



Tópicos del seminario

ISSN: 1665-1200

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Seminario
de Estudios de la Significación

Villegas-Restrepo, Juan E.
“La gran miseria humana”, de Gabriel Escorcía Gravini: lectura
necropoética de la Colombia de comienzos del siglo XX
Tópicos del seminario, núm. 38, 2017, Julio-Diciembre, pp. 49-75
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Seminario de Estudios de la Significación

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59454193003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

**“La gran miseria humana”, de Gabriel Escorcía Gravini:
lectura necropoética de la Colombia
de comienzos del siglo xx**

Juan E. Villegas-Restrepo
Universidad de Antioquia

Introducción

La historia es bien sabida: la Colombia decimonónica, en consonancia y sincronización directa con lo que ocurría en México, Argentina y el resto de las “neonatas” repúblicas latinoamericanas, se caracterizó también por un constante vaivén político-teórico que puso en marcha una ácida y sangrienta pugna entre aquellos que defendían la puesta en marcha de un gobierno centralista, y aquellos que, lanza en ristre, abogaban por un gobierno de carácter federalista. Un breve vistazo a la historia política de la república neogranadina en sus primeros años pondría en evidencia un proyecto de nación con evidentes vestigios monárquicos, absolutistas y, por ende, centralistas (Calles, 2011: 352). Sin embargo, llama la atención que, paralelamente a la maquinaria de esa rezagada lógica colonial, irrumpiese también una fuerte fragmentación en el nivel provincial-regional. Dicha fragmentación ocurre a raíz de las fuertes disonancias geográficas, culturales y étnicas que existían dentro del territorio mismo. Fue por ello que a partir de 1850 las élites de las provincias, alebrestadas por las crecientes luchas que se gestaban entre una

región y otra, parecieron inclinar esta balanza político-teórica hacia los estribos del federalismo. Quizá por ello tenga razón el historiador colombiano Edwin Cruz Rodríguez (2011) cuando señala que

la adopción del federalismo se ha explicado por la imposibilidad de forjar una clase hegemónica nacional que unificara los distintos intereses económicos de las clases dirigentes regionales, dado que éstas se encuentran fragmentadas en las distintas regiones y no existen condiciones “objetivas” para la formación de una clase hegemónica nacional, como la existencia de vías de comunicación o la integración nacional por la vía del mercado (p. 114).

Contrariamente a lo que se esperaba, este favorecimiento de la fractura interna del país en pos de unos réditos tanto políticos como económicos no contribuyó en absoluto a equilibrar el caos reinante que para ese entonces se daba en sus diferentes territorios. Muy por el contrario, acrecentó aún más las rencillas entre los unos y los otros, facilitando nuevamente el vaivén político-teórico y la violencia que se desgajaba de éste. Prueba de ello es que en 1886 el presidente conservador Rafael Núñez proclama una nueva Constitución política, documento que más allá de dictaminar el nombre con el cual hoy se le conoce al país (República de Colombia), sería de trascendencia mayor puesto que significó un viraje atávico quizás ya no al sustrato colonial que estuvo presente en los primeros años de vida republicana, pero sí al heredado tufillo centralista que emanaba de éste. En síntesis, lo que vemos es, pues, cómo el centralismo, producto de todas estas fluctuaciones políticas del siglo XIX, terminó por confirmar aún más el posicionamiento de las ciudades del interior del país como ejes primordiales del Estado-nación, sobre todo la de en ese entonces denominada Santafé de Bogotá (hoy simplemente Bogotá).

A la par de todos estos ires y venires se dejaban mostrar las diferentes observaciones que científicos, naturalistas, teóricos sociales, poetas y escritores europeos hicieran del territorio

colombiano tras sus recorridos por las diferentes latitudes del continente suramericano. Señalamos, por ejemplo, la famosa sentencia del barón Alexander Von Humboldt quien, tras su extenso periplo por la Nueva Granada a comienzos del siglo XIX, definió a Santafé de Bogotá como “ciudad griega”. Nueve décadas después, en 1892, sin haber puesto nunca un pie en ella, y motivado quizás por la intensa y nutrida relación epistolar que mantuvo con el político y filólogo colombiano Miguel Antonio Caro quien, recordemos, no sólo fungió como vicepresidente durante el mandato de Rafael Núñez, sino también como ideólogo principal de la Constitución del 86, el humanista español Marcelino Menéndez Pelayo la bautizó como “La Atenas de la América del Sur”. Un lustro después, ya para 1897, dicha “ate-nización” cultural cobraría una dimensión hiperbólica todavía más acentuada cuando el explorador y novelista francés Pierre D’Espagnat, en un gesto de latente eurocentrismo, decide referirse a ella ya no como la Atenas de la América del Sur, sino del Sur todo. Vista así, es claro que la sacralización de Santafé de Bogotá como poder hegemónico político y cultural de Colombia y de gran parte del continente había estado adquiriendo musculatura discursiva mucho antes de la Constitución política de 1886. Es ella, la Constitución, el resultado acumulativo de una serie de tensiones políticas, económicas, sociales y estéticas que se habían estado gestando desde el momento mismo en que la Nueva Granada vio luz como estructura política y social aparentemente autónoma y libre del grillete ibérico.

Ahora bien, en lo que respecta al panorama de la lírica colombiana de comienzos de siglo XX, habría que decir que, para ese entonces, ésta todavía se hallaba, en mayor o menor medida, escindida entre el cansancio y el apego suscitados por la ecléctica ampulosidad clasicista modernista de un Guillermo Valencia (1873-1943), la pompa señorial de un Tomás Rueda Vargas (1879-1943) o el modernismo simbolista de un Eduardo Castillo (1889-1938), poetas todos ellos provenientes de la región andina del país. En el marco de dichos eclecticismos estéticos, cabría

señalar también que el énfasis excesivamente generacional que hasta hace poco caracterizó la historiografía literaria del país, condujo, en su momento, a pensar que la producción lírica, para ser verdaderamente visibilizada/valorada, debía estar indisolublemente ligada a las entrañas de generaciones, grupos literarios o publicaciones periódicas tales como *Los centenaristas* (1910),¹ *Los Panidas* (1915),² la revista *Voces* (1917),³ *Los Arquilókidas* (1922),⁴ o *Los Nuevos* (1925),⁵ por citar unos cuantos. Visión

¹ Según George A. Brubaker (1986: 75), la Generación del Centenario, surgida en 1910, “se desarrolló alrededor de un grupo de jóvenes escritores unidos por el deseo de publicar una revista literaria, ‘Cultura’”. Entre el grupo de periodistas, escritores, políticos y oradores encontramos a Luis Cano, Eduardo y Enrique Santos, Luis López de Mesa, Guillermo Manrique Terán, Enrique Olaya Herrera, Laureano Gómez, Mariano Ospina Pérez. En el grupo de poetas, destacamos a José Eustasio Rivera y al ya citado Eduardo Castillo. En cuanto a los dramaturgos, se destaca el nombre de Antonio Álvarez Lleras.

² Más que una revista literaria nacida en Medellín que surge como rechazo a la Generación del Centenario, *Panida* “fue una praxis vital organizada por una nueva generación de intelectuales” (Loaiza Cano, 2014: 226).

³ Loaiza Cano (2014: 227) comenta que “*Voces* nació en calidad de revista decenal dedicada a las ciencias, letras y artes, bajo la dirección de Julio Gómez de Castro [...]. Fue conjunción del esfuerzo juvenil con la experiencia crítica de Ramón Vinyes y Enrique Restrepo. Surgió con la misma intención difusora de la ya lejana revista *Alpha* de Medellín. [En comparación con *Panida*], en *Voces* se reconoce una visión más ecléctica y cosmopolita: se ocupó de filosofía y literatura; hizo crítica de escritores consagrados y presentación de nuevos valores; hubo promoción de las tesis fundamentales de la vanguardia europea y divulgación de la vida literaria al interior del país”.

⁴ Loaiza Cano (2014: 229) señala que “*Los Arquilókidas* constituyeron el primer intento colectivo de ejercicio pleno del libre examen y, seguramente, el más vigoroso rechazo ético y estético al universo intelectual que precedía a la generación nueva”. Algunos de sus integrantes fueron Hernando de la Calle, José Camacho Carreño, Juan Lozano y Lozano y Silvio Villegas.

⁵ Conformada por políticos de ultraderecha, centro e izquierda como Augusto Ramírez Moreno (1900-1974) y los hermanos Alberto (1903-1990) y Felipe Lleras Camargo (1900-1986), respectivamente, el cronista Luis Tejada (1898-1924), los poetas León de Greiff (1895-1976), Rafael Maya (1897-1980), Germán Pardo García (1902-1991) y Luis Vidales (1904-1990), el novelista Jorge Zalamea (1905-1969), el dramaturgo Ciro Mendiá (1892-1979), y el caricaturista Ricardo Rendón (1894-1931), *Los Nuevos* buscaron “llevar al extremo sus ideas de partido y unirse, paradójicamente, pregonando la necesidad de avivar el enfrentamiento

esta que, a su vez, implicó la relativa sepultura de muchas otras voces que, desde las márgenes de los rótulos colectivistas, como es el caso de la de Escorcía Gravini, también hicieron de esta pugna estética y política entre la tradición y la modernidad su bandera más visible.

Si me tomo, pues, el trabajo de hacer este somero recuento tanto de la historia política colombiana del siglo XIX, como de las corrientes poéticas que imperaban en la época, es porque esos serían precisamente los cinceles que habrían de determinar la fisonomía social, política y cultural de la era en la que le tocó nacer, vivir y escribir al poeta colombiano Gabriel Escorcía Gravini (1892-1920). Como habitante del Caribe colombiano de comienzos del siglo XX, región que el historiador Eduardo Posada Carbó ha tildado de “espacio marginal que no logró despegar y permaneció en su situación de relativo atraso y estancamiento” (cit. en Álvarez Llanos, 2013: 317); como poeta a las márgenes de ese fuerte anillo de poderío intelectual de carácter andino-céntrico y por ende centralista; y como leproso condenado al ostracismo por una sociedad para la que el mal de Hansen, nombre por el que también se le conocía a la lepra, había adquirido matices casi diabólicos (Platarrueda Vanegas, 2008: 173), Escorcía Gravini parece ser consciente de la triple marginación a la que el modelo político-estatal, social y cultural de su época lo condenaba.

Con base en las dinámicas de exclusión que hemos explicado, este ensayo busca demostrar cómo el discurso necropoético que Escorcía Gravini despliega en su poema en décimas titulado “La gran miseria humana” (1918), logra poner a tambalear las aparentemente inmóviles fronteras estéticas y políticas que separan la aislada periferia caribeña del país de la tradición letrada centralista/andina del mismo. De manera más específica,

en el campo de las ideas” (Ardila Ariza, 2013: 11-12), confirmando, con ello, que sus integrantes “estaban más interesados en crear una publicación en donde pudieran expresar sus opiniones políticas y generacionales, que en crear un órgano de divulgación de las nuevas corrientes artísticas de la época” (pp. 147-149).

mostraré cómo dicha necropoética se vale de la estetización de la amada fallecida y de la reapropiación y consecuente politización que el sujeto poético hace de su propia melancolía a raíz de dicha pérdida, para así entablar unas concatenaciones analógicas entre los términos *cementerio*, *calavera* y *exhumador*, y *poesía*, *poema* y *poeta*, respectivamente. Al operar entonces en un plano netamente metarreferencial, y sin dejar de reconocer los esfuerzos de poetas del Caribe colombiano de comienzos de siglo xx como lo fueron Luis Carlos, “El tuerto” López (1879-1950)⁶ y Miguel Rash Isla (1889-1953),⁷ dichas concatenaciones son las que contribuyen, según nuestra lectura, a una más fuerte inscripción del *topos* caribeño en la tradición literaria de la Colombia de la época.

1. Atisbos necropoéticos al Caribe colombiano

La historia que narra el poema es sencilla: pasada la media noche, un poeta, triste por haber perdido un amor no correspondido, se adentra en los predios del cementerio del pueblo. Tras vagar un rato, finalmente se acerca a un inmenso árbol, topándose allí con un cráneo. Conmoverido y sumergido en un ámbito casi surreal, el poeta comienza a increpar a la calavera; indaga por su antiguo pelo, sus ojos, su carne, su belleza. El cráneo, como es de esperarse, no le responde. No obstante, el hombre parece completamente convencido de que ése es el cráneo de la mujer que en vida lo despreció. A medida que transcurre la noche, el

⁶ Poeta colombiano y miembro de la generación del Centenario nacido en la ciudad costera de Cartagena, Colombia. Autor de poemarios tales como *De mi villorio* (1908), *Posturas difíciles* (1909), *Por el atajo* (1920) y *Versos* (1946). Falleció en Cartagena en octubre de 1950.

⁷ Poeta y ensayista, Rash Isla nació en la ciudad de Barranquilla, Colombia. Entre sus obras poéticas más representativas, fuertemente influidas por la tradición literaria alemana y española, se destacan *A flor de alma* (1911), *Cuando las hojas caen* (1923) y *La manzana del Edén* (1926), entre otras. Falleció en Bogotá en 1953.

poeta continúa indagando, hasta que finalmente el cráneo rompe el silencio y da comienzo a una honda meditación en torno al carácter extrañamente democrático que la muerte le imprime a la vida, arguyendo que ahí, en el cementerio, todos, tanto ricos como pobres, son iguales, y que poco vale la belleza y el orgullo que se tenga en vida. Esta reflexión llega a su fin cuando el cráneo mismo confiesa ser el de la mujer que nunca correspondió el amor del poeta. Asustado, pero sutilmente satisfecho, el hombre abandona entonces el cementerio, consciente de que algún día tendrá que “habitar la comarca / de la gran miseria humana”.

Tal como se puede observar, el poema se antoja fiel heredero, primero de las estéticas proto-góticas iniciadas un siglo y medio antes en Inglaterra por los llamados *Graveyard Poets*, o “Poetas del cementerio”⁸ y, en segundo lugar, del cúmulo de tropos mortuorios/necrológicos que escritores del *Schwarze Romantik*, o “romanticismo oscuro”, tales como H.P. Lovecraft y Edgar Allan Poe tanto explotaron. De ahí que en él se den cita la noche, la luna, los búhos volando a media altura, las lápidas abandonadas, los árboles trémulos, los cráneos exhumados y el frío. Y, más interesante todavía, todo un cierto sentimiento de pesadumbre universal, al mejor estilo del *spleen* baudeleriano.

En su estudio acerca de las obras dramáticas del poeta victoriano inglés Robert Browning (1812-1879), y más específicamente de su extenso poema narrativo *The Ring and the Book* (1868-1869), la crítica estadounidense Renée A. Fox (2011) ha comentado que un rasgo casi recurrente en él es el despliegue

⁸ Se conoce por *Graveyard Poets* a un grupo de poetas de estirpe prerromántica que surge en Inglaterra durante el siglo XVIII, y en cuya lírica se hace visible la presencia de indagaciones filosóficas en torno a la fragilidad de la vida humana, la muerte y sus derivados isotópicos más directos tales como los cementerios, los cráneos, los ataúdes, la noche, etc. Entre sus más notorios expositores destacamos a Edward Young (1683-1765), Thomas Gray (1716-1771), William Collins (1721-1759), Thomas Warton (1728-1790), Thomas Percy (1729-1811) y James Mcpherson (1736-1796), entre otros. En lo que se refiere a la tradición hispano-gótica, podríamos pensar en alguien como José Cadalso, autor de *Noches lúgubres* (c. 1789-1790).

de una estética necrológica. Según Fox, dicha estética debe ser leída como un vehículo capaz de

bring long-dead voices back to life, but not with the expectation that his monologists will speak truth. Rather, the inalterable fact of their deaths creates the condition necessary for Browning to scrutinize and to relish the imaginative truths his own poetics of aesthetic resurrection could reveal [...] the notion that poetry can do as much—but only just as much—as reanimating the dead becomes a way for Browning to theorize *an imaginative modern poetics that remembers, but refuses to be bound by, the past*: a modern poetics, lodged in the ironically resuscitative form of the dramatic monologue, that I am calling ‘necropoetics’ (p. 464 [énfasis agregado]).

Partiendo de estas observaciones, pero teniendo en cuenta también las tensiones sociales y políticas, pero sobre todo económicas, sobre las cuales operaba ese romanticismo tardío que fue la era victoriana, el cual surge en respuesta a los fuertes latidos de una revolución industrial cada vez más caníbal y tétrica, no debe sorprendernos entonces que la reflexión hecha por Fox tenga como enfoque primordial el carácter ultra-esteticista de la obra del poeta y dramaturgo inglés. En otras palabras, dicho esteticismo, característico de la burguesía decimonónica, responde de manera directa a las cambiantes dinámicas deshumanizantes que la industrialización de su época trajo consigo. Como bien comentaba hace cuatro décadas Lawrence Starzyk (1974) refiriéndose a la teoría poética victoriana,

Just as romantic poetry, it has been argued, is ultimately contranature poetry, in the sense that the poet deliberately turns from external reality to something more integral within himself, so Victorian poetry, together with its critical underpinnings, is contrasociety. The motive in both cases is the same: consciousness of the grounds of one’s identity in the light of consciousness of the world (nature or society) as other (p. 111).

Si bien es cierto que, por debajo, muy por debajo de la lectura de Fox, subyace una invitación a leer estos procesos de reani-

mación de voces muertas como un sutil atisbo a la nostálgica ansiedad autoral/autoritaria de una Europa representada, en este caso por Browning, también es cierto que una primera lectura de “La gran miseria humana” pondría en evidencia puntos de convergencia entre el poeta inglés y nuestro poeta colombiano. Dicha conexión vendría a darse, sobre todo, en lo que tiene que ver con la exacerbación de una subjetividad lírica que da cuenta de un cierto repliegue del poeta sobre sí mismo como manera de protestar contra el espíritu deshumanizante de la época. Ello para decir entonces que, sin dejar de desconocer su textura romántico-gótica, el poema da cuenta también de la presencia de ciertos elementos propios del modernismo hispanoamericano iniciado por Rubén Darío, más concretamente, en lo que tiene que ver con la bifurcación de posturas, no necesariamente contrarias, que el poeta modernista llegó a adoptar cuando se vio de cara al mundo. De ahí que Enrique Foffani (2007) atine cuando dice que

el arte de la fuga modernista adquiere dos direcciones [...] de un lado, la tan mentada fuga de la realidad social que, dicho sea de paso, no había sido como endilgaron y deploraron los críticos conservadores una denegación ebúrnea y evasiva sino más bien una estética de la elipsis con la que lograban solapar su carácter contestario [*sic*]. Del otro, la fuga del *intérieur* cuando se descubre que éste se había vuelto una cárcel no tanto en el sentido de apartamiento del mundo, sino en el del presidio del yo, del sí mismo, una subjetividad que, después de tantos raros, había terminado enrarecida y, en consecuencia, ávida por salir del confinamiento (p. 13).

Paradójicamente, es en este carácter bidireccional en donde creemos encontrar también un punto de divergencia entre el poeta inglés y el poeta del Caribe colombiano. ¿A qué nos referimos con esto? A que este último, sabiéndose poeta latinoamericano; que, además de saberse latinoamericano se sabe caribeño; y que además de saberse caribeño se sabe leproso, se vale del recurso de la reanimación de voces/cuerpos muertos, ya no con el propósito de meditar sobre su creación poética misma, sino con el

fin de desentrañar voces poéticas que están situadas en la periferia de la periferia de la periferia misma, y que buscan articular su propia reinscripción cultural y social, en este caso caribeña, en el hermético panorama político y literario de esa Colombia centralista/andino-céntrica de comienzos del siglo xx. Valiéndose de una estrategia *decolonial* como lo es la mimesis, entendida aquí como la táctica aquella a través de la cual el subalterno —en este caso Escorcía Gravini— logra enmascarar su discurso contrahegemónico bajo las pieles mismas del poder colonial/centralista (Bhabha, 2002: 114), “La gran miseria humana”, con su mezcla de lenguaje poético romántico y una postura social modernista, encarna entonces la consciencia absoluta del poeta triplemente marginado que apela no sólo a la desestabilización de la ciudad letrada en la que, según Ángel Rama (1998), “se cumpl[e] en el orden prioritario de los signos” (p. 32), sino también de la ciudad real —en tanto que constructo metonímico de las ciudades del interior de Colombia, en especial Bogotá—, vista como esa “ciudad bastión [...] pionera de las fronteras civilizadoras” (p. 32).

2. Centralismos poéticos y arquitecturas cementeriales

No es extraño, por ello, que desde la primera décima del poema, Escorcía Gravini, consciente de la relación que existe entre la ciudad letrada y la ciudad real, busque poner de relieve la diferencia semántica y discursiva entre un espacio discursivo e imaginario como lo es el cementerio y uno físico y real como lo es la necrópolis:

Una noche de misterio
estando el mundo dormido
buscando un amor perdido
pasé por el cementerio...
Desde el azul hemisferio
la luna su luz ponía

sobre la muralla fría
de la *necrópolis* santa,
en donde a los muertos canta
el búho su triste elegía (2016: 3 [énfasis agregado]).

Dicho deslizamiento semántico de cementerio a *necrópolis* no debe ser leído como una simple perífrasis de tipo sinonímico. Nótese cómo la configuración de toda esa ciudad real y física que es la *necrópolis* —una *necrópolis* que, insistimos, oficia como constructo metonímico de las ciudades del interior del país—, se da únicamente *después* de que el sujeto poético logra ingresar a esa ciudad letrada que es el cementerio, es decir, al dominio discursivo de la poesía. En otras palabras, Escorcía Gravini pareciera habersele adelantado a Ángel Rama, cuando éste, ocho décadas después, afirmara que “una ciudad, previamente a su aparición en la realidad, debía existir en una representación simbólica que obviamente sólo podían asegurar los signos” (1998: 21). Con el uso distintivo de estos dos términos, el poema confirma entonces que sólo a través de ese anillo protector del poder establecido por la ciudad letrada, de ese espacio de signos articulados a través del cementerio, esto es, de la poesía como género-discurso, es que la ciudad real, la *necrópolis*, se hace, pues, visible a los ojos del sujeto poético.

Dicha manera de ver las cosas es de una perspicacia enorme, una perspicacia que nos remite también a los preceptos que expusiera Nietzsche cuatro décadas antes de la publicación del poema. Cabe recordar que en su corto pero denso ensayo de 1872, titulado “Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne” (“Sobre verdad y mentira en sentido de extramoral”), el filósofo alemán denuncia el rígido conceptualismo lingüístico empleado por el hombre moderno-positivista al momento de darle sentido a su realidad. En este sentido, llama la atención sobre todo que su crítica hacia dicho conceptualismo se lleve a cabo por medio de una terminología proveniente del ámbito mortuario, necrológico. Escribe Nietzsche (1970):

En la construcción del edificio de los conceptos, como hemos visto trabaja originalmente el *lenguaje*, en tiempos posteriores la ciencia. Así como la abeja a un tiempo trabaja en la construcción de los alvéolos y se atarea en llenarlos de miel, *la ciencia trabaja sin cesar en el ingente columbario de los conceptos, esa necrópolis de las percepciones*, construye cada vez nuevos y más altos pisos, consolida, limpia y renueva las celdas viejas y, sobre todo, se afana por llenar ese entramado colosal y acomodar en él todo el mundo empírico, esto es, el mundo antropomórfico (p. 550 [énfasis agregado]).

Desde la perspectiva de Nietzsche, la ciencia, positivista si se quiere, conlleva a una inexorable “necrópolis de las percepciones” [*Begräbnisstätte der Anschauungen*], es decir, a un cementerio de visiones; a un necrótico camposanto en donde el lenguaje y la capacidad de inventar nuevos mundos a través de éste se desvanece por completo. Consciente de esto, como también de que “el lenguaje modernista [que para ese entonces en Colombia coexistía con el lenguaje clasicista y el simbolista] falla en su intento de aprehender *la correspondencia exacta* entre el significante y el significado” (Rivera-Rodas, 1987: 233 [énfasis agregado]), Escorcía Gravini pareciera sugerir entonces que el lenguaje poético, estando en manos de las élites literarias del interior del país, terminó siendo víctima de esa rampante lógica positivista de la época que enfatizaba la exactitud, “la correspondencia exacta”. Hecho que, para el poeta caribeño parece haber conllevado a una cierta taxonomía conceptual que hizo que las palabras, que la poesía misma, terminara encasillada en unas pequeñas losas/urnas conceptuales similares a las de un columbario, tornándose, así, en una especie de fórmula vacua e inerte.

En resumidas cuentas, esta primera décima del poema no hace otra cosa más que constatar que la presencia de esta “necrópolis santa” (léase “ciudad real”), en tanto que posible constructo metonímico de las ciudades del interior del país, entre ellas la capital, se halla fuertemente ligada a la articulación de todo un ejercicio poético que, al estar constreñido por esa estructura o taxonomía conceptual y gramatical de las élites

andino-céntricas, termina convirtiéndose en todo un sepulcro para el quehacer poético.

3. El poeta como exhumador

Ana Peluffo (2004: 63) ha rastreado la frecuencia con la que la temática de la mujer muerta reaparece una y otra vez en la poesía decimonónica latinoamericana, sobre todo en los versos de José Asunción Silva, Jorge Isaacs, Rubén Darío y Amado Nervo. Según Peluffo, todos estos poetas se adscriben a la corriente de pensamiento instaurada por Edgar Allan Poe, para quien “the death [...] of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover” (cit. en Peluffo, 2004: 66).

Más allá de que a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX las mujeres hubiesen abarcado cada vez más terreno en las esferas tanto domésticas como públicas, y de que “in order to win the uneven battle of the sexes, poets turned their pens into swords in a cultural war of gender that claimed the muse as one of its first casualties” (Peluffo, 2004: 74), vendría bien pensar hasta qué punto Escorcía Gravini, además de los fines listados por Peluffo, quizás se haya valido de la estetización de la figura de la amada, de la musa fallecida, para así ensamblar las bases de un implícito pero a la vez potente discurso contrahegemónico en el que el poeta termina haciendo las veces de exhumador.

Para ilustrar cómo la necropoética de “La gran miseria humana” asocia estos dos oficios (poeta y exhumador), quisiéramos proponer que la melancolía, y no el duelo, es la responsable de que el sujeto poético se adentre de manera cuasi-onírica en los pabellones del binomio cementerio-poesía, esperando, con ello, encontrar “un amor perdido”. Aquí convendría recordar nuevamente la primera décima del poema: su ingreso al cementerio ocurre durante la noche, “estando el mundo dormido”,

aprovechando así el estado de quietud de las esferas políticas y estéticas que lo han condenado a vivir en las márgenes de estas. Pero más que el hecho de que la noche, isotópicamente hablando, constituya el momento perfecto para la articulación de toda necro-poética, lo que resulta verdaderamente interesante aquí es la incapacidad del sujeto poético para dormir, una incapacidad que, para Freud (1997), es característica de todo melancólico:

El insomnio de la melancolía testimonia, quizá, de la rigidez de este estado, o sea de la imposibilidad de que se lleve a cabo la retracción general de las cargas, necesaria para el establecimiento del estado de reposo. El complejo melancólico se conduce como una herida abierta. Atrae a sí, de todos lados, energías de carga (a las cuales hemos dado, en las neurosis de transferencia, el nombre de “contracargas”) y alcanza un total empobrecimiento del Yo, resistiéndose a su deseo de dormir (p. 2097).

Una vez en los predios, tanto del cementerio como de la necrópolis, el sujeto poético declara que la luna —catalizador poético por antonomasia— es quien alumbró su paso. Y no sólo eso: sugiere también que, con su luz, es ella quien de alguna u otra manera agrieta la “muralla fría” que hasta ese momento lo separaba del interior del país, región que en el poema, insistimos, es presentada al lector como “necrópolis santa”. El fin de esta primera décima pone además de manifiesto que el búho, y no el sujeto poético, es quien canta una “triste elegía” en honor a lo que, según el poeta, parecieran ser los integrantes ya putrefactos del establecimiento poético nacional. Dentro de este contexto y haciendo gala de una tremenda lucidez filosófica, Escorcía Gravini apela a esa misma pulsión estética grecolatina tan común en la tradición modernista (y con ella romántica y clasicista) que su poema busca desestabilizar. Es a través de dicha mimesis que el poeta caribeño reifica la postura hegemónica de esa élite cultural andino-céntrica que ve en la lechuza una referencia directa al ave que acompaña siempre a Atenea o Minerva, patrona de

la sabiduría y las artes. Lechuza que, aquí, recurre a la forma poética de la elegía para cantarle a esos cadáveres culturales decimonónicos que allí se encuentran.

Siguiendo esta línea, G. R. G. Mure (1966) ha señalado la importancia del ave de Atenea/Minerva en la configuración discursiva de la filosofía occidental. Mure cita a Hegel quien, en el prefacio a sus *Líneas fundamentales de la filosofía del derecho*, declara que “when philosophy paints its grey on grey some shape of life has grown old, and it cannot by this unrelieved grey be made young again but only known. The owl of Minerva takes wing only as the twilight falls” (cit. en Mure, 1966: 128). Esta aseveración, que el mismo Mure interpreta como que “no philosophy is final, and that as one age passes and philosophy writes its epitaph a new age is being born of which philosophy cannot yet speak” (p. 128), encajaría de manera perfecta con aquello que la necro-poética de Escorcía Gravini busca expresar, quizá no en términos estrictamente filosóficos, pero sí estéticos y políticos, esto es, que ningún centralismo —ya sea político o literario— puede ni debe ser eterno. Simultáneo a ello, y aunque consciente de su propia incapacidad para vaticinar el futuro, el poeta soledño pareciera, no obstante, intuir el advenimiento de una nueva ola estético-política, acaso un atisbo a los diferentes intentos de irrupción estética que las manifestaciones poéticas de 1920 en adelante traerían consigo (Pöppel, 2000).

Sin embargo, llama la atención que el sujeto poético, rodeado de tumbas, situado en el corazón mismo de ese cementerio, sea capaz de tomarse un momento para reconocer el legado de esa tradición estética y política que hoy, en tanto que poeta caribeño, lo tiene condenado al ostracismo:

Acompañado del cierzo
Los difuntos visité,
y en cada tumba dejé
una lágrima y un verso [...] (2016: 4)

Se pasea por entre las lápidas de todos aquellos exponentes mayores del centralismo tanto político como estético que hoy lo tienen obligado a habitar en las orillas. Los llora, sí; reconoce su valor; en cada uno de sus sepulcros deposita una lágrima; les dedica quizá no un poema entero, pero sí un verso. Sin embargo, todo este agradecimiento viene “acompañado del cierzo”, es decir, de un fuerte viento proveniente del norte, haciendo así alusión al posicionamiento geográfico del Caribe con respecto a la capital y por consiguiente a toda la pulsión subalterna de índole contrahegemónica que dicha filiación con lo marginal, con lo eclipsado, trae consigo. Justo entonces cuando su actitud con respecto a ese *locus* discursivo proveniente del centro pareciera estar adoptando una posición mucho más crítica, el sujeto poético, a la par de la denuncia de su propia marginación, exhibe una cierta reticencia a querer desligarse por completo de dicha tradición estética y política:

Estaba allí de perverso
entre seres no ofensivos;
*Fui a perturbar los cautivos
en sus sepulcros desiertos*
Me fui a buscar a los muertos
Por tener miedo a los vivos (2016: 4 [énfasis agregado]).

Dicha ambigüedad llega a su fin con la segunda aparición de la luna. Es aquí donde el sujeto poético, por primera vez en el poema, se concibe a sí mismo como poeta:

La luna seguía brillando
y las nubes con sus velos
en el azul de los cielos
sin miedo la iban tapando
y, en procesiones pasando
por la inmensidad secreta
iban...y la brisa inquieta
retozaba en el sauz
que emapaba con su luz
Diana, la novia del poeta (2016: 4 [énfasis agregado]).

Presa de la melancolía que la pérdida de la mujer amada ha propiciado en él, el sujeto poético, sabiéndose ya poeta, comprueba, según Freud (1997), que “la carga erótica del melancólico hacia su objeto experimenta un doble destino. Una parte de ella retrocede hasta la identificación, y la otra, bajo el influjo del conflicto de ambivalencia, hasta la fase sádica, cercana a este conflicto” (p. 2096). Por eso no sorprende que éste, sintiéndose abandonado, y queriendo identificarse con su amada, establezca una clara relación isotópica entre él y la copa puntiaguda y fálica de un árbol. Dicha relación no sólo evidencia una cierta identificación narcisista, sino también un cierto deseo de querer enfatizar su propio rechazo, su dolor, su abandono erótico, su tendencia hacia la fase sádica:

Bajo de un ciprés sombrío
y verde cual la esperanza
con su fúnebre asechanza
estaba un cráneo vacío [...] (2016: 5).

Es precisamente este verso lo que permite establecer finalmente la analogía entre el oficio de poeta y el oficio de exhumador. El sujeto poético, tras concebirse a sí mismo como poeta, es quien luego identifica a su amada, presentada aquí en forma de “cráneo vacío”, de calavera, es decir, de poema; es él quien, en medio de las tantas otras calaveras-poemas allí presentes, la singulariza, la desentierra, la taxonomiza, la salva de morir por segunda vez, en este caso a manos de la homogeneidad del columbario romano del que Nietzsche hablaba y que citamos líneas atrás.

Por otro lado, esta concatenación, la del oficio del poeta con el oficio de exhumador, quizá dialogue implícitamente también con la concatenación que Charles Baudelaire hiciera entre la figura del poeta y la figura del trapero (del barrendero, del que limpia las calles), primero en su poema “El vino de los traperos”,⁹ el

⁹ Dice el poema: “A menudo, a la luz roja de un reverbero / que tiembla en una esquina bajo del aguacero, / en un viejo arrabal, laberinto fangoso, / donde

cual forma parte de *Las flores del mal* (1857), y luego en “Sobre el vino y el hachís”, de su libro *Paraísos artificiales* (1861). Tal como señala Walter Benjamin (2004) en su lectura sobre Baudelaire, el poeta, así como el trapero, es quien recoge/rescata los restos, los residuos producidos por esas máquinas políticas, sociales, culturales y económicas que son las grandes urbes (p. 357). Dicho afán por recoger/rescatar es lo que, desde una perspectiva contrahegemónica como la que aquí hemos defendido, hace que el poeta-trapero/exhumador reivindique el valor político no del pasado en sí, sino de lo que “ya fue”, ello en aras de que “eso” siga siendo y pueda, por ende, dialogar tanto con el presente como con el futuro.

4. El poema-calavera

Ahora bien, la astucia psico-política de “La gran miseria humana” reside no tanto en la melancolía que el sujeto poético experimenta a raíz de la pérdida de la mujer amada, sino más bien en la politización de dicha melancolía en aras de una

hierva el humano fermento tormentoso, / pasa el viejo trapero con la bolsa repleta, / tropezando en los muros lo mismo que un poeta, / y, haciendo caso omiso del gendarme feroche, / explaya sus gloriosos proyectos... ¡Qué derroche! / Él presta juramentos, dicta la ley sublime, / Abate a los perversos, las víctimas redime, / y bajo el firmamento, como bajo un dosel, / se embriaga de esplendores... ¡ya la virtud es él! / Sí; estos míseros hombres, de penas hostigados, / molidos de trabajo, por la edad agobiados, / con la basura a cuestras y que están en un tris / de ser un poco el vómito del enorme París, / regresan perfumados de un olor de toneles, / seguidos por amigos y camaradas fieles, / cuyos mostachos caen cual pendones marciales. / ¡Las banderas, las flores y los arcos triunfales! / se yerguen ante ellos como en solemne día! / y en esa aturdidora y luminosa orgía / del sol, de los clarines, los gritos y el tambor, / la gloria traen en alto al pueblo ebrio de amor. / Así es como a través del hombre claudicante, / el vino vierte su oro, Pactólo deslumbrante; / Y canta la proeza, el heroísmo, y canta / —rey también por sus dones en la ávida garganta. / Por mecer la indolencia y el rencor sofocar / de esos viejos malditos que mueren sin chistar, /sintiéndose por ello quizá apesadumbrado, / Dios al hombre dio el vino, hijo del sol sagrado” (Baudelaire, 1999: 156-157).

desestabilización del *locus* discursivo de carácter centralista. Coincido por eso con Slavoj Žižek (2000) cuando, en la lectura que hace del ya canónico ensayo de Freud acerca del duelo y la melancolía, afirma que:

Against Freud, one should assert the conceptual and ethical primacy of melancholy. In the process of the loss, there is always a remainder that cannot be integrated through the work of mourning, and the ultimate fidelity is the fidelity to this remainder. Mourning is a kind of betrayal, the second killing of the (lost) object, *while the melancholic subject remains faithful to the lost object*, refusing to renounce his or her attachment to it (p. 658 [énfasis agregado]).

Anclado a una eticidad estética, el sujeto poético no traiciona la poesía. Muy por el contrario, permanece fiel a ella través de la relación que establece con el poema-calavera. El identificarla, el rescatarla de la uniformidad orgánica del cementerio es ya de por sí un acto ético, político y estético loable, resultado directo de la politización que el sujeto hace de su propia melancolía. La incertidumbre de no saber *qué* ha perdido en su amada es lo que lo impulsa a formularle a la calavera de ésta una serie de preguntas que rebasan la corporeidad. Esto, a su vez, permite allanar el camino para que el poeta-exhumador indague acerca del estado en el que ha quedado la poesía tras ser tamizada por el cedazo discursivo del tradicionalismo poético del centro. Las increpaciones son más que claras:

Calavera sin pasiones,
 di: qué se hicieron tus ojos
 con que mataste de hinojos
 idílicos corazones,
 que repletos de ilusiones
 te amaron con soberana
 pasión que no era villana
 y en esas horas tranquilas
 qué se hicieron tus pupilas?
 Contesta, miseria humana [...] (2016: 6).

El inventario no podría ser más exacto, como no podría ser más exacto también el nivel de introyección —correlato melancólico por excelencia— al que ha llegado el propio sujeto: el epíteto con el que el sujeto se refiere a su amada —parcialmente homónimo al título del poema— confirma una vez más que lo que existe entre el sujeto poético y su objeto perdido no es otra cosa más que una mediación melancólica profundamente ambivalente. La ama y la odia de manera simultánea; la denigra (“miseria”) para luego humanizarla (“humana”), confirmando pues que, en la melancolía, “trábanse [...] infinitos combates aislados en derredor del objeto, combates en los que el odio y el amor luchan entre sí; el primero, para desligar a la libido del objeto, y el segundo, para evitarlo” (Freud, 1997: 2099). Tras desenterrarla, de singularizarla, el sujeto poético, aferrado a su oficio de poeta-exhumador, continúa con su nostálgico cuestionario:

Aquí en esta soledad
que sólo cruza el cocuyo,
dime qué se hizo tu orgullo,
tu amor y tu vanidad;
.....
di qué se hizo tu grandeza...
¡Responde, miseria humana! (2016: 8).

Partiendo además de la noción de que “el concepto de la ciudad letrada se refiere a un conjunto de prácticas y de mentalidades que no formaban un solo discurso ideológico, sino que eran polivocales” (Adorno, 1987: 4), llama por eso la atención que la pregunta del sujeto poético enfatice las múltiples vertientes genérico-discursivas a través de las cuales se articula el sistema hegemónico de signos de la ciudad letrada, es decir, de este cementerio:

Aquí en este entristecido
y lúgubre camposanto
termina *del vate* el canto,
y *del músico* el sonido;

del pintor el colorido,
y de su cerebro el foco
se consume sin sofoco,
y sólo queda el recuerdo.
Aquí tanto vale un cuerdo,
como lo que vale un loco (2016: 10).

Y es, pues, gracias a la labor de exhumación estética y política que el sujeto poético subalterno ha llevado a cabo, que el poema-calavera logra, al fin, denunciar el eclipse que sufrió tras haber estado atrapada en las tenazas del quehacer poético de la capital:

Y dijo la calavera;
Aquí en este camposanto,
se perdió todo mi encanto
con que vanidosa era;
Se acabó mi cabellera
que en un tiempo fue dorada
y mi mejilla rosada
como gasa de arrebol,
mis ojos que envidió el sol,
aquí se volvieron nada! (2016: 11).

Hastiada del árido elitismo de ese *locus* estético y político de la capital y el interior del país, el poema-calavera opta por adscribirle a la muerte un carácter totalizante. Pero reconoce también que de no haber sido por el proceso de politización que el poeta-exhumador lleva a cabo con respecto a su propia melancolía, su capacidad de enunciación nunca se hubiera cristalizado. Las visitas al cementerio hechas por este poeta-exhumador marginado y melancólico, aunque impulsadas por una tendencia hacia lo autodestructivo, parecen tener no obstante una cierta dimensión emancipadora:

Ya todo es materia inerte,
y en este triste lugar
se tiene que terminar

el genio que esplendor tiene
y melancólico viene
las tumbas a visitar (2016: 11).

Dimensión ésta que tiene resonancia en el sujeto poético quien, en la trigésima y última décima del poema, y haciendo énfasis en su propio “Yo”, se entrega todo a la muerte. Lo que equivale a decir que el sujeto poético, devenido en poeta y luego en exhumador, toma conciencia de su propia finitud, del ocaso de todas sus posibilidades. Pero en dicha toma de conciencia es en donde yace la posibilidad de que mañana, ya sin él y sin las demás élites del interior del país, la poesía, esa gran miseria humana, vuelva a ser por fin humana, poéticamente humana, humanamente poética.

Yo, ante razón tan sentida,
sentí por el cuerpo mío
un extraño escalofrío
casi perdiendo la vida.
Con el alma entristecida
volví a mi celda cristiana,¹⁰
meditando que mañana,
por firme ley de la parca,
debo habitar la comarca
de la Gran Miseria Humana (2016: 13).

Conclusión

Creemos haber demostrado cómo la necropoética de “La gran miseria humana” logra cuestionar las aparentemente sólidas murallas estéticas y políticas que a comienzos del siglo xx se-

¹⁰ Se dice que “las hermanas del poeta, María Concepción y Salvadora, prefirieron esconderlo antes que enviarlo al leprocomio público. Al fondo del inmenso patio de la casa le construyeron una pequeña habitación, donde el poeta pasaba encerrado todo el día, corrigiendo lo que escribía la noche anterior en el cementerio” (McCausland, 2011: 41).

paraban al centro-interior colombiano de la excluida periferia caribeña. Además, hemos intentado poner de relieve la manera en que el sujeto poético, a través de dicha tropología, recurre a la estetización de la muerte de la mujer amada como también de la reapropiación de su propia melancolía ante dicha pérdida con el fin de ensamblar todo un discurso contrahegemónico que busca desestabilizar el *locus* estético y político del centro-interior de esa Colombia de comienzos de siglo xx. Sentado esto, nuestra lectura ha intentado probar que las concatenaciones analógicas entre los términos *cementerio*, *exhumador* y *calavera* y *poesía*, *poeta* y *poema*, respectivamente, resultan cruciales para la articulación de todo este discurso contrahegemónico.

Debe decirse también que dicha lectura se vio alentada, en parte, por un hecho para nosotros un tanto preocupante: muchos de los estudios de historiografía, crítica literaria y antologías de poesía del siglo xx, no sólo del Caribe sino de todo el territorio colombiano, parecieran haber ignorado la obra de Escorcía Gravini. No figura, por ejemplo, en ninguno de los dos volúmenes de la *Antología crítica de la poesía colombiana [1874-1974]*, publicada por Andrés Holguín en 1974. Tampoco es mencionado en *Poesía y canon: los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna en Colombia* (2002) del crítico, ensayista y poeta David Jiménez Panesso. Mucho menos forma parte de la *Historia de la poesía colombiana, Siglo xx*, publicada por Juan Gustavo Cobo Borda en 2006. Ni siquiera la vena iconoclasta, *anti-establishment* si se quiere, del poeta Harold Alvarado Tenorio hizo que éste incluyera a Escorcía Gravini en *Ajuste de cuentas*, su antología crítica de la poesía colombiana del siglo xx. Al momento de llevar a cabo la presente investigación, bases de datos multidisciplinarias como JSTOR, Project Muse, WorldCat, EBSCOhost, Latindex, Dialnet, y SciELO, entre otros, no arrojaron tampoco un solo resultado que respondiese directa o tangencialmente al nombre del autor o al título del poema. En sus anales tanto físicos como virtuales, la biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá solamente cuenta con una copia de *La Boli-*

viada, poema épico en seis cantos publicado en 1925 con edición del poeta, también soledense, José Miguel Orozco. La laguna bibliográfica es pues amplia y desesperanzadora.

Destacamos, eso sí, y con el mayor de los elogios, la investigación del periodista, investigador cultural, escritor y cineasta, fallecido en 2012, Ernesto McCausland Sojo. Un año antes de su muerte, en un libro de crónicas sobre el imaginario del Caribe colombiano, titulado *Mensajes desde el azul*, McCausland dedica todo un capítulo a la figura mítica del poeta como también a la génesis del poema aquí analizado. Al respecto, dice McCausland (2011):

Todas las noches, a la hora en que [en el municipio de] Soledad se disponía a apagar los mechones y los vendedores de butifarra recogían sus aperos en la plaza principal, el poeta hacía su entrada en el cementerio Central, vestido de blanco de pies a cabeza, para internarse entre sombras y tumbas. En los alrededores del campo santo se tejían toda clase de conjeturas, aun las más perversas y macabras. José Dolores Pacheco, hoy con ochenta y siete años de edad y quien ha vivido desde niño frente al cementerio, recuerda las preguntas que se hacían entre los vecinos: “¿Qué hará ese hombre solo en el cementerio? Escribía (p. 40).

Asimismo, es grato ver que a las márgenes de la academia se ha ido gestando una serie de agudos pero entretenidos debates en torno al poema, más específicamente con relación a su procedencia. Señalamos, por ejemplo, la incendiaria discusión entre usuarios de *Youtube* como “Gadgetfull” y “El decimero” quienes, tras escuchar la versión musical en clave de vallenato sabanero, con arreglos e interpretación que el cantautor colombiano Lisandro Meza le hiciera al poema en la década de 1970, han debatido si el poema es de Escorcia Gravini, o si por lo contrario es una obra de un autor anónimo (Fundación Ernesto McCausland, 2008).

A excepción de la fascinante y valiosa labor periodística de McCausland y del curioso y polémico interés de los nautas

virtuales en torno a la figura autoral, los estudiosos de la literatura colombiana nos enfrentamos entonces a un reto complejo pero necesario: la de desentrañar y elevar la altura de la obra de Gabriel Escorcía Gravini dentro del panorama de las letras colombianas y caribeñas. Vista así, la función de nosotros, los latinoamericanistas, pero más específicamente los colombianistas, vendría a ser la misma que la del sujeto poético: la de exhumador. El campo —santo si se quiere— está, pues, abierto.

Referencias

- ADORNO, Rolena (diciembre 1987). “La ciudad letrada y los discursos coloniales”, *Hispanamérica*, Año 16, núm. 48, pp. 3-24.
- ÁLVAREZ LLANOS, Jaime (2013). “Sistema político y rezago regional: el caso del Caribe colombiano en la primera mitad del siglo XX”, *Investigación y Desarrollo*, vol. 11, núm. 2, pp. 314-325.
- ARDILA ARIZA, Jineth (2013). *Vanguardia y antivanguardia en la crítica y en las publicaciones culturales colombianas de los años veinte*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- BAUDELAIRE, Charles (1999). *Las flores del mal*. Madrid: Unidad Editorial.
- BENJAMIN, Walter (2004). *El libro de los pasajes*. Rolf Tiedemann (ed.). Madrid: Ediciones AKAL.
- BHABHA, Homi K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- BRUBAKER, George (1986). “‘Una minoría excelente’: La Generación del Centenario y su impacto en la política colombiana”, *Universitas Humanística*, vol. 15, núm. 26, pp. 73-80.
- CALLES MÁRQUEZ, Ana Carolina (2011). “Idea de Estado y Nación en los colombianos (1810-1886)”, *Presente y Pasado. Revista de Historia*, vol. 16, núm. 32, pp. 337-366.

- CRUZ RODRÍGUEZ, Edwin (2011). “El federalismo en la historiografía política colombiana (1853-1886)”, *Historia Crítica*, núm. 44, pp. 104-127.
- ESCORCIA GRAVINI, Gabriel (2016). “La gran miseria humana”. En Morante Narváez, M. (comp.). *Gabriel Escorcía G. Exponente de la poesía épica y antroponecológica*. Carmen de Bolívar, Colombia: Salón Museo Lucho Bermúdez.
- FOFFANI, Enrique (2007). “Introducción. La protesta de los cisnes”. En Foffani, E. (comp.). *La protesta de los cisnes. Coloquio sobre Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío 1905-2005*. Buenos Aires: Ediciones Katatay.
- FOX, Renée (2011). “Robert Browning’s Necropoetics”, *Victorian Poetry*, vol. 49, núm. 4, pp. 463-483.
- FREUD, Sigmund (1997). “Duelo y melancolía”. *Obras Completas*, t. VI. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FUNDACIÓN ERNESTO MCCAUSLAND (2008, abril 9). *La miseria humana* [video en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4nJneasjXhE>
- LOAIZA CANO, Gilberto (2014). *Poder letrado. Ensayos sobre historia intelectual de Colombia, siglos XIX y XX*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- MCCAUSLAND, Ernesto (2011). *Mensajes desde el azul*. Cartagena de Indias: Ediciones Pluma de Mompox.
- MURE, G. R. G. (1966). “Hegel, Luther, and the Owl of Minerva”, *Philosophy*, vol. 41, núm. 156, pp. 127-139.
- NIETZSCHE, Friedrich ([1872] 1970). “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”, *Obras Completas*, vol. I. Buenos Aires: Ediciones Prestigio, pp. 543-556.
- PELUFFO, Ana (2004). “Latin American Ophelias: The Aesthetisation of Female Death in Nineteenth-Century Poetry”, *Latin American Literary Review*, vol. 32, núm. 64, pp. 63-78.

- PLATARRUEDA VANEGAS, Claudia (2008). “Contagio, curación y eficacia terapéutica: Disensos entre el conocimiento biomédico y el conocimiento vivencial de la lepra en Colombia”, *Antípoda*, núm. 6, pp. 171-195.
- PÖPPEL, Hubert (2000). *Tradición y modernidad en Colombia: corrientes poéticas en los años veinte*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- RAMA, Ángel (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- RIVERA-RODAS, Óscar (1987). “Función transformacional del signifi-cante en el discurso modernista”, *Hispania*, vol. 70, núm. 2, pp. 231-239.
- STARZYK, Lawrence (1974). “The Fiery Consciousness of His Own Activity”: The Poet as Outcast in Early Victorian Poetic Theory”, *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 16, núm. 1, pp. 109-134.
- ŽIŽEK, Slavoj (2000). “Melancholy and the Act”, *Critical Inquiry*, vol. 26, núm. 4, pp. 657-681.