores, criollos, funcionarios, empresarios), la dinámica de dominación no ha cambiado en sus aspecto más perjudicial para la pluralidad de pensamientos y de estéticas

que surgen, sin ser visibilizados, en los márgenes de la cultura: la consciente violencia epistemológica que han configurado las grandes instituciones letradas para dominar la visión de la realidad de las masas. Así, manteniendo la metáfora principal del libro de Rama (ciudad letrada /cultura oficial, y ciudad real /el discurrir de la vida y el pensamiento por fuera de los herméticos círculos del "poder culto") hemos concluido, en un primer momento de la investigación, que las repúblicas latinoamericanas se forjaron a partir de una tajante división ("letrado", "real /popular") que, a pesar de los cambios en las estructuras de poder y las visiones ideológicas, no se ha logrado disolver.

2) Siguiendo lo dicho anteriormente, y haciendo un estudio crítico sobre la visión que propone el profesor Gonzáles Ortega (en el artículo "(Sub) versión del nacionalismo oficial en literatura: el caso de Colombia") hemos concluido que el concepto de "Literatura colombiana" no apareció de modo paulatino, orgánico, sino que, más bien, fue construido artificialmente (en el sentido en que se escogieron "a dedo" los textos) por los "intelectuales oficiales" (la ciudad letrada). Hemos demostrado, a partir de clara evidencia textual, que el proyecto de crear una conciencia colectiva de la existencia de una literatura nacional tuvo la intención, consciente, de difundir el discurso liberal europeo en las instituciones que se habían oficializado desde la conquista: la cultura artística y la escuela. Esto quiere decir, como vimos en la conclusión anterior, que el desplazamiento de un discurso meramente religioso y burocrático a un discurso más liberal (postindependencia) no quiebra, necesariamente, las lógicas de dominio a través de la palabra escrita. Haciendo un recorrido por los textos fundacionales de la llamada "literatura nacional" podemos comprender a cabalidad una lógica de dominio cultural: se canonizaron, conscientemente, algunos textos de la colonia y otros de la república para dar cuenta de un pasado grandilocuente y enorgullecedor –similar al pasado europeo– con un propósito sobre todo político. Los textos que lograron captar ese pasado europeo inexistente (recrear el pasado de un país que no había escrito su historia) fueron calificados como fundacionales de la literatura colombiana, y las otras producciones, como ocurre con todo canon construido artificialmente, fueron calificadas como "no literarias".

Hemos reconocido, pues, que siempre han existido escritores que están al margen de estas lógicas de poder arraigadas a la vida cultural, pero basta con hacer un repaso por

las biografías de dichos autores para reconocer fácilmente que, así pretendan un quiebre estilístico, siguen intentando un acercamiento a las élites culturales para lograr la difusión de sus obras. Así, hemos resaltado que por el "no reconocimiento oficial" de autores como Candelario Obeso (que intentó una obra sobre "lo popular") hay un consenso, tanto en el mundo académico como en el "voz a voz", que asegura que la literatura de García Márquez, por sus parodias constates a los procesos burocráticos y a los absurdos de la oficialidad, es el gran paradigma de la ruptura entre "lo culto" y "lo popular" en las letras colombianas. Pero hemos resaltado enfáticamente, distanciándonos radicalmente de las propuestas de Rama y de Gonzáles Ortega, y de la gran mayoría de expertos en literatura colombiana, que las obras del realismo mágico, al estar concebidas *desde* la ciudad letrada, han perpetuado las mismas lógicas de dominio y exotización de América que se instalaron desde la conquista. Hemos propuesto que el efectivo juego de novelas como *Cien años de soledad* es que el escritor intenta captar "lo popular" desde una visión europeizante, desde lo que "la alta cultura" quisiera creer que es lo popular, "lo salvaje", en las repúblicas del tercer mundo, pero "lo popular" (lo de todos) en América Latina, después de la conquista, se distancia enormemente del mundo bucólico y fantasmal que se nos cuenta en la literatura de García Márquez y de otros autores canónicos que han logrado gran reconocimiento en las "altas esferas" culturales.

3) A partir de un análisis de la literatura colombiana canónica de la segunda mitad del siglo XX (tomando los libros de García Márquez y de Álvaro Mutis como ejemplos más relevantes) hemos demostrado que hay tres aspectos fundamentales para comprender el canon contemporáneo como una continuación de las lógicas de dominio y de violencia epistemológica implementadas en Colombia desde la aparición de "lo escritural" como herramienta de perpetuación del poder: A) las letras canónicas usan las formas literarias heredadas de la "alta cultura" europea, que ignoran los matices lingüísticos propios del discurrir de la calle; B) la literatura canónica necesita un vínculo explícito con las estructuras del poder para encontrar una aceptación y una visualización de la obra; C) es evidente que para que una obra colombiana adquiera relevancia en la ciudad letrada debe exotizar "lo latinoamericano" para que pueda ser definido en contraposición a los estándares de vida de los países del "primer mundo".

Hemos, pues, desarrollado cada uno de estos tres aspectos para demostrar, con evidencia textual, histórica, estadística y filosófica (teórica) que la ruptura que pretendieron los autores más relevantes (en un sentido divulgativo) de la Colombia de la segunda mitad del siglo XX no fue, realmente, una ruptura. Hemos concluido, a partir de la lectura de las obras de dichos autores, que las formas literarias que, en principio, parecieron interesadas por la cultura popular, se convirtieron en una burla a esa cultura popular y en una exotización del mundo que intentaron captar desde los círculos herméticos de la ciudad letrada. A partir del concepto de "normalización del poder", propuesto por el filósofo francés Michel Foucault, y, sobre todo, de las teorías principales desarrolladas ampliamente por el académico Edward Said en *Orientalismo* (y teniendo en cuenta la visión teórica de diversos autores contemporáneos, como Alberto Fuguet o Yuval Noah Harari, que se han interesado en las complejas relaciones entre la cultura y el dominio "del otro") hemos recalcado que, consciente o inconscientemente, la visión de "lo latinoamericano" que se propone desde la cultura oficial colombiana ha servido para excluir, para marginar, ciertos productos culturales que no pretenden entrar en el juego de dominio que ha intentado la cultura oficial desde el inicio de la creación del "canon fundacional". Hemos concluido, teniendo en cuenta distintas teorías filosóficas y sociológicas, que la literatura canónica colombiana ha servido, de alguna forma, para crear un juego de ida y vuelta entre el dominador y el dominado: a la oficialidad le conviene crear una identidad débil, poetizada, del sufrimiento de quienes no pertenecen a las élites, y a los habitantes de la ciudad real les conviene saberse parte de un mundo que, por su carácter "mágico", "exotizado", ficcionalizado, ha sido exaltado y visibilizado por aquello hemos llamado "alta cultura".

4) Para analizar la literatura contemporánea (lo que va del siglo XXI) en Colombia hemos propuesto una comparación entre los textos (líricos y narrativos) que han sido exaltados y visibilizados por las grandes editoriales y por las estructuras dominantes del poder sociopolítico y económico (autores como el poeta Juan Manuel Roca, o el gestor cultural Federico Díaz-Granados, o el novelista Giuseppe Caputo) con la escritura marginal del joven poeta y cuentista bogotano Michael Benítez Ortiz. Desde la perspectiva metodológica de la lingüística sistémica funcional (Michael Halliday), y tomando en cuenta los estudios de literatura contemporánea de Lina Aguirre, hemos concluido que los tres aspectos trabajados anteriormente (las formas dominantes de la literatura oficial, el vínculo biográfico de los escritores con los círculos de poder y la exotización

de lo latinoamericano, la exaltación de un "quietismo" en mundo subdesarrollado) son reconocibles, de forma clara, en las escrituras oficiales de nuestros días. A la luz de esto, hemos desarrollado una teoría que apunta a mostrar que el escritor "no oficial" no sólo le interesa la cultura popular (lo que hemos llamado "la calle"), sino que, a diferencia de las escrituras canónicas, escribe *desde* lo popular.

Hemos propuesto, pues, que el concepto de "barrio" adquiere una dimensión estética y política de suma importancia en las escrituras periféricas, pues es ahí, en el barrio de la ciudad real, donde ocurre aquello que no quiere ser contado por quienes controlan las estructuras del poder cultural. Hemos sostenido enfáticamente que en el carácter "popular" de las obras oficiales se usa el discurrir de la cotidianidad como humus, como abono (en términos del académico Jacques Gilard) pero se dice, siempre, desde el hermetismo letrado heredado de la "alta cultura" europea. Siguiendo esta perspectiva, hemos traído a nuestro escrito una cantidad considerable de ejemplos textuales y biográficos para demostrar que existe una distancia inmensa (estética y política) entre aquel escritor que intenta escribir *desde* la calle y aquel que habla *de la* calle pero se aprovecha de la ciudad letrada (de sus formas, sus lugares comunes y de sus manejos burocráticos) para visualizar su obra; una obra, por supuesto, que se aleja del verdadero discurrir de la ciudad real. Siguiendo esto, hemos demostrado que, en contraposición a los escritores oficiales contemporáneos, la literatura de Benítez Ortiz habla de una Latinoamérica dinámica, desexotizada, donde no se discriminan los referentes culturales, donde, por ejemplo, no se esconde la influencia norteamericana y el uso del spanglish (una característica evidente de la cultura popular colombiana), y donde el uso del español y la cultura de la oralidad no intenta (como en Mutis o en Díaz-Granados) dejar claros los intertextos semánticos para que sean comprendidos en la "alta cultura" europea. El idioma en la obra de Benítez Ortiz opera como opera el discurso diario: transparente, desordenado, sin adjetivos explicativos (del tipo "mecedora de bejuco" o "currutaco de alfeñique" o "auto") que le den pistas al lector no iniciado para entender el significado concreto de los conceptos. Es, a fin de cuentas, como ya hemos recalcamos, una especie de anti-realismo mágico, o anti-Nadaísmo[89], o anti-oficialismo. A saber: es una literatura que habla de la calle *desde* las formas propias de la calle y no desde las estructuras rígidas que imponen los círculos de poder.

[89] Recordemos que uno de los aspectos que analizamos al trabajar la obra de Benítez Ortiz fue mostrar que movimientos supuestamente contraculturales, como el Nadaísmo, no fueron verdaderas rupturas con las

Así, explorando arduamente las literaturas canónicas contemporáneas y algunos aspectos fundamentales de aquellas escrituras que son invisibilizadas por la cultura oficial, y, por supuesto, contrastando los resultados de investigación con la teoría y la crítica literaria pertinente, hemos llegado, a modo de conclusión general, a sostener que tenemos suficientes evidencias textuales y teóricas para afirmar que la oficialidad colombiana, inmersa en burocracias e intereses extraliterarios, ha invisibilizado (consciente o inconscientemente –recordando el concepto de "normalización del poder" de Foucault) no sólo a las minorías o a las "clases menos favorecidas" que intentan una estética desligada de la oficialidad, sino, también, a un tipo de cultura que, desde lo que hemos llamado ciudad real, desafía los estándares del canon que se ha impuesto en Colombia desde la conquista europea.

5) Partiendo de estudios antropológicos y demográficos, y, a su vez, de textos literarios e históricos relevantes para los intereses específicos de la presente investigación (teniendo en cuenta, por supuesto, los límites de espacio y de temáticas que hemos demarcado desde el inicio del trabajo), hemos propuesto un panorama general de la Medellín de las décadas de los ochenta y los noventa para ir desglosando las características principales y los complejos problemas estéticos, sociopolíticos y psicológicos que nos presenta la obra marginal del escritor antioqueño Giovanni Oquendo; un autor que, como en el caso de Benítez Ortiz, trabaja una "poética del barrio", de la calle *desde* la calle, que rompe con los parámetros lingüísticos, biográficos y argumentales que pretende, que exige, la cultura oficial en Colombia. Teniendo en cuenta la poca crítica literaria que se ha encargado de la obra de Oquendo, y, en contraste, los cientos de productos culturales oficiales que han intentado exotizar el mundo de las comunas de Medellín y la violencia en la época de Pablo Escobar y, posteriormente, del sicariato organizado en los barrios periféricos, hemos llegado, tras un análisis metódico de la obra completa (publicada) del autor, a tres conclusiones principales que, como resultados de investigación, nos dan luces, y

formas (tanto biográficas como estéticas) impuestas por las estructuras culturales dominantes, que son, a fin de cuentas, las que deciden qué tipo de cultura se debe consumir, o llamar "Cultura", con c mayúscula, y qué no.

nos abren el camino para nuevas preguntas, sobre el quehacer de las escrituras periféricas contemporáneas en la Colombia contemporánea. Veamos:

→ La violencia, la precariedad y la indiscutible injusticia social que se vive en los barrios marginales de las grandes ciudades de Colombia han sido temas abordados por escritores marginales (como Giovanni Oquendo) desde una estética sumamente íntima y, a deferencia de cómo se trabajan estos temas desde la oficialidad, alejada de formas retóricas lastimeras y condescendientes. Hemos resaltado que ese intimismo logra, de alguna forma, operar como una especie de terapia (en términos del crítico Carlos David Bravo) que consigue automarginar al poeta de un mundo ya marginado. El furor del dinero del narcotráfico y del sicariato organizado en las comunas de Medellín, por ejemplo, incitaba a los jóvenes a involucrarse en círculos de violencia que poetas como Oquendo combatieron a partir de la introspección y la búsqueda de una identidad artística alejada del *modus operandi* de la mayoría de habitantes del barrio. Gracias a este intimismo (que hemos llamado automarginación) hemos visto, como resultado artístico, un tipo de poesía que forja una voz sumamente propia y única, alejada de las formas y las temáticas que ha impuesto la oficialidad como "legítimas" en la historia de la literatura canónica colombiana, pues, al ser una poesía de "búsquedas personales", que no pretende una visualización masiva o un reconocimiento oficial, nos encontramos con un lenguaje transparente, alejado de eufemismos o de metáforas fáciles que intenten embellecer o exotizar la vida de la calle.

Aun así, hemos concluido, después de un análisis detallado de las contradicciones palpables (conscientes) que permean cada texto, que es una poética que invita a los habitantes del barrio, desde la intimidad, a combatir, a luchar por no dejarse callar por las estructuras del poder. Así, nos encontramos con un interesante y fructífero juego que oscila entre lo público y lo privado, entre el símbolo hermético de una poesía individualista (y terapéutica) y el panfleto político que, casi paradójicamente, invita a luchar desde la intimidad, desde el arte que se oculta, de alguna forma, en la psique de cada individuo.

→ A parir de lo anterior, hemos logrado concluir, apoyándonos en la visión teórica-crítica de los artistas Luis Ospina y Carlos Mayolo, que poetas contraculturales como Oquendo son conscientes de que su mundo, su barrio, ha sido tratado por el arte oficial desde una

perspectiva estereotipada, que apunta a crear una imagen débil y quejumbrosa (bastante rentable en los mercados culturales de Europa y Estados Unidos) de la América Latina marginal. Así, hemos demostrado que, oficializando estos estereotipos, exotizando la pobreza, la violencia y los modos de vida de los barrios, la ciudad letrada ha logrado reconocimiento en las esferas de la "alta cultura" internacional (festival de Cannes, Premio Nobel, premio Cervantes, etcétera). Lo que en la primera parte de este trabajo hemos llamado exotización, en este análisis de la poesía de Oquendo lo hemos desplazado al concepto de "pornomiseria", haciendo referencia a cómo el arte oficial se aprovecha de las condiciones precarias de la vida marginal para vender una visión de América Latina que le interesa al consumidor internacional para definirse en contraposición a ella, o, como explican artistas que han forjado su obra en contra de la pornomiseria, para sentirse que han contribuido a la lucha contra la "desdicha" de los países subdesarrollados.

De nuevo, según lo anterior, hemos recalcado una conclusión importante al enfrentarnos a la obra de Oquendo: el poeta antioqueño logra, con su escritura, una tensión, una dialéctica, entre "lo panfletario" (propio de las estéticas punk que llegaron a Colombia en los años ochenta) y lo íntimo, invitando, así, de modo literal y de modo simbólico, a los artistas marginales a crear *desde* el barrio, *desde* lo propio, y a no dejar que *usen* (que *utilicen*) su realidad para exotizarla y, posteriormente, venderla como lo que no es: aquel lugar quieto (estático, triste pero mágico, melancólico, pastoril) que atrae millones de euros y de dólares, desde la distancia, en Europa y Estados Unidos. Es, a fin de cuentas, una invitación, desde lo íntimo, para que, quien quiera, se atreva, también, a decir desde lo íntimo.

→ Partiendo de ciertos conceptos teóricos que aparecen de forma transversal en la obra del doctor Carl Gustav Jung, y haciendo una comparación entre el tipo de poéticas que se venden, hoy, como la "gran poesía colombiana", y la escritura de Oquendo (tanto en sus poemas como en sus obras de teatro y en sus textos en prosa), hemos concluido que la estética punk, que surgió como un importante movimiento contracultural en los barrios marginales de Medellín, logra hacer un contrapeso a aquellas estéticas (propias de la ciudad letrada) que han formado consensos con el poder para ocultar el verdadero discurrir de la vida cotidiana de la calle. Hemos mostrado, con ejemplos textuales y comparaciones rigurosas, y a partir del concepto de "cliché" o de "lugar común, que las poéticas marginales han logrado resignificar los grandes temas de la poesía y de la

filosofía distanciándose de la grandilocuencia lingüística y de la "retórica culta" que ha permeado, por dos siglos, a las letras oficiales en Colombia. Hemos concluido que, para dar significado a la tragedia individual y colectiva (a lo humano), Oquendo, en su poesía, invita al poeta marginal (y al lector de poesía) a no temerle al uso de discursos propios de lo que hemos llamado "el barrio" (o "la calle"); esos discursos que, precisamente, han sido censurados por quienes dominan la visualización de la cultura y por aquellos artistas que, de cualquier forma, pretenden pertenecer al hermético círculo de la oficialidad.

→ Teniendo en cuenta, en un primer momento de análisis, un marco teórico y contextual que surge del estudio de Ramón Illán Bacca en el libro *Escribir en Barranquilla*, y a una gran cantidad de artículos periodísticos y documentales que dan cuenta del contexto en el que se ha forjado la escritura contracultural en el Caribe colombiano, hemos concluido que la obra del poeta marginal Leo Castillo se ha escrito en contraposición a las lógicas económicas y sociopolíticas de una urbe caribeña (alejadísima del Caribe macondiano que ha promocionado la oficialidad) que, desde su nacimiento como ciudad, ha priorizado el crecimiento de la empresa privada y ha olvidado, conscientemente, la cultura que no esté afín con los intereses políticos y económicos de las pocas familias que dirigen la región. Hemos mostrado, teniendo en cuenta la visión urbanística del pensador francés Henri Lefebvre, que en la ciudad de Barranquilla, aquellas calles de ambiente hostil y caluroso donde creció y forjó su obra Leo Castillo, ha olvidado el concepto de "lo público" para darle paso a todo aquello que le sirva al poder para estereotipar la región y que ciertas élites sigan creciendo económicamente. Manifestaciones culturales como el Carnaval de Barranquilla o las reuniones públicas de grupos evangélicos (importantísimas para mantener en el poder a quienes dominan la ciudad) son ejemplos de cómo se margina lo que no sea "útil" para los monopolios económicos y políticos y se exalta toda aquella cultura que le sirva a dichos monopolios.

A la luz de este estudio (que basamos, sobre todo, en una investigación de los testimonios explícitos del poeta) hemos dado paso a un estudio meticuloso de la obra lírica completa de Leo Castillo. Hemos concluido, teniendo en cuenta la noción de "poesía moderna" desarrollada por Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*, que, a diferencia de los autores marginales que habíamos estudiado, la obra de Castillo no intenta una poética de la oralidad, o de

la “cultura popular”, sino, más bien, una “poesía moderna”, cifrada, oscura, que logre dar cuenta de lo que ha sido rechazado (despreciado) por las lógicas capitalistas y elitistas de las grandes ciudades del Caribe. Mostramos, con evidencia testimonial y literaria, que Castillo ha querido reivindicar la herencia del simbolismo francés del siglo XIX, sobre todo a los autores que Paul Verlaine llamó “poetas malditos”, para, tanto en su biografía como en su literatura (que, en cierta medida, son lo mismo), crear un lenguaje colmado se símbolos herméticos que le dé, de alguna forma, “vida propia” a los objetos y modos de vida que han sido despreciados (ocultados) por la ciudad letrada. Hemos concluido, pues, que el proyecto literario de esta poética marginal es redescubrir los secretos (lo oculto) de la ciudad, del discurrir cotidiano de la calle, a partir de una poesía extraña e íntima, para, luego, compartir esos secretos (aquellas cosas que parecen haber desaparecido gracias a los órdenes establecidos por las élites políticas y económicas) con la gente que habita la ciudad real sin darse cuenta de que, día a día, están siendo manipulados por quienes, en términos de Lefebvre, han convertido lo público en un recurso, en un dispositivo sobre el qué operar.

Manteniendo esta teoría, y haciendo un análisis crítico del libro *Filosofías del underground*, del urbanista y economista catalán Luis Racionero, y los diarios del filósofo Emil Cioran, que muestran una tensión (que no se intenta resolver) en el escritor que pretende, a la vez, hacer periodismo y metafísica, hemos desplazado las categorías de lectura de la poesía de Leo Castillo a su novela, y máxima obra, *Labor de taracea*.

Después de una lectura crítica de la novela, hemos diferenciado, por lo menos, tres niveles distintos de compresión de la totalidad de la narración, a saber: uno argumental/contextual que nos lleva por la violencia y la injusticia de ciudad de Barranquilla a modo de novela policíaca, otro lingüístico/estético que nos habla constantemente de un *ars poetica* que reafirma las mismas obsesiones de la obra lírica del escritor, y un último nivel metaficcional/intertextual que nos permite entender la paradoja de dos narradores que se pelean por la autoría de una obra repleta de referentes a la “alta cultura” literaria, pero que, por los temas que trata, y por su violencia narrativa, pertenece al bajo mundo de la cultura.

Y hemos logrado llegar a la conclusión de que la obra de Castillo ahonda (hasta sus máximas consecuencias artísticas) en una estética (y en un modo de vida) que ha sido marginada, constantemente, sistemáticamente, por quienes dominan la llamada "cultura nacional". A su vez, hemos argumentado que, además de apelar a dicha estética contracultural, es una obra que, en sus contenidos, nos habla recurrentemente del problema de la marginación intelectual en Colombia. Hemos recalcado que el problema fundamental de la obra de Castillo consiste en mostrar cómo las lógicas oficiales, impuestas desde el principio de la colonia, se han encargado de negar la existencia de individuos, profundamente comprometidos con sus quehaceres artísticos e intelectuales, que no se amoldan a lo que esta misma oficialidad les pide como artistas y como pensadores de sus entornos. La paradoja (que ocurre recurrentemente en la psicología del personaje principal de la novela, un adicto al crack y a la literatura), que no intenta resolver Castillo, sino dejarla como pregunta abierta, consiste en insistir en que es la literatura, la visión individual de la poesía y el estilo y sus formas de vida, lo que se ha encargado de convertirlo en un ser despreciado por los círculos culturales e intelectuales, pero, a su vez, es la literatura (esa visión íntima de la poesía y de la libertad individual) lo único que, según Leo Castillo, logra desvincularnos, como peatones de una ciudad que desprecia el arte, de esos poderes.

→ Tras un análisis detallado del concepto de "fecha" que propone el filósofo francés Jacques Derrida en *Schibboleth. Para Paul Celan*, y de ciertas preguntas (presentes en escritores como Borges o Valéry) sobre el problema de la edición y de la comunicabilidad del arte, hemos recalcado un aspecto sumamente importante para entender el quehacer de la literatura marginal en Colombia: el comprender la terminación de un texto literario a partir de su obvia imperfección (esa incapacidad humana de alcanzar "el máximo") implica, siempre, la necesidad de sacarlo de la intimidad y ponerlo a jugar, a dialogar, con "el otro". Así, hemos sacado a la luz una pregunta que podría parecer, en principio, una contradicción: ¿por qué querer publicar si se es un escritor marginal que lucha contra la burocracia y la oficialidad que permea el universo hermético de las publicaciones en Colombia? Para indagar en esta pregunta, que implica cientos de problemáticas teóricas, históricas y críticas, hemos hecho un estudio de la novela *Pesadilla editorial*, escrita, desde la marginalidad cultural de la ciudad de Bucaramanga, por Marco Cala. Y hemos concluido, en un primer momento de investigación (desde la teoría de Derrida y del argumento principal de la novela) que no importa qué tan "por fuera del sistema" pretenda estar

un artista, la obra, para ser concebida como obra por aquel que aspira a *decir*, debe encontrar a quién decirle. El poema, nos sugiere Derrida, pertenece a una intimidad irrepetible (a una fecha), pero, para ser concebido como poema, habla, nos dice, nos comunica.

Así, después de detallar la interesante propuesta literaria de Cala (que tiene que ver con las contradicciones y las complicaciones de un artista marginal al querer publicar su obra en el mundo letrado y elitista colombiano), que nos habla explícitamente, de modo autobiográfico, de las concesiones que debe hacer un escritor desconocido para ser concebido como un escritor en Colombia, hemos citado algunos estudios estadísticos y sociológicos sobre el arduo problema del mundo editorial en Latinoamérica. A partir de la visión crítica de Héctor Hernández Montecinos, y de los estudios sobre edición en Colombia de Margarita Valencia, hemos concluido que la llamada "nueva literatura colombiana" (oficial) ha perpetuado lo que han sido, desde el inicio de la colonia, las letras oficiales: una forma eficaz de exotizar el discurrir de la cotidianidad popular en América Latina, y de mantener las estructuras lingüísticas y culturales que se han encargado de hermetizar el arte y el quehacer de quienes quieren "decir" sin vincularse a las exigencias del poder.

Siguiendo los postulados anteriores, logramos concluir, retomando los estudios sobre literatura contemporánea de Lina Aguirre, que Marco Cala nos está situando en un juego estético (y político) común en la escritura contracultural. A saber: hacer evidente (explícito), en la literatura marginal, la supuesta falta de talento literario que la cultura oficial le adjudica a los escritores que no se han adaptado a las rígidas y convenientes exigencias del arte canónico. El escritor, al detectar el rechazo de la "alta cultura", crea una obra donde revela ese rechazo y sigue escribiendo, contándonos, paradójicamente, que lo que estamos leyendo no está bien escrito, pues la cultura oficial lo ha decidido así. Ciertas literaturas marginales, pues, se valen de la ironía y la parodia a las escrituras reconocidas por la ciudad letrada para mostrarle al lector, de modo metaficcional, que, al enfrentarse a las escrituras no oficiales, al libro que tiene en sus manos, debe aceptar que a esas lecturas, al no adaptarse al canon, no les interesa ser concebidas como "alta literatura", o, ni siquiera, como "buena literatura". El juego es un bello y paródico asunto: si me gusta un libro de Cala, nos dice Cala, debo aceptar que me gustan los malos libros. Así, hemos concluido que las dudas estéticas del personaje principal de la novela *Pesadilla editorial* no sólo

se hacen explícitas como burla a "la alta cultura" colombiana desde el argumento (desde la historia que se nos cuenta), sino, también, desde las formas escriturales, desde el español, desde cómo está escrita esta narrativa marginal.

Partiendo de la visión teórica de César Aira, y de cómo el escritor argentino Roberto Arlt entendió su propia marginalidad estética, concluimos que *Pesadilla editorial* es un libro que está, conscientemente, apelando a una tensión lingüística entre el error gramatical (ortográfico, sintáctico, semántico, etcétera), que descentraliza la herencia española, y el lenguaje que ha impuesto la oficialidad para perpetuar la violencia epistemológica que se ha ejercido desde el inicio de la colonia. La reafirmación, pues, de la metáfora que ha guiado el trabajo: ciudad letrada/ ciudad real. Bajo esta perspectiva, nos encontramos frente a un autor al que no le interesa "pulir" su escritura, pues los errores (y las exageraciones idiomáticas que vimos con evidencias textuales de la novela) hacen parte de lo que nos quiere contar. En términos de Aira (que hemos desarrollado al enfrentar este problema en la obra Cala), es un doble discurso que nos propone la obra: por un lado, la obra misma (sus contenidos explícitos, sus formas estéticas, etcétera), y, por el otro lado, la obra implícita que se pone en duda a sí misma.

A modo de epílogo, una nota personal.
Sobre la hipótesis, los resultados de investigación y las nuevas preguntas

La anterior investigación nació, hace más de ocho años, de una intuición muy personal, muy íntima. Yo llegaba a Colombia después de un viaje largo por el Medio Oriente (dos años y medio por fuera de mi país) con el manuscrito terminado de un libro que había escrito durante años; lo había empezado a redactar cuando todavía era un adolescente (mis primeros semestres en el departamento de filosofía en la Universidad de los Andes) y lo había terminado, a mano (a lápiz), yo ya un adulto (podría decirse), en el desierto del Sinaí. Era un libro que intentaba, de alguna forma, experimentar con la delimitación de los géneros literarios que nos habían enseñado en el colegio. No era una novela, no eran cuentos, no eran poemas, no era un ensayo, no eran aforismos; era, más bien, una muy modesta mezcla de todos los géneros y las formas que yo había leído y que me habían apasionado desde niño. Pasaba de la prosa al verso, del cuento al

ensayo, de un pensamiento suelto al intento de un poema cifrado, lírico, y así, sin avisarle al lector sobre los cambios que a mí me iban surgiendo en mi ritmo interior.

Como llevaba tantos años estudiando teoría de la literatura y corrigiendo mi propio libro, cuando lo terminé supuse (ingenuamente) que podría publicarlo, que tenía algún valor literario y filosófico, o, si no un valor, por lo menos que podría interesarle a alguien. No me importaba, por supuesto, que se vendiera el libro, simplemente me dieron ganas de compartir las ideas; de decirle a la gente, a cualquiera, lo que tenía para decir. Rápidamente, después de estar dos o tres meses intentando descifrar el mundo editorial en Colombia, me di cuenta de que la publicación iba a ser imposible. Era evidente que las editoriales, tanto las que se hacían llamar "independientes" como las multinacionales, ni siquiera se tomaban el trabajo de leer el manuscrito. Como yo no tenía a nadie que me pudiera involucrar en la burocracia literaria, y nadie conocía mi nombre, o el de mis familiares, en el hermético y elitista mundo del arte en Colombia, me mandaban un correo electrónico de rechazo, a los pocos días, que ponía en evidencia que no sabían qué les habían enviado; las editoriales, a fin de cuentas, no tenían muy claro qué era lo que estaban rechazando. Un correo genérico, anónimo, escrito de antemano para rechazar manuscritos de gente desconocida. Le escribí cartas a escritores y a profesores y a críticos literarios y, los pocos que me contestaron, me dijeron lo mismo: eso no funciona así. A las editoriales en Colombia no les importa la literatura, les importa el dinero o el poder (reconocimiento en la oficialidad cultural).

Como no me interesaba involucrarme en la burocracia cultural (cosa que hacen los escritores colombianos que quieren, a toda costa, aparecer publicados en las grandes editoriales), creé una pequeña empresa con mi hermano, llamada Taller Ciudad de Nubes, con la intención de, primero, publicar mi libro, y, posteriormente, ayudar a promocionar el arte marginal en Colombia. En ese momento, hace ya varios años, empezó mi investigación sobre escrituras marginales contemporáneas.

El destino de mi libro, publicado con algunos ahorros y editado por amigos y gente interesada en el proyecto, no me interesó demasiado. Lo que me llamó la atención fue que, al publicar mi libro, y al intentar distribuirlo en bares, en andenes, en mercadillos, en parques, empecé a conocer un mundo que me era completamente desconocido: cientos de escritores

(dramaturgos, poetas, narradores, raperos, titiriteros, etcétera) que habían construido unas obras maravillosas, de altísima calidad literaria, pero que habían renunciado a ser visibilizados, a adquirir un reconocimiento que, a fin de cuentas, todos querían, pues tenían la pretensión, casi todos, de algún día poder pagar sus víveres o su renta, o algo, lo que sea, trabajando en el mundo de la escritura, su mundo, su trabajo. Y, sobre todo, tenían ganas de llegar, con sus obras, a la mayor cantidad de gente posible; tenían, pues, un afán de decir. Habían renunciado a pertenecer a "la cultura colombiana" por el simple hecho de que les era imposible, y habían creado proyectos propios (realmente independientes) para mostrar sus obras. Así, estuve varios años leyendo todo lo que me iba llegando: panfletos, fanzines, libros fotocopiados que me vendían sus autores por menos de cinco mil pesos colombianos[90], etcétera, y yendo a todos los eventos contraculturales a los que podía. La mayoría ocurrían en bares que prestaban sus instalaciones con la condición de que se consumiera alcohol. En mi caso, cuando yo iba a mostrar mis escritos y a reunirme con poetas y artistas que había conocido en la calle, el Taller Ciudad de Nubes (nuestra pequeña empresa) compraba algo de beber para todos y nos quedábamos ahí durante horas compartiendo poesía y música y pensamientos sobre política y cultura. La empresa quebró, por supuesto.

Algunos años después, me convertí en profesor de bachillerato (enseñaba arte, filosofía y literatura) y en las noches hacía un máster en estudios literarios. En mis estudios de posgrado conocí a profesores (algunos citados en esta investigación) que me ayudaron a canalizar, académicamente, rigurosamente, las intuiciones que yo tenía sobre el mundo de la escritura marginal en Colombia. Mi intuición inicial, después de pasar años leyendo a los autores y asistiendo a sus eventos, era la misma hipótesis que he desarrollado para esta tesis doctoral, y que he redactado, por su complejidad, en dos largas preguntas en la introducción del trabajo. A grandes rasgos, lo que yo intuía era que, además del rechazo evidente a las mujeres o a las minorías raciales, la cultura oficial colombiana se había quedado estancada en unas antiguas estéticas que le eran convenientes al poder, y rechazaba todo aquello que se saliera de unos parámetros rígidos que dieran una idea específica, viciada, de la "identidad colombiana". En mis estudios de posgrado, pues, profundicé en la teoría poscolonial (me interesé mucho en dos autores cardinales para el presente trabajo: Edward Said y Ángel Rama) y en los estudios culturales, y, gracias a mi formación en filosofía continental, fui armando una red de autores que me ayudaron a comprender,

[90] Lo equivalente (aproximadamente) a 1.15 euros.

cada vez mejor, que mi hipótesis no era descabellada. Yo sentía (y hoy lo sostengo) que en Colombia nunca ocurrió un fenómeno como el de Walt Whitman en Estados Unidos, o como el de Rimbaud en la Francia de finales del siglo XIX. Es decir: autores (posteriormente canonizados) que se preocuparon por captar los ritmos específicos de su mundo, y los temas específicos de "su calle", de "su barrio", distanciándose de las viejas herencias que creaban identidades falsas y exotizadas; débiles, dominables.

Posteriormente, me fui al Caribe colombiano (a enseñar escritura y literatura en la Universidad del Norte) y conocí en profundidad la lingüística sistémica funcional y ciertos métodos rigurosos de investigación que podían dar forma a mi hipótesis, es decir: un posible "cuerpo" metodológico para intentar responder a los cientos de preguntas que aparecían cada vez que quería abordar el tema de la escritura marginal en Colombia. Aparte de las labores académicas, empecé a investigar sobre la contracultura costeña por mi cuenta. Me di cuenta de que, al igual que en el interior del país, existían autores, alejadísimos del famoso realismo mágico caribeño, que estaban luchando por intentar decir desde la periferia, por intentar contar un Caribe dinámico, urbano, caótico, enteramente occidental. Pero, por supuesto, sus obras habían sido rechazadas por no representar a aquel latinoamericano débil, mágico, que acepta dócilmente la tragedia porque "todo puede pasar en Macondo". Aquella identidad, en fin, que le sirve al poder para poder seguir ejerciendo poder. Durante tres años viajé a distintas ciudades de Colombia (sobre todo a universidades para dar charlas sobre teoría de la poesía) y fui indagando en los distintos movimientos literarios contraculturales que se estaban forjando con muchísima fuerza (pero en silencio, en el margen) gracias a la posibilidad de difusión en las redes sociales y en revistas digitales; revistas completamente alternativas a las dos revistas colombianas (manejadas por grandes empresarios y funcionarios) que se encargan de dar a conocer la "cultura nacional", siempre condescendiente con las conveniencias políticas y económicas del momento. En la ciudad de Cali, por ejemplo, descubrí a un grupo de jóvenes poetas (citados en la investigación) que estaban haciendo un esfuerzo grandísimo por identificar y difundir la buena poesía que se estaba haciendo en los márgenes de la cultura oficial.

Así, después de recopilar cientos de notas sobre estudios de campo (entrevistas, charlas aleatorias con escritores, conferencias callejeras, etcétera) y sobre un posible marco

teórico, crítico, lingüístico e histórico que pudiera dar cuenta de mis preguntas reales (es decir: sin intentar adaptar la teoría a lo que yo creía, sino, más bien, investigar a fondo, dejando de lado los presupuestos, a ver qué podía encontrar) decidí empezar a redactar mi tesis doctoral, para, de esa manera, dedicar casi el cien por ciento de mi tiempo a la investigación. Así, muchos años después de mi primer acercamiento a un mundo oculto, a un mundo que ha ocultado, conscientemente, la cultura oficial (quienes se encargan de decidir qué es y qué no es literatura en Colombia) puedo decir que han quedado hondamente analizadas las principales problemáticas de un tema muy poco explorado en los estudios literaritos colombianos. A saber: el examen riguroso de ciertas escrituras que han sido rechazadas por la cultura oficial gracias a que no se adaptan a las estéticas convenientes para quienes controlan el poder político, económico y cultural en el país.

Antes de insistir brevemente (ya quedó todo desglosado, de forma detallada, en las conclusiones y en cada apartado específico) a qué ha llegado esta investigación, y qué nuevas preguntas se deben seguir investigando, debo dejar claro lo siguiente, y espero que, de buena fe (no hay otra forma de hacerlo), el lector me crea: esta investigación no tiene nada que ver con mis propios intentos literarios. Conté la experiencia de la publicación de mi primer libro, y, a lo largo de la tesis, uso mi experiencia personal en el mundo literario, para indicar de dónde han surgido mis primeras inquietudes de investigación y para corroborar ciertas evidencias de ciertos argumentos, pero yo (como "escritor de literatura") nunca he tenido pretensiones de ser reconocido o de penetrar en los círculos culturales. Yo siempre he querido ser un profesor (y eso es lo que soy), y no me interesaría concebirme, ni que me vean, como un escritor de literatura. El verdadero impulso que me llevó a dedicarme años a estudiar la literatura marginal en Colombia tiene que ver, más bien, con la escritura de otros autores que me han cautivado profundamente y que siempre he creído que han sido injustamente rechazados, injustamente "no leídos". Es, a fin de cuentas, una preocupación estética (filosófica y literaria) que se ha convertido, por la naturaleza de dicha preocupación, en arduas preguntas sobre problemas lingüísticos, políticos y económicos que aquejan a la cultura colombiana desde siempre.

Pues bien, después de esta aclaración, y de este pequeño recuento de cómo ha surgido la hipótesis y las principales preguntas de investigación, puedo decir, sin miedo a equivocarme, que tenemos (a lo largo de esta tesis doctoral) suficientes argumentos para

corroborar nuestras preguntas fundamentales de investigación. Podemos decir que hay escrituras, muy diversas entre sí, pero que, siempre, son conscientes desde dónde están concebidas, y contra quién luchan constantemente, que habitan los márgenes de la cultura oficial y que no han logrado ser visualizadas porque tanto sus formas como sus contenidos (como, por supuesto, la falta de "palancas" en el mundo burocrático de la literatura nacional) no son convenientes, ni política ni económicamente, para quienes controlan las rígidas estructuras del poder cultural. A la cultura oficial colombiana (hemos demostrado sólidamente) le interesa un tipo de literatura grandilocuente, pomposa, funcionarial, que dé cuenta de una identidad colombiana exotizada, débil, dominable. Es aquella imagen (trabajada con insistencia en la tesis) del escritor letrado, docto, que intenta captar la vida popular desde la distancia, desde esa misma distancia con que los primeros cronistas de Indias intentaban captar un mundo salvaje que les era completamente ajeno. Cuando aparece un escritor que ya no habla *de* lo popular, sino, más bien, *desde* lo popular, *desde* la calle, *desde* el barrio, se desmonta por completo el mito macondiano, y aparece una Colombia dinámica, tremendamente violenta, tremendamente plural y poco reconocida por quienes han creado, desde el canon fundacional, una identidad pastoril, grandilocuente y, en términos de Edward Said, estática, quieta, sin tiempo. Una identidad falsa que, gracias a su carácter mágico y salvaje, puede aguantar cualquier injusticia o sufrimiento.

Dicho lo anterior, es evidente que esta investigación, como cualquier investigación en humanidades o en ciencias sociales, no agota las preguntas posibles. Yo he detectado, por lo menos, tres futuras investigaciones que han quedado brevemente mencionadas pero que requerirían de una exploración detallada y metódica que, por supuesto, dará pie a nuevas preguntas y a nuevos caminos de investigación en los estudios contemporáneos de la literatura latinoamericana. Veamos:

A) Hemos mencionado que han existido escrituras marginales desde el inicio de la creación del canon fundacional, y hemos resaltado y evidenciado algunos de los casos más notables, pero creo que se necesitaría de otras tesis doctorales, o de estudios rigurosos para la producción de artículos académicos, que den cuenta de un examen detallado de las estéticas marginales del siglo XIX. Parte de mis investigaciones posteriores a la presente intentará resolver, o no, si las dinámicas de marginación anteriores a las de la segunda mitad del siglo XX no sólo

apuntaban a los mismos intereses políticos y económicos (eso es evidente, y ya quedó demostrado) sino, también, al mismo tipo de marginación estética. Sería un estudio riguroso sobre textos no canónicos que hayan sido marginados, en el siglo XIX, por desafiar el tipo de arte, de formas, que era aceptado por quienes, de modo consciente, crearon un canon fundacional para perpetuarse en el poder. Es decir: una de las preguntas que se podrían seguir investigando, y que han quedado abiertas en esta investigación, tiene que ver con lo siguiente: imaginemos a un escritor colombiano, criollo, del siglo XIX que, en sus contenidos y en sus visiones filosóficas y religiosas, no desafía a las estructuras del poder, pero que, por necesidades estéticas, haya concebido una obra que rompa con todos los esquemas artísticos (rígidos) del momento. ¿Esa obra hubiera sido rechazada por no ser considerada "arte", o la marginación cultural tenía que ver, exclusivamente, con un proyecto político consciente de la creación de una identidad colombiana? Hemos dado ciertas pistas sobre la posible respuesta a esta pregunta, pero, como he dicho, se requeriría de otro estudio completamente distinto para poder, de alguna forma, resolverla.

B) Otras preguntas que quedan abiertas, y que ya he empezado a desglosar en otra investigación, tienen que ver con un estudio fonético (que derivaría en propuestas léxicas, semánticas, gramaticales y ortográficas), meramente lingüístico, de la oralidad en la Costa Caribe colombiana, y, posteriormente, de otras regiones. Hemos insistido bastante en este aspecto, y hemos llegado a la conclusión de que las literaturas oficiales, como es el caso de García Márquez, intentan una oralidad que, en vez de dar cuenta de las formas reales del habla, se quedan en la grandilocuencia sintáctica de la ciudad letrada. Pero, como digo, faltaría (en otra investigación) un riguroso estudio fonético que logre reconstruir ejemplos sustanciosos (varias páginas y ejemplos grabados) de cómo se habla en la costa (o en cualquier otra región) para, luego, compararlo minuciosamente con las escrituras ofíciales que, por contar desde la ciudad letrada, traicionan las lógicas intrínsecas de esa oralidad. Este estudio lingüístico tendría que valerse de libros, no mencionados, como *Leandro* (2019), del escritor vallenato Alonso Sánchez Baute, donde se hace una espléndida biografía del maestro Leandro Díaz a partir de testimonios orales de sus familiares y amigos. Un libro que demuestra la distancia profunda, abismal, entre el realismo mágico y el discurrir de la cultura popular. Y, a su vez, dicha investigación tendría que sustentarse en una gran cantidad de grabaciones, tomadas en los lugares donde ocurre la literatura oficial, que logren contrastar la oralidad literaria, oficial, y la oralidad del barrio. Como dije, este problema lo hemos

abordado insistentemente en la presente investigación, pero requeriría de otra tesis (probablemente en un departamento de lingüística aplicada) hacer una comparación detallada de cada frase, de cada vocablo, de cada matiz que vaya surgiendo en las investigaciones de campo. Llegaríamos, según la hipótesis planteada, a conclusiones bastante similares a las que hemos desarrollado en este trabajo, pues hemos expuesto argumentos teóricos y evidencias sólidas, empíricas, para demostrar este contraste, pero un estudio lingüístico detallado sería muy fructífero para el estudio de la cultura colombiana, pues se tendrían documentos explícitos que demuestren cómo el distanciamiento de la ciudad real, a partir del símbolo escritural impuesto por la ciudad letrada, ha sido una de las herramientas más efectivas a la hora de dominar a los más débiles.

C) La tercerea, y más importante, futura investigación (o nuevas preguntas que surgen a partir de las preguntas ya exploradas) tiene que ver con un aspecto que he mencionado en varios momentos de esta investigación y que he recalcado no querer ahondar por los propósitos específicos de la totalidad argumental de la tesis. Si vemos los autores que he escogido para analizar, y el espíritu general de la investigación, podemos advertir que son hombres de comunidades no consideradas "minorías", y que sus obras, a grandes rasgos, oscilan entre la "alta cultura" occidental y una especie de "lenguaje propio" que ha creado cada autor para contar su mundo periférico. Pues bien, esta selección, consciente de por qué se hizo, tiene que ver con que esta tesis doctoral era un estudio sobre las relaciones entre estética (las formas textuales) y el poder cultural, y no podía ramificarse en asuntos tan complejos como los estudios de género, o de discriminación racial, o de cómo ciertos autores o autoras son excluidos porque han nacido en zonas abandonadas por el poder político. Es decir: para que el trabajo anterior sea lo más objetivo posible, y para mantener una metodología y una línea de investigación congruentes, era necesario escoger autores que no hayan sido rechazados por circunstancias extraliterarias (aparte, por supuesto, y como vimos en la investigación, de que ninguno de los autores ha desarrollado vínculos con el poder cultural para lograr visibilizar su obra). Si analizamos la literatura de la joven poeta Daniela Prado (mencionada brevemente en la investigación), por ejemplo, el análisis estético de sus obras quedaría incompleto si no tomamos en consideración las dificultades evidentes de visualizar un producto cultural en Colombia si se es mujer; el rechazo constante, por parte de las élites, al arte de mujeres que no se adapten, tanto biográfica como estilísticamente, a "lo que debe escribir" una mujer de la oficialidad. Así, requeriríamos de otro tipo de investigación, necesaria,

para comprender las preguntas fundamentales de este tipo de marginalidad, dramática y violenta, que vive, día a día, el mundo cultural en Colombia.

Pues bien, considero necesario un trabajo riguroso, que puede partir de algunos de los planteamientos generales que hemos demarcado en el presente trabajo, que se enfoque ya no en la marginación meramente estética, sino en cómo, desde la conquista europea hasta nuestros días, tanto las mujeres como los artistas de regiones que no son tenidas en cuenta en ningún aspecto de lo público, como las comunidades minoritarias (sobre todo los afros y los indígenas), han sido sistemáticamente excluidos por la oficialidad. Pues, por supuesto, una visión plural y dinámica de la realidad colombiana desmontaría el mito fundacional, aquella identidad estática, exotizada y dominable que ha hecho que la "alta literatura colombiana" sea reconocida en los países "desarrollados"; aquellos países que defienden sus modos de vida en contraposición a los estereotipos de la vida "vulgar" y "mágica" del tercer mundo, ese tercer mundo sin tiempo, donde el sufrimiento es aceptable porque "en Macondo todo puede pasar", que les llega (a esos países "desarrollados") gracias al arte que ha sido perpetuado, por dos siglos, por el dominio de las élites culturales colombianas que pretenden mantenerse en el poder sociopolítico y económico y decidir, con el dedo, qué somos y qué no.

Bibliografía

Abad Faciolince, H. (2008). La poesía de William Ospina. *Sitio Web Oficial:Héctor Habad Faciolince*. Recuperado de:www.hectorabad.com/la-poesia-de-william-ospina/

Acevedo Tarazona, A. y Restrepo Bermúdez, R. (2012). Nadaísmo y revolución cultural:1958-1972. *Revista Politécnica, Universidad Industrial de Santander*, n. 14. 141-148.

Aguirre, L. X. (2017). Vulnerables y en revuelta: precariedad y globalización en la práctica poética de Diego Ramírez Gajardo.*Cuadernos de literatura*, n. 42. 341-367.

Aira, C. (2016) *Sobre el arte contemporáneo, seguido de En la Habana*. Bogotá, Colombia: Penguin Random House.

Allen, W. (2020). *A propósito de nada*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Almodóvar, A. (Productor). Almodóvar, P. (Director). (1989). *¡Átame!* [Película]. España: El Deseo.

Amón Mitrani, J. (2015). *Paradiso, ese "dejarse de llevar" por la poesía de José Lezama Lima*. (Tesis de maestría). Pontifica Universidad Javeriana. Recuperada de: repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/17051/AmonMitraniJosef2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Arango, G. (1993). *Obra negra*. Bogotá, Colombia: Plaza & Janés.

Arbeláez, J. (2007). *Santa Librada Collage and Other Poems*. Bogotá, Colombia: Universidad Externado de Colombia.

Archbold, J.W y Amón Mitrani, J. (18 de abril de 2018). El trillado Macondo es un pueblo que se entiende muy bien en Europa y Norteamérica [Actualización de estado de Facebook]. Recuperado de: www.facebook.com/josef.amonmitrani

Ardila Arrieta, L. (16 de junio de 2019). Junior, el papá de los Char. *La Silla Vacía.* Recuperado de: https://lasillavacia.com/content/junior-papa-los-char-72093

Ardilla, H.M. (1984). *Hombres y letras de Colombia: 435 años de suceder literario.* Bogotá, Colombia: Gráficas Herpin.

Argarete, N. (2009). Capítulo 3: Normand Argarete. En Falconi, D. *Tinta de poetas: una encuesta a la literatura de este río*, (pp. 40-45). Villa María, Argentina: Eduvim, Universidad Nacional de Villa María.

Aristóteles. (2012). *Metafísica.* Madrid, España: Gredos.

Arlt, R. (2004). Palabras del autor. En Arlt, R. *Los lanzallamas*, (p.p 5-6). Buenos Aires, Argentina: Compañía General Fabril Editora.

(2004). *Los lanzallamas*. Buenos Aires, Argentina: Compañía General Fabril Editora.

(2012). *Los siete locos.* Madrid, España: El Azar.

Bauman, Z. (2005) *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*. Madrid,España: Paidós Ibérica.

Bacca, R. (2014). *Escribir en Barranquilla.* Barranquilla, Colombia: Editorial Universidad del Norte.

(2018). *Maracas en la ópera.* Barranquilla, Colombia: Editorial Universidad del Norte.

(2019). *Deborah Kruel.* Barranquilla, Colombia: Editorial Universidad del Norte.

Barreras, R. (2010). *Que la paz sea contigo: poemas que se ven*. Bogotá, Colombia: Planeta.

Barreras, R. y Denis, F. (2015) *La fogata sin tiempo*. Bogotá, Colombia: Plantea.

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.

(1997). *El grado cero de la escritura.* Siglo XXI Editores. Recupera de: imago.yolasite.com/resources/BARTHES,20El%20grado%20cero%20de%20la%20escritura.pdf

Bello, A, (2000). Melquíades Prieto (Coord.). *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Madrid, España: Editorial EDAF.

Benítez Ortiz, M. (2020). *Papeles.* Bogotá, Colombia: Ruido Ediciones.

(2020). *No tengo sueños, pero sí un huracán en el bolsillo pequeño del pantalón.* Bogotá, Colombia: Ruido Ediciones.

(2020). *Me llamo Luis Ernesto Valencia y lo que más me gusta es comer granizo*. Bogotá, Colombia: Ruido Ediciones.

(2019). *Lo que quería decir era otra cosa.* Bogotá, Colombia: Ediciones Exilio.

(2019). *Ballet de alcantarilla.* Bogotá, Colombia: Cínica Editorial.

(2019). *Mensaje a los poetas eternos colombianos.* Bogotá, Colombia: Cínica Editores.

(2018). *Papeles para leer en la cama.* Bogotá, Colombia: Ediciones con Tinta Ebria.

(2017). *El nadaísmo me lo mama en reversa.* Bogotá, Colombia: Ediciones con Tinta Ebria.

(2016). *Papeles para leer en el bus*. Bogotá, Colombia: Ediciones con Tinta Ebria.

(2014). *Bogotrash.* Mendoza, Argentina: Bruma Ediciones. (2015). *Papeles para leer en el retrete.* Popayán, Colombia: La Silla Renca.

Betancur, B. (2003). *Poemas del caminante*. Bogotá, Colombia: Villegas Editores.

Better, J. (27 de diciembre de 2017). Los escritores del Boom-ento. *RevistaGenio Tropical*. Recuperado de: geniotropical.com/2017/12/17/los-escritores-del-boom-ento/

Biafra, J. (2016). Speakeasies: Prohibition's Open Secret. *The Story Behind.* Recuperado de: thestorybehindpodcast.com/speakeasies-prohibitions-open-secret-tsb014

Broekman, J. (1974). *El estructuralismo*. Barcelona, España: Herder.

Bolívar, S. (2000). *Carta de Jamaica*. Editorial Libros En Red. Recuperado de: www.librosenred.com/libros/cartadejamaica/html

Böll, H. (2000). *Opiniones de un payaso*. Barcelona, España: Seix Barral.

Bonnett, P. (2003). *Lo demás es silencio: antología poética.* Madrid, España Hiperión.

(2013). *Tretas del débil*. Madrid, España: Valparaíso Ediciones.
(11 de enero de 2019). Rosas. *Revista Isla ignorada: manantiales de versos encendidos.* Recuperado de:islaignorada.wordpress.com/2019/01/11/piedad-bonnett-rosas/

Bourdieu, P. (2015). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario.* Barcelona, España: Anagrama.

Brahiman, S. (2008). Nadaísmo colombiano: ruptura socio-cultural o extravagancia expresiva. *Espéculo: Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid,* n. 38. Recuperado de: www.ucm.es /info/especulo/numero38/nadaism.html

Bravo, C. (2016). Flores malditas en la vereda: cuando la vida es un asco y tesientes vuelto mierda. En Oquendo, G. *Manifiesto punk tercermundista y otras blasfemias*, (pp. 17-38). Bogotá, Colombia: La Valija de Fuego Editorial.

(2019). *Mala hierba: el surgimiento del punk en el barrio Castilla, Medellín.* Bogotá, Colombia: La Valija de Fuego Editorial.

Bukowski, Ch. (2003). *Sifting through the Madness for the Word, the Line, the Way*. Nueva York, Estados Unidos: Harper Collins.

(1993). *The Pleasure of the Damned, Poems 1951-1993.* Nueva York, Estados Unidos: John Martin, Harper Collins.

Butler, J. (2006). *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia.* Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Caballero, A. (2018). *Historia de Colombia y sus oligarquías*. Bogotá, Colombia: Editorial Planeta Colombia S.A.

Caicedo, A. (2016). *Cuentos completos.* Madrid, España: Alfaguara.

(2015). *¡Que viva la música!* Madrid, España: Alfaguara.

Cala, M. (2007). *Matar a Bukowski*. Bogotá, Colombia: Proyecto Libro Pirata.

(2016). *Atentado contra Shakira y su vida después del holocausto nuclear*. Bogotá, Colombia: Proyecto Libro Pirata.

(2017). *Pesadilla editorial*. Bogotá, Colombia: Proyecto Libro Pirata.

(2019). *Sexo con extraños*. Bogotá, Colombia: Proyecto Libro Pirata.

Calderón, D. E. (2015). *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Cano, C. (2016). Cráneo3 # 105: César Cano. *Revista Cráneo de Pangea.* Recuperado de: craneodepangea.wordpress.com /2016/05/27/craneo-115-cesar-cano/

Caputo, G. (2017). *Un mundo huérfano.* Bogotá, Colombia: Penguin Random House.

Cassuto, E. (Productor). Antonioni, M. (Director). (1961): La Notte. [Película]. Italia-Francia: Nep films, Silver films, Sofitedip.

Castaño Restrepo, G. (2007). Cultura popular, oralidad y literatura en "Los funerales de la Mamá Grande". *Anales de literatura Hispanoamericana*, n. 36, 255-268.

Castillo, L. (1992). *Covite.* Barranquilla, Colombia: Luna y Sol.

(1993). *Historia de un hombrecito que vendía palabras.* Barranquilla, Colombia: Luna y Sol.

(1998). *Al alimón Caribe.* Cartagena de Indias, Colombia: Ediciones Diario el Universal.

(1998). *El otro huésped.* Barranquilla, Colombia: Editorial Antillas.

(2007). *De la acera y sus aceros.* Barranquilla, Colombia: Instituto Nacional de Cultura y Turismo.

(2014). *Tu vuelo tornasolado.* Barranquilla, Colombia: Catalejo.

(2014). *Los malditos amantes*. Tacna, Perú: Sanatorio Ediciones.

(2015). *Instrucciones para complicarme la vida.* Barranquilla,Colombia: Santa Bárbara Ediciones.

(2019). *Labor de taracea*. Barranquilla, Colombia: Leo Castillo.

(2019). *70 poemas.* Barranquilla, Colombia: Leo Castillo.

Castillo Mier, A. (2006). La narrativa experimental de Álvaro Cepeda Samudio. Revista *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, n.4. 21-48.

Celan, P. (2002). *Obras completas.* Madrid, España: Editorial Trotta.

Cepeda Samudio, A. (2017). *La casa grande*. Madrid, España: La navaja suiza editores

Cervantes Saavedra, M. de (2015). *Don Quijote de la Mancha.* Madrid, España: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara.

Chaparro Madiedo, R. (2010). *Opio en las nubes*. Zaragoza, España: Tropo editores.

(2012). *El pájaro speed y su banda de corazones maleantes.* Madrid, España: Tropo Editores.

Cioran, E. (2014). *Del inconveniente de haber nacido*. Madrid, España: Taurus, Penguin Random House Editorial.

(2020). *Cuadernos (1957-1972).* Barcelona, España: Tusquets Editores.

Clements, R. y Musker, J. (1992). (Producción) & Ron Clements y John Muske (dirección). *Aladdin.[*Película]. Estados Unidos: Walt Disney Feature Animation y Walt Disney Pictures.

Cobo Borda, J.G. (2012). *Poesía Reunida*. Barcelona, España: Tusquets Editores.

Collazos, O. (2011). *En la laguna más profunda*. Madrid, España: Siruela.

Dávila, L. F. (2016). Violencia urbana, conflicto y crimen en Medellín: una revisión de las publicaciones académicas al respecto. *Revista Criminalidad*, n.58 (2), 107-121

De Greiff, L. (2018). *Obra completa*. Bogotá, Colombia: Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Denis, F. (2009). *La geometría del agua*. Bogotá, Colombia: Norma.

Derrida, J. (2003). *De la gramatología.* Ciudad de México, México: Siglo XXI.

(2002) *Schibboleth*. *Para Paul Celan.* Madrid, España: Arena Libros.

Díaz-Granados, F. (2015). *Las prisas del instante*. Madrid, España: Visor libros.

(2015). En mi calle. *Revista Buenos Aires Poetry*. Recuperado de: buenosairespoetry.com/2016/07/26/las-prisas-del-instante-otros-poemas-de-federico-diaz-granados/

(2014). Lucía Cadeño Lozano (producción general) & Carlos Cataño Giraldo (director). *Letra Urbana, Federico Díaz-Granados.* Recuperado de: circulodepoesia.com/2014/04/un- documental-sobre-la-poesia-de-federico-diaz-granados/

Díaz Humanes, J. (Productor). Oyaga Martínez, J. (Director). (2011): *Ciudad de letras.* [Película]. Colombia: Colectivo AudiovisualPimentón Rojo.

Dickens, Ch. (2015). *Grandes esperanzas.* Barcelona, España: Planeta.

Dobson, D. (2005). Archetypal Literary Theory in the Postmodern Era. *Journal of Jungian Scholarly Studies*, n. 1, 14-16.

Duncan, G. y Eslava, A (Editores académicos). (2015). *Territorio, crimen, comunidad: heterogeneidad del homicidio en Medellín.* Medellín, Colombia: Universidad EAFIT, Open Society Fundation.

Eco, U. (2009). *Cómo se hace una tesis.* Madrid, España: Gedisa.

Editorial Revista Dinero, Economía. (7 de marzo de 2018). Los 10 países más ricos del mundo…y los 10 más desiguales, *Revista Dinero.*Recuperado de: www.dinero.com/amp/los-10-paises-mas-ricos-del-mundo-y-los-paises-mas-desigualex/259786

Editorial El Tiempo, Justicia. (27 de mayo de 2015). El infierno de 8 horas que vivieron dos agentes del CTI en el Bronx. *Periódico El Tiempo*. Recuperado de: https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15839055

Editorial El Tiempo, Vida. (6 de enero de 2018). Segundo país más feliz, 88 de cada 100 colombianos se sienten felices. *Periódico El Tiempo*. Recuperado de: www.eltiempo.com/amp/salud/colombia-vuelve-a-ser-el-segundo-pais-mas-feliz-del-mundo-168578

Escobar, E. (2020). Poemas. *Página web oficial de Eduardo Escobar*. Recuperado de: www.eduardoescobar.co

Espinosa, G. (1982). *La tejedora de coronas.* Bogotá, Colombia: Pluma.

Espinosa, S. (2017). *El movimiento de la tierra.* Madrid, España: Valparaíso Ediciones.

Ettlinger, N. (2007). Precarity Unbound. *Alternatives: Global, Local, Political,* n.32, 319-340.

Fajardo Fajardo, C. (2009). El grupo mito y el nadaísmo. La poesía colombiana bajo la violencia partidista. *Revista Logos, Universidad de La Salle,* n.1. 7-19.

Falconi, D. (2009). *Tinta de poetas: una encuesta a la literatura de este río.* VillaMaría, Argentina: Eduvim, Universidad Nacional de Villa María.

Fiorillo, H. (2003). *Arde Raúl: la terrible y asombrosa historia del poeta Raúl Gómez Jattin*. Bogotá, Colombia: Editorial Heriberto Fiorillo / Fundación La Cueva

(2002). *La Cueva: crónica del grupo de Barranquilla*. Bogotá,Colombia: Editorial Heriberto Fiorillo / Fundación La Cueva

Foucault, M. (1996). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

(2007). *Historia de la sexualidad: 1-la voluntad de saber*. Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores.

(2003). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires,Argentina: Siglo XXI Editores.

Fogwill, R. (2011). *Cuentos completos.* Madrid, España: Alfaguara.

Fosca, W. (1997). *Canto paralelo.* Bogotá, Colombia: Waldino Fosca.

Franco, J. (2000). *Rosario tijeras*. Barcelona, España: Literatura Random House.
(2019). *El cielo a tiros.* Madrid, España: Alfaguara.

Franco, M. (30 de julio de 2017). Canal Capital (cuenta oficial de Facebook). ¡Una historia ejemplar para no perderse! Conozca al poeta bogotano que vendió su casa para cumplir el sueño de publicar su primer libro. Fragmentos de *Waldino: un poeta, un sueño, un canto paralelo*. [Actualización de estado de Facebook]. Recuperado de:https://www.facebook.com/CanalCapitalOficial/posts/1684365781658594/

Freud, S. (2011). *Introducción al psicoanálisis.* Madrid, España: Alianza Editorial.

(2018). *Tótem y tabú.* Madrid, España: Akal.

(2010). *El malestar en la cultura.* Madrid, España: Alianza Editorial.

Fuguet, A. y Gonzáles, S. (1996). *McOndo*. Barcelona, España: Gijalbo-Mondadori.

Galeano, E. (2003). *El libro de los abrazos*. Santiago, Chile: Ediciones La cueva.

Galindo, J.F. (2008). *Ventanas de otros días*. Bucaramanga, Colombia Ediciones UIS.

(2010). *Karaoke Demon*. Bucaramanga, Colombia: Ediciones UIS.

(2017). *Poemas sin sentido para gente que no entiende la poesía* (Conferencia).jueves 9 /11/2017: II Semana de la Poesía. Cali, Colombia: Universidad del Valle.

(2017). *No hace falta que te digan que te quites*. Bogotá, Colombia: Ambidiestro Taller Editorial.

García de la Concha, V. (Editor). (2010). *Lazarillo de Tormes*. Barcelona, España: S.L.U. Espasa Libros.

García Márquez, G. (2016). *Cien años de soledad.* Santiago, Chile: Ediciones La Cueva.

(2001). *Los funerales de la Mamá Grande*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.

(2018). *El otoño del patriarca*. Madrid, España: Debolsillo.

(2013). *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada.* Madrid, España. Debolsillo.

Gaviria, V. (2008). *El pelaito que no duró nada*. Bogotá, Colombia: Alfaguara.

(1990). Guillermo Calle y Ana María Trujillo (productores). Víctor Gaviria (director y escritor). *Rodrigo D: No futuro*. [Película]. Colombia: Focine, Fotoclub-76, TiemposModernos.

(1998). Erwin Goggel (productor). Víctor Gaviria (director y escritor). *La vendedora de rosas.* [Película]. Colombia: Producciones filmamento.

Genet, J. (2010). *Diario de un ladrón.* Madrid, España: RBA Libros

Gilard, J. ((2015). *Así leí a García Márquez*. Bogotá, Colombia: Collage Editores.

Gómez Alonso, R. (2017). Mujeres y punk en España durante la Transición: Revista *De dones i textualitat*, n. 23, 67-81.

Gómez, P.A (2017). Casa de poesía Silva anuncia ganadores de su concurso anual. Actualidad, Pijao Editores. Recuperado de: http://pijaoeditores.com/actualidad/casa-de-poesia-silva-anuncia-ganadores-de-su-concuro-anual

González, G. (2007). Tres poemas de Gladys Gonzáles. *Latin American Literature Today, University of Oklahoma.* Recuperado de: www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2017/july/tres-poemas-de-gladys-gonz%C3%A1lez

Gonzáles Ortega, N. (1997). (Sub)versión del nacionalismo oficial en literatura: el caso de Colombia. *Literatura, teoría y crítica,* Revistas Universidad Nacional de Colombia (S.I) n.1, 9-32

Gonzáles, T. (2007). *Primero estaba el mar.* Barcelona, España: Belacqua.

Guzmán Méndez, D. P, Marín Colorado, P. A, Murillo Sandoval, J.D y Pineda Cupa, M. A (Coord.). (2018). *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia, Siglos XIV-XXI.* Bogotá, Colombia: CERLARC- UNESCO, Editorial Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Halliday, M. (2011). *El lenguaje como semiótica social.* Ciudad de México, México: Fondo de cultura económica.

Harari, Y.N (2015). *Sapiens: de animales a dioses*. Madrid, España: Debate.

Hardem, N. (2017). Real a mi manera. *Lo Que Me Eleva*. (Álbum digital, EP, CD). Colombia: Thanksalot Music.

Heredia, J.M (2000). Melquíades Prieto (Coord.). Antología de la poesía española e hispanoamericana. Madrid, España: Editorial EDAF.

Hidalgo, B. (2006). *Cielitos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial del Cardo.

Homero. (2014). *Odisea*. Madrid, España: Gredos.

(2014). *Ilíada.* Madrid, España: Gredos.

Horne, K. (2015). (Productor) & Webster, J. (director). *Gabo: Creation of Gabriel García Márquez*. [Película]. Colombia: JWP, Ronachan Films, Horne Productions, Caracol Televisión, Discovery Latinoamérica, Canal + España, Tv3.

Huidobro, V. (2011). *El espejo de agua y Ecuatorial.* Bogotá, Colombia: Pequeño Dios Editores.

Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses de Colombia. (2020). Boletines estadísticos mensuales. Recuperado de: www.medicinalegal.gov.co

Isaacs, J. (2007). *María.* Madrid, España: Cátedra.

Jamioy Juagibioy. H y Rocha Vivas, M. (2016) *Pütchi Biyá Uai puntos aparte:antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia. Volumen II,*

Colecciones digitales - Repositorio de BibloRed. Bogotá, Colombia: Libro al viento.

Janney, F. (productor ejecutivo) & Szichman, M. (entrevista y dirección). (1893). *Espejo de escritores: Ángel Rama, más allá de la ciudad letrada*. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=XmDCiJVEtcE&t=1415s

Jattin, R. (2006). *Amanecer en el Valle del Sinú: antología poética*. Valencia, España: Pre-Textos.

(2015). *Esplendor de la mariposa*. Bogotá, Colombia: Cooperativa Editorial Magisterio.

Jiménez de Quesada, G. (1952). *El Antijovio*. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo.

(1923). Indicaciones para el buen gobierno. *Boletín de historia y antigüedades* (n.14). (345-361)

(1848). *Memoria de los Descubridores, que entraron conmigo a descubrir y conquistar el Reino de Granada.* Acosta, J. (coord.). París, Francia: Imp. de Beau.

Jung, C. G. (2014). Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Madrid, España: Trotta.

(2015). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo.* Madrid, España: Paidós.

(2013). *Tipos psicológicos.* Madrid, España: Trotta.

Krauze, E. (2009). Gabriel García Márquez. A la sobra del patriarca. *Revista Letras libres*, N. 97. 14-26

Lefebvre, H. (2017). *El derecho a la ciudad.* Madrid, España: Capitán Swing Libros.

Lemebel, P. (29 de septiembre de 2013). Pedro Lemebel, el escritor esquivo. *El Heraldo: Revista Latitud.* Recuperado de: revistas.elheraldo.co/latitud/pedro-lemebel-el-escritor-esquivo-126426

Lezama Lima, J. (1994). *Poesía completa*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.

Lispector, C. (2018). *Todos los cuentos.* Madrid, España: Siruela.

Lozano, P. (4 marzo de 1992). Mendigos colombianos eran asesinados para vender sus cadáveres a una Facultad de Medicina. El país.Recuperado de: https://elpais.com/diario/1992/03/04/sociedad/699663606_850215.html

Margarit, J. (2015). *Todos los poemas (1975-2012).* Barcelona, España: Planeta. (2020). Ministerio de Educación de España, Radio Televisión Española (productoras) & Salvador Valdés (entrevista y dirección). *La aventura del saber con Joan Margarit: Todos los poemas.* Recuperado de: www.rtve.es/m/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventurajm17/4604255/

Marín, L. (productor) & Monroy, L (dirección y entrevista). (2011). *La historia de Ramón Illán Bacca*. Universidad del Norte: MediosAudiovisuales III. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=AZYbxQxwi30

Martin, G. (2009). *Gabriel García Márquez: una vida.* Madrid, España: Debate.

Martin, J.R y Rose, D. (2008). *Genre Relations: Mapping Culture*. Sheffield,Inglaterra: Equinox Pub.

Martins Migliorini, W.J. (1995). A imagen do pássaro no conto o eouxinol e a rosa, de Oscar Wilde. *Itineráreos-Revista de Literatura,* n. 8, 185-198.

Marx, K. (2019). *El Capital: crítica de la economía política, el proceso de producción de capital.* Sevilla, España: Espuela de plata.

(2007). *Los manuscritos económico-filosóficos de 1844.* Buenos Aires, Argentina: Colihue.

Melo, J. (2018). *Historia mínima de Colombia*. Madrid, España: Ediciones Turner.

Montecinos, H. H. (4 de mayo de 2019). Insisto. Pensar el campo cultural como un campo económico. Hemos naturalizado la colusión y dado por hecho que todo esto se trata de literatura. [Actualización de estado de Facebook]. Recuperado de: www.facebook.com/hector.montecinos.7547

Montoya, P. (2016). Los escritores colombianos escriben sobre la violencia porque necesitan curarse. *Revista Digital Artezeta*. Recuperado de: http://www.artexeta.com.ar/pablo-montoya-los-escritores-colombianos-esciben-sobre-la-violencia-porque-necesitan-curarse/

Moreno Bedoya, A. (2003). Conflicto y violencia urbana en Medellín desde la década del 90: algunas valoraciones. En Balbín Álvarez, J. (Compilador) *Violencias y conflictos urbanos: un reto para las políticas públicas*, (pp. 191-232). Medellín, Colombia: Instituto Popular de Capacitación.

Moreno Castrillón, F. (2017). *Estilo APA en acción: cómo citar y elaborar referencias.* Bogotá, Colombia: Editorial Universidad del Norte.

Motorizado, S. y Él mató a un policía motorizado (agrupación musical) (2017). El tesoro. *Síntesis de O´ konor*. (Álbum digital, CD, vinilo, cassette). Argentina: Discos Laptra, Sonic Ranch.

Mutis, A. (1998). *Ilona llega con la lluvia*. Madrid, España: Alfaguara. (2008). *Poemas*. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

(2014). *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero (siete novelas)* Madrid, España: Debolsillo.

(2008). *Summa de Maqroll el Gaviero: poesía reunida*. Madrid, España: Debolsillo.

Nerval, G. d. (2015). *Viaje a oriente*. España: Archivo de la Frontera. Recuperado de: www.archivodelafrontera.com/e-libros/viaje-a-oriente-de-gerard-de-nerval

Nietzsche, F. (1996). *La genealogía de la moral*. Madrid, España: Alianza Editorial.

(2019). *Humano, demasiado humano.* Madrid, España: Tecnos.

(2011). *Así habló Zaratustra.* Madrid, España: Alianza Editorial.

Núñez, R. (2008). *Poesías.* Nueva York, Estados Unidos: Librería de Hachette y Cía. Alcaldía de Medellín.

Obeso, C. (2017). *Cantos populares de mi tierra*. Barranquilla, Colombia: Editorial Universidad del Norte.

Olmedo, J.J. (2000). Melquíades Prieto (Coord.). *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Madrid, España: Editorial EDAF.

Oquendo, G. (2016). *Manifiesto punk tercermundista y otras blasfemias*. Bogotá, Colombia: La valija de fuego.

Ospina, L. y Mayolo, C. (1978). ¿Qué es la porno-miseria? *Revista Geografía Virtual.* Recuperado de: geografiavirtual.com/2015/03/carlos-mayolo-luis-ospina-

manifiesto-de-la-pornomiseria/

(1977). Luis Ospina & Carlos Mayolo (Producción y dirección). *Agarrando pueblo* .[Película]. Colombia: Sociedad de Artistas y Trabajadores Unidos Para la Liberación Eterna.

Ospina, W. (19 de abril de 2014). El legado universal de García Márquez y el amor de sus lectores. *El Espectador*. Recuperado de: http//www.elespectador.com/noticias/cultura/el-legado-universal-de-garcia-marquez-y-el-amor-de-sus-lectores-articulo-4887665

Paredes, P. (8 marzo de 2014). Pablo Paredes [11.169]. *Poetas del siglo XXI: antología mundial*. Recuperado de: poetassigloveintiuno.blogspot.com /2014/03/pablo-paredes-munoz-11168.html

Parménides. (2007). *Poema.* Madrid, España: Ágora.

Perales Contreras, J. (15 de marzo de 2017). Octavio y Gabo. *Literal Magazine: voces latinoamericanas.* Recuperado de: literalmagazine.com/octavio-y-gabo/

Pessoa, F. (2013). *Un corazón de nadie, antología poética (1913-1935).* Barcelona,España: Galaxia Gutenberg.

Platón. (2005). *La república.* Madrid, España: Alianza Editorial.

Posada, J. J. (2009) (Productor y director). *Más allá del No Futuro.* [Película]. Colombia: Wide Perspektive Productions, A Quién Putas le Importa.

Quirós Bonilla, R. (2006). La responsabilidad colectiva en "Las moscas" de J.P. Sartre, desde los arquetipos de C.G. Jung. *Revista Reflexiones*, n. 85, 171-177

Racionero, L. (1988). *Filosofías del underground*. Barcelona, España: Anagrama.

Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo, Uruguay: Arca. (10 noviembre de 2016). *Gabriel García Márquez, edificación de un arte nacional y popular*. Revista Transas, letras y artes de América Latina. Recuperado de: https://www.revistatransas.com/2016/11/10/gabriel-garcia-marquez-dificacion-de-un-arte- nacional-y-popular/

Ramírez, D. (Productor). Mora Ortega, L. (Directora). (2018): *Matar a Jesús* [Película]. Colombia-Argentina: 64-A Films

Ramírez Gajardo, D. (2005). *El baile de los niños*. Santiago, Chile: Ediciones El Temple.

(2008). *Brian, el nombre de mi país en llamas*. Santiago, Chile: Editorial Moda y Pueblo.

Ramírez, S. (entrevistado) & Chamorro, C.F (entrevista y dirección). (2014). El confidencial: Esta noche: *Sergio Ramírez habla de Gabriel García Márquez y su relación con el poder*. Recuperado de:www.youtu.be.com/MQsf2XXO7fk

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2019).*Diccionario de la lengua española versión 23.3 en línea*.Recuperado de: https://dle.rae.es

Rimbaud, A. (2005). *Poesías completas.* Madrid, España: Cátedra.

Robb, G. (2001). *Rimbaud.* Barcelona, España: Tusquets Editores.

Roca, J.M. (2016). *Silabario en el camino: poesía reunida (1973-2014).* Bogotá, Colombia: Asociación Cultural Letra a Letra.

(2014). Álvaro Mutis, las tierras bajas. *Revista La estafeta del viento*. Recuperado de: laestafetadelviento.es/articulos/puntos-de- vista/alvaro-mutis-las-tierras-bajas

Rodríguez, J. A. (2002). *Novela colombiana*. Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana

Rodríguez Zamora, J.M (2009). El héroe: Literatura y psicología analítica. *Revista Filología y Lingüística,* Universidad de Costa Rica, n. 35, 65-86.

Rojas Herazo, H. (1998). *Celia se pudre*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura, homenajes nacionales de literatura.

(2015). *El hombre de Macondo y otros textos*. Barranquilla, Colombia: Editorial Universidad del Norte.

Rosero, E. (2007). *Los ejércitos.* Barcelona, España: Tusquets Editores.

Rowald, S. (1999). *C. G. Jung and Literary Theory: The Challenge from Fiction.* Londres, Inglaterra: Palgrave Macmillan.

RTVC Sistema de medios públicos (2016). *4 escritores colombianos que rompieron las reglas*. Recuperado de: www.senalmemoria.co/articulos/4-escritores-colombianos-que-rompieron-las-reglas

Rulfo, J. (2016). *Pedro Páramo.* Madrid, España: R.M.

Said, E. (2008). *Orientalismo.* Barcelona, España: Debolsillo.

(1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona, España: Debate.

(2003). Rayane Alencar (Canal). *LEGENDADO-Palestra de Edward Said na Universidade de Columbia sobre Orientalismo, 2003*. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=s5AAXeaP7xo

Sánchez Baute, A. (2019). *Leandro*. Bogotá, Colombia: Alfaguara.

Sánchez Villareal, F. (04 de marzo de 2017). Lo sentimos: somos la generación que se mamó de Andrés Caicedo. *Vice Colombia, literatura.* Recuperado de: www.vice.com/es_co/artricle/mg4ez3/lo-sentimos-somos-la-generacion-que-se-mamo-deandres-caicedo

Sartre, J.P. (21 de febrero de 2020). Carta de rechazo al Premio Nobel de literatura de 1964. *Ersilias*. Recuperado de: https://www.ersilias.com/carta-de-jean-paul-sartre-rechazando-el- premio-nobel-de-literatura-de-1964/

Schopenhauer, A. (2009). *Parerga y paralipómena.* Madrid, España: Trotta.

(2016). *El mundo como voluntad y representación.* Ciudad de México, México: Fondo de cultura económica.

Seisdedos, I., Galindo, J. C y Antón, J. (4 de mayo de 2019). La venta de Salamandra acentúa la concentración editorial. *El País.* Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2019/05/03/actualidad

Serna, M. (Coord.) (2018). *Crónicas de Indias.* Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Silesius, A. (2015). *Peregrino querubínico o rimas espirituales: gnómicas y epigramáticas que conducen a la divina contemplación*. Brasil: Gnosis Online Org. Recuperado de: https://nytz.files.wordpress.com/2015/05/peregrino-querubinico.pdf

Silva, J.A. (2002). *Obra poética.* Madrid, España: Hiperión.

Simón, F.P. (2013). *Cronistas de Indias de la Nueva Granada (1536-1731): Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias occidentales.* Colombia: Instituto Distrital de las Artes, Alcaldía Mayor de Bogotá. Recuperado de:books.google.es/books?id=XXSvBQAAQBAJprintsec=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&f=false

Sosa, M. y Romero, C. (2016). Nota del editor. En Oquendo, G. *Manifiesto punk tercermundista y otras blasfemias*, (pp. 11-14). Bogotá, Colombia: La Valija de Fuego Editorial.

Steiner, G. (2020). *Errata*. Madrid, España: Siruela.

Stewart, K. (2012). Precarity´s Forms. *Cultural Anthropology Journal*, n. 27, 518-525.

Sztajnszrajber, D. (2012). (guion y conducción) & Futurock F.M (Producción). *Darío Sztajnszrajber y la Posverdad - Intro Futurock Late Night Show.* Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=BQn7EZTLhgM

Szymbrorska, W. (2018). *Correo literario*. Madrid, España: Nórdica Libros.

Tamayo, J.P. (Productor). Arbeláez, C. C. (Director). (2011): *Los colores de la montaña* [Película]. Colombia-Panamá: El Bus Producciones.

Teiller, J. (1985). *Cartas para reinas de otras primaveras*. Santiago, Chile:Ediciones Manieristas.

Tinianov, I. (2010). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Argentina: Dedalus Editores.

Tolstói, L. (2015). *Guerra y paz*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Towers, L. (2001). El poeta. *Champeta Criolla Vol 2: Visionary Black Music from Underground Colombiafrica.* (Álbum digital, CD). Francia:Palenque Records/PAL 1087

Vallejo, F. (2002). *La virgen de los sicarios.* Ciudad de México, México: Alfaguara.

(2001). *El desbarrancadero.* Alfaguara. Recuperado de: ftp://186.67.225.38/El%20desbarrancadero%20%20-vallejo%20-.pdf

(2013). *Peroratas*. Madrid, España: Alfaguara.

(2008). *Logoi: una gramática del lenguaje literario*. Ciudad de México, México: Fondo de cultura económica.

Valencia, M. (2018). La edición independiente. Consideraciones generales sobre el caso colombiano. En Guzmán Méndez, D. P, Marín Colorado, P. A, Murillo, Sandoval, J.D y Pineda Cupa, M. A (Coord.). *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia, Siglos XIV-XXI*, (p.p. 413-433) Bogotá, Colombia: CERLARC-UNESCO, Editorial Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Vergara y Vergara, J.M. (1867). *Historia de la literatura de la Nueva Granada*. Bogotá,Colombia: Imprenta de Echevarría Hermanos.

Verlaine, P. (2018). *Los poetas malditos.* Zaragoza, España: Pregunta Editores.

Vila-Matas, E. (2000). *Bartleby y compañía*. Barcelona, España: Anagrama.

Vidales, L. (1976). *Suenan timbres*. Bogotá, Colombia: Biblioteca colombiana de Cultura, colección Autores Nacionales.

Whitman, W. (2014). *Hojas de hierba (Ed. Bilingüe).* Madrid, España:Galaxia Gutenberg.

Wilde, O. (2015). *Cuentos completos.* Madrid, España: Valdemar.

Yupanqui, A. y Risso, R. (1960). Los ejes de mi carreta. *Atahualpa Yupanqui Volumen No. 11*. (Sencillo extendido 45rpm, álbum digital, CD).Argentina: Odeon-DSOA/E.

Zambrano, M. (2006). *Filosofía y poesía.* Ciudad de México, México: Fondo de cultura económica.

Zuleta, E. (1938). La gota fría. *Clásicos de la provincia,1993* (LP, casete, Disco compacto). Bogotá, Colombia: Sonolux/ Polygram.

.