

Entre mundos y fuera de lugar. El pensamiento de Montserrat Ordóñez*

Liliana Ramírez Gómez
Pontificia Universidad Javeriana
liliana-ramirez@javeriana.edu.co

La obra de Montserrat Ordóñez (1941-2001) es fundamental en la crítica colombiana de finales del siglo xx. Ordóñez amplió el canon literario al destacar a escritoras como Elisa Mújica y Soledad Acosta, y releyó obras canónicas para revisar en ellas la representación de la mujer. Reflexionó sobre el oficio del crítico, consciente de sus influencias y su lugar de enunciación. Con trabajos como la recopilación de la crítica de *La vorágine*, examinó los procesos de canonización de un texto y reexaminó cómo ha sido leído, pues para ella los valores son contingentes y las lecturas están situadas en la historia. En sus textos fragmentados, buscó una voz que reconciliara la escritura crítica y la literaria.

Palabras clave: Montserrat Ordóñez; crítica literaria; crítica feminista; canon.

Between Worlds and Out of Place. The Thought of Montserrat Ordóñez

The work of Montserrat Ordóñez (1941-2001) is fundamental in the landscape of late-twentieth-century Colombian literary criticism. Ordóñez widened the literary canon by highlighting writers such as Elisa Mújica and Soledad Acosta, and reread canonical works to review their representation of women. She reflected on the work of the critic, with an awareness of the influences on her and of her place of enunciation. In works such as her compilation of the criticism on *La vorágine*, she examined the processes of canonization of texts and reconsidered how they have been read, because she considered that values are contingent and readings are situated in history. In her fragmented texts she searched for a voice that would reconcile critical and literary writing.

Keywords: Montserrat Ordóñez; Literary Criticism; Feminist Criticism; Canon.

* Primera versión recibida: 14/03/2007; última versión aceptada: 24/07/2007. ISSN: 0122-011X

Montserrat Ordóñez Vila nació en Barcelona (España) en 1941 y murió en Bogotá en el 2001. La doble identidad que le dio el tener padre colombiano y madre catalana, el cambio de cultura a los quince años cuando con sus padres dejó Barcelona y fue a vivir a Bucaramanga (Colombia) —lo que la hizo vivir como extranjera la vida entera—, y su ser mujer en la tensión de esas dos culturas, son determinantes para su pensamiento y obra crítica, fragmentarios y dislocados.

Su producción crítica es extensa y se mueve alrededor de varios centros o problemas. Al pensamiento de Montserrat se le asocia por un lado con *La vorágine*, por el otro con Soledad Acosta de Samper, y también con la escritura de autoras latinoamericanas. A partir de cada uno de estos centros produjo diferentes trabajos. El primero sobre *La vorágine* fue el ensayo que escribió para el *Manual de literatura colombiana* que publicaron Procultura y Planeta en 1988. Pero como ella misma dice, y como era característico de su forma de trabajar, recogió tanto material y se metió con el tema tan a fondo, que de ahí nacieron su edición crítica de *La vorágine*, publicada por Cátedra en 1990, y la recopilación de los textos críticos que publicó Alianza Editorial con el título *La vorágine: Textos críticos*, en 1987. También así se organizó su trabajo sobre Soledad Acosta. Comenzó a leerla en 1985, cuando en la Universidad de Pittsburgh tuvo acceso a algunos de sus textos. Publicó, entonces, la antología *Soledad Acosta de Samper. Una nueva lectura*, en las ediciones del Fondo Cultural Cafetero en 1988, y, antes de morir, dejó lista la reedición anotada de *Novelas y cuadros de la vida suramericana* que publicaron las editoriales de Los Andes y de la Universidad Javeriana en el 2004. Además, escribió un artículo sobre la obra de Acosta: “Soledad Acosta de Samper, ¿un intento fallido de literatura nacional?”, recogido en *De voces y amores* (2005) que es una versión un poco más larga del publicado con el título “De Andina a Soledad Acosta de Samper: identidades del sujeto femenino en el siglo XIX” en el libro *La ansiedad autorial* (2006)

y en el libro *Soledad Acosta de Samper, escritura, género y nación en el siglo XIX* (2005). Este último libro lo planeó con Carolina Alzate, y en él se recogen trabajos críticos sobre la obra de Acosta.¹

Otro de los centros de su trabajo se relaciona con el estudio de la obra de escritoras latinoamericanas, incluidas en ellas, por supuesto, las colombianas. Los productos fundamentales de este interés son la edición en español de *Escritoras de Hispanoamérica*, cuya traducción coordinó y prologó para Siglo XXI Editores en 1990, y los diversos ensayos sobre Clarice Lispector, Cristina Peri Rossi, Marvel Moreno, Elisa Mújica, entre otras, recogidos en *De voces y de amores. Ensayos de literatura latinoamericana y otras variaciones*, publicado por Norma en el 2005.

En estos trabajos emergen los temas que obsesionaban a Montserrat: la revisión del canon, el cuestionamiento de la lectura y la posición del lector, la representación de la mujer, la escritura femenina. En cuanto al canon, Ordóñez trabajó a nivel colombiano y latinoamericano. Amplió el canon nacional al incorporar en él las obras de escritoras como Elisa Mújica, Marvel Moreno y Laura Restrepo, y al releer la obra de Soledad Acosta. Lo refrescó al visitar textos canónicos como *La vorágine* a partir de miradas teóricas que traen consigo preguntas como cuál ha sido o fue el papel de la obra en la formación de la ideología o en la construcción de la literatura nacional. A nivel latinoamericano, ayudó con sus estudios a llamar la atención sobre escritoras como Cristina Peri Rossi, María Luisa Bombal y Luisa Valenzuela, entre otras, e insertó en la tradición latinoamericana la obra de mujeres colombianas, como bien lo muestra su artículo sobre Mújica publicado en el libro *Escritoras de Hispanoamérica*. No es que Ordóñez

¹ Una bibliografía extensa de las obras críticas y poéticas de Montserrat Ordóñez puede encontrarse en el libro *De voces y de amores. Ensayos sobre literatura latinoamericana y otras variaciones*. Compilado por Carolina Alzate, Liliana Ramírez y Beatriz Restrepo en 2005. Los artículos de Ordóñez publicados luego de esta fecha se referencian en la bibliografía al final de este ensayo.

pretendiera dejar de lado el pensamiento canónico, es que lo asumía como resultado de valores no absolutos, sino históricos; no ponía el énfasis tanto en el texto, como en la relación entre texto y lector.

Al trabajar partiendo del cuestionamiento de la autonomía del texto, destacaba la importancia del lugar desde el que se lee. Por eso en su trabajo constantemente ubica sus lecturas en un momento histórico y teórico que le permite hacer ciertas preguntas y usar metodologías específicas. En el artículo "*La vorágine*: La voz rota de Arturo Cova" dice: "Esta aproximación al texto no descarta ni su estructura ni las habilidades de lectura de nuestra generación, entrenada en narratología y conocimiento de la modernidad" (1988a, 436). Y más adelante señala desde qué posiciones teóricas trabaja: "Este espacio, visto a partir de la estética de la recepción, de una lectura con conciencia de género (femenino/masculino) y con conciencia de la articulación entre la obra y la reproducción de un discurso liberal (no en el sentido de partido colombiano, sino como filosofía política), se podría definir como el espacio que crean las relaciones entre el discurso literario y el poder" (437). En otro de sus textos, "El oficio de escribir" afirma: "Escribo artículos sobre literatura, porque en los últimos años he encontrado un discurso crítico contemporáneo donde me puedo hallar con alguna comodidad, un discurso de autodelación y de apertura, que acoge mis obsesivas metáforas, que se opone a la omnipotencia y a la supuesta objetividad de la crítica de mi época de estudiante, un discurso, en fin, que se basa en una profunda conciencia de género (masculino/femenino) y de historia. Ahí ubico, o quisiera poder ubicar, mis trabajos sobre la revisión del canon literario o sobre la escritura de la mujer en América Latina y en Colombia" (2005a, 423). Además, dedica gran parte de su tiempo a historizar la crítica que se ha hecho sobre las obras. En las recopilaciones o revisiones que hace de la crítica de textos como *La vorágine*, contextualiza las lecturas posibles, para mostrar que no hay lecturas absolutas ni únicas, y hacer evidente cómo en momentos distintos se lee a partir de diferentes preguntas e intereses.

Otro de los temas centrales del pensamiento de Ordóñez es el de las representaciones de la mujer en la literatura. Estudia cómo ha sido representada la mujer en textos canónicos como *La vorágine*, pero también revisa cómo, en las obras de autoras como Marvel Moreno y Laura Restrepo, se da esta representación. Ordóñez no sólo denuncia representaciones de la mujer que perpetúan ideologías que la otrifican (como las de *La vorágine* y las de *La novia oscura*, como se verá más adelante); también destaca representaciones de la mujer que abren espacio para otro tipo de subjetividades (como lo ve en los textos de Moreno). Además propone lecturas desotrificadoras, lecturas que reconozcan los huecos y las contradicciones de los textos que representan a la mujer como otro, para señalar en ellos de qué manera la mujer misma se resiste a esas representaciones, como lo hace en la lectura que propone de Griselda y Alicia en *La vorágine*.

Esta estrategia de leer, no buscando la unidad del texto sino sus contradicciones y brechas, va de la mano de su forma de trabajar en general. Montserrat no trabaja linealmente, sino en sistemas, en los cuales los objetos literarios no dan vueltas en órbitas estables, sino que se mueven aproximándose y alejándose. Los objetos de dichos sistemas son diversos: por un lado están los textos, por el otro, la crítica que los ha leído; además, el mundo en el que están inscritos textos y lectores, y la pregunta por el cómo escribir sobre ellos y cómo leerlos.

Así pues, Ordóñez tiene un lugar específico en la crítica colombiana contemporánea, por un lado por los temas que estudió al revisar el canon y abrir en él un espacio al estudio de la escritura de mujeres; por el otro, por la forma de hacerlo que, como hemos señalado, siempre puso en evidencia, ya que la autoconciencia de su lugar de enunciación era fundamental para su propia postura ante el quehacer crítico.

Si bien Ordóñez trabajó usando estrategias narratológicas para el análisis de los textos, se ubicó en un pensamiento contemporáneo que asume la contingencia de los valores, se aparta de la noción de literatura en sí misma, del texto autónomo y del crítico como el encargado de descifrar el significado.

Montserrat a través del espejo

En el libro *Vida mía* de Silvia Galvis (1993), Ordóñez presenta un testimonio de su propia vida. Allí da cuenta de sus primeros años y habla del impacto de su partida de Barcelona y su llegada a Bucaramanga, donde se sintió extranjera y atrapada en un rol que la asfixiaba: “Me sentía como Alicia a través del espejo, en un mundo incomprensible y al revés” (1993, 175).

Estudió Lenguas Modernas en la Universidad de Los Andes en Bogotá. A comienzos de los años setenta se fue a Madison, Wisconsin. “Vivimos los años convulsionados de Vietnam y Nixon y Allende. Teníamos amigos de toda América Latina. Era la generación comprometida con América Latina y todos pensábamos en regresar a trabajar por nuestros países. No imaginamos nunca la década perdida de los ochenta. Era un grupo y una generación muy entusiasta, y esperábamos grandes cambios. La época de los hippies, de la meditación trascendental, del yoga y la comida natural. Con lecturas de marxismo, psicoanálisis y feminismo” (182). Allí hizo la maestría en literatura comparada y luego el doctorado. Se formó en teoría literaria: el formalismo ruso, el estructuralismo francés y comenzó a hacer lecturas sobre feminismo. Se graduó con una tesis sobre Manuel Puig y la novela experimental.

Volvió a enseñar a la Universidad de Los Andes en 1976, pero allí encontró mucha resistencia: “Me sentía incómoda en un ambiente académico más rígido y tradicional” (185). Al poco tiempo decidió irse a dirigir la revista de Avianca. Desde ese lugar, comenzó a forzar los límites del canon: “Conseguía los derechos y publicaba cuentos de escritores colombianos y latinoamericanos, como Antonio Di Benedetto, Pedro Gómez Valderrama, Victor Giudice, Manuel Mejía Vallejo, Cristina Peri Rossi, Tomás Vargas Osorio, Rosario Ferré, Margarita Aguirre, Álvaro Cepeda Samudio, Ramón Vinyes, Silvina Bullrich, Carme Riera, Dalton Trevisan, Luisa Valenzuela, Rubem Fonseca. En 1981 publiqué un cuento larguísimo de Álvaro Mutis, ‘La muerte del estratega’” (186).

En 1982 decidió volver a la academia y se incorporó de nuevo a la Universidad de Los Andes. Allí dio cursos sobre Virginia Woolf, literatura brasileña, teoría literaria y escritoras latinoamericanas. En sus clases abordaba los temas de sus estudios críticos y enseñaba desde sus posiciones teóricas, tratando de ampliar el canon, resistiéndose a establecer significados en los textos, cuestionando verdades y estéticas absolutas. Promovió la lectura de autores brasileños como Dalton Trevisan, Joaquim María Machado de Assis, Oswald de Andrade, João Guimarães Rosa y la misma Clarice Lispector, cuestionando la expresión literatura latinoamericana que excluía la literatura brasilera o, más bien, sólo incluía las literaturas hispanoamericanas.

En esa etapa comenzó a consolidarse su investigación. En 1985 empezó a trabajar en el ensayo sobre *La vorágine* que fue publicado en *Manual de literatura colombiana*, “y este artículo que debían ser veinte o treinta páginas de una mirada nueva sobre un texto clásico, se me creció, porque encontré una cantidad de bibliografía prácticamente desconocida en Colombia” (1993, 188). De esta investigación nació, también, la colección de *La vorágine: Textos críticos* y la edición anotada de la Colección Letras Hispánicas de Editorial Cátedra de Madrid.

Fue profesora invitada en varias universidades extranjeras de Alemania, Inglaterra y Estados Unidos, como la Universidad de Massachusetts, la Universidad de la Florida y Dartmouth College, de donde recién había llegado, cuando murió en enero de 2001. Como decía, este vivir entre aquí y allá “es un aprendizaje violento porque uno siempre se siente diferente o incompleto. Tal vez lo mejor es que eso enseña a adaptarse a todo y a la vez a verlo todo como transitorio” (194). Los viajes fueron importantes no sólo en su vida, sino también en sus estudios. Por eso se enamoró de Maqroll el Gaviero y escribió sobre el deterioro, el naufragio, las carencias, la desolación en la obra de Mutis, sus mundos ambiguos que “niegan toda orilla” y que albergan seres dislocados y lúcidos que ella asocia con el sujeto contemporáneo.

Además de enseñar e investigar, tradujo decenas de poemas, artículos, y libros. Ramón Vinyes y Shakespeare fueron sus últimos proyectos. Pero ya antes había traducido cuentos de Kate Chopin, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan y la novela corta para niños *Angélica* de Lygia Bojunga (1989). Coordinó la traducción y publicación de *Escritoras de Hispanoamérica, una guía bio-bibliográfica*, el libro de Diane Marting.

En “El oficio de escribir” dice: “Traduzco, porque traducir es también compartir y es la más adecuada combinación de una buena lectura y una buena escritura” (2005a, 422). Montserrat Ordóñez fue también poeta. En algunos de sus textos habla de su “resbaladiza identidad de escritora” por “no tener una obra pública, coherente y clasificable según criterios académicos, estéticos o editoriales” (419). Muchos desconocen esa identidad de escritora de Ordóñez y pocos han podido leer su obra literaria que no es extensa, pero sí intensa.

Cambio de piel

La lucha contra el silencio, las culpas y los miedos, y la búsqueda de una voz propia son parte de la temática de la obra literaria de Ordóñez recogida en un libro de poemas titulado *Ekdysis*, publicado por Ediciones Embalaje del Museo Rayo en 1987, y otro titulado *De piel en piel* publicado por Ediciones Índigo en el 2002, que recoge los treinta poemas de *Ekdysis* y treinta y cinco textos más. Aquí, además de sus poemas, recoge prosas poéticas, cuentos, relatos y traducciones. La autora usa tantos géneros como le son necesarios para acomodar el yo poético que es “como un camaleón de la palabra que cambia de color y tal vez no tiene uno propio” (2005a, 419). Un yo poético que vive en metamorfosis como señala Cristo Figueroa cuando dice: “La insistencia en mudar de piel sitúa al yo lírico por fuera de sí; por eso, sentir/vivir incesantemente el salir de no sólo construye una poética —un cuerpo extenso, flexible, mudable—, sino que posibilita una conciencia plena de su tránsito, de su darse en cada denudación” (28).

El universo simbólico de Ordóñez está lleno de fuerza e invade como una maldición porque, como ella dice, “para mí escribir es una batalla contra la injusticia y contra el caos, contra los silencios impuestos, contra las continuas agresiones . . . no podría escribir desde las rosas, los jazmines, las auroras y el amor, aunque los conozca, si he vivido entre el dolor y la violencia . . . no creo mucho en una escritura sólo de paz, sin tensiones ni contradicciones” (2005a, 423). En este universo simbólico de imágenes desgarradoras pero siempre vitales, habitan criaturas maravillosas: un ángel de la guarda cojo que no desampara; una niña mala que no lava los platos, ni tiende la cama, ni se sienta con las piernas cruzadas, ni se deja hacer trenzas; animales que reptan, cambian de piel y siempre renacen: caracoles, serpientes, arañas, camaleones. Y por encima de todos ellos, el maravilloso yo poético de la obra, una oruga que deja su crisálida, un ser siempre cambiante y por eso roto, fragmentado.

Una y todas

He buscado donde duele la ausencia.

Me hurgué los intestinos y me vacié el útero como una
molleja, pero no era
allá.

Me escuché el corazón, campana sorda, y me escarbé los
pulmones, esponjas de
sed y ahogo, pero no era allá.

Me observé el estómago, paloma de agudas uñas y alas
desazonadas, pero
no era allá.

Salí de las entrañas y me toqué la piel y mi piel
gritó y encontré la ausencia, cubriendo mi superficie,
debajo de las uñas, en la nuca y el paladar, detrás
de las rodillas y en la espina dorsal.

Piel untada de ausencia que lavo a pedacitos hasta que
pueda escapar de ella.

Cambiaré de piel y me sacudiré la ausencia.

Y por fin, superficie despellejada, me arranqué tu piel.

No soy

Soy miles de mariposas
perforadas, acribilladas, disecadas,
extendidas en los recuerdos muertos de los otros.
Las alas se desintegran
en polvo de sombra de ojos
y quedan huecos carcomidos:
lepidóptero devorado por el insecto-recuerdo
que lo fija y lo diseca.
El polvo de alas gotea.
El gusano se ha fundido en la aguja que lo mata,
en los ojos que lo observan y las alas que se pudren.
Y otras alas de imagos aún vivos piden turno,
mientras yo me alejo de ellos más y más.
Mariposas que gotean polvo de alas, polvo muerto,
ya.

El oficio de la crítica

Ese yo poético que no da tregua, que no traga entero, que no transa ni deja de luchar, que no pretende resolver las contradicciones, que deviene y se transforma, habita, bajo un cambio de piel, en eso que llamamos la escritura crítica de Montserrat. Está, no sólo en el tono de todos sus estudios, sino en sus exploraciones de una escritura crítica otra, reflexiva, como la que aparece en textos como “El oficio de escribir”, “¿Otro libro?”, “¿Qué le debo a Virginia Woolf?”, “Instrucciones para mujeres: Cómo pasar del dicho al hecho y escribir una tesis, un artículo, un libro o nada”, o en sus “Entrevistas-Asociaciones” a Cristina Peri Rossi y Luisa Valenzuela.

En estos textos, Montserrat busca una voz que reconcilie la escritura crítica y la literaria, lo que ella llama “la literaturidad de la crítica”, porque para ella la lectura crítica es literatura. “No es uniforme, rompe fronteras y plantea y cuestiona lo que son textos críticos y creativos” (2005a, 12); esto se ve en el tono de un artículo como “¿Otro libro?”:

Lo miro y parece casi desvalido, cabe entre las manos, un insignificante objeto sólido controlable, lleno de promesas. Me lo llevo abrazado sin sospechar que al abrirlo se vuelve agua entre los dedos, cascada que me empapa, río que arrastra. Cuando lo pierdo de vista se transforma en gaseoso, invade los resquicios que creía libres, crece, se multiplica, se esfuma, reaparece enmascarado imitando gestos, y sólo se convierte en una maldición de roca cuando vuelvo a cargarlo. (2005a, 417)

En esta escritura crítica otra, busca una voz que no la deje por fuera; habla en primera persona, fusionando el ser lectora, crítica, escritora, mujer. Así, no sólo evidencia su posición teórica, sino que incorpora experiencias personales y plantea muchas veces su aproximación a los textos o a los autores desde esa experiencia personal. “En verdad, no podría escribir desde las rosas, los jazmines, las auroras y el amor, aunque los conozca, si he vivido entre el dolor y la violencia” (423).

Esta forma de escritura crítica parte de la noción de escritura como reescritura, tan importante en el pensamiento de Ordóñez. La escritura es siempre reescritura, lectura de otros textos; la escritura rebosa los autores, es intertexto, tiene vida propia. En “El oficio de escribir” dice: “no hay que creerle a los escritores sino a la escritura . . . La escritura no se hace de café, de nubes, de espuma en la ducha o de descargas eléctricas, sino de escurridizas palabras, solas y planas. Y una vez combinadas y convertidas en objeto añadido al mundo, son más inteligentes que sus presuntos autores y transmiten voces que ellas o ellos ni siquiera identifican” (422). El pensar la escritura en esos términos lleva no sólo al cuestionamiento de la originalidad del autor sino a una especial atención al lector, al papel del crítico: “No hay discursos propios sino apropiados” (423).

Además este lector crítico no se limita a descifrar el significado de una obra, sino que multiplica sentidos, establece diálogos y relaciones entre lecturas y temas. Ordóñez propone lectores creativos que al final de la lectura no lleguen a significados

sino a deseos, como llega ella luego de su lectura de “Oriana” en su artículo “Marvel Moreno, una escritura de memorias y de amores”. Allí explora el cuento de Moreno en contraste con la película que a partir del mismo hace Fina Torres. Al final del análisis, Montserrat lectora no concluye, sólo desea “que Isabel no olvide, que la puerta de María siga abierta, y la ventana enmarque el mar, y que su olor nunca desaparezca” (2005a, 118).

Precisamente desde su noción de lectura y lectores justifica Ordóñez otra de las facetas de su trabajo: es una lectora que comparte sus lecturas y por eso hace antologías y reedita textos, como lo hizo cuando dirigió la *Revista de Avianca* y luego cuando reeditó partes de las obras de Acosta y Elisa Mújica. “Hago lecturas críticas y las escribo, pero a menudo decido que estoy harta de pretensiones de originalidad y primeras personas, y decido dejar el espacio a las voces de los otros. Así, con frecuencia he preferido ser lectora y transmitir, impresas, compilaciones de mis lecturas” (2005a, 423).

El quehacer crítico postulado como un juego “del que saldremos sin verdades únicas, pero con más vida” (2005a, 111), es llevado a cabo entonces por Ordóñez en una escritura fluida que juega con imágenes de los textos que analiza para crear un tono poético dentro del texto crítico, como lo muestra este otro ejemplo del trabajo sobre *En diciembre llegaban las brisas*, la novela de Marvel Moreno:

La lectura no es fácil ni dulce. Al fin y al cabo, cuando llegan las brisas, muy cerca del mar, el único sabor que queda, pegajoso, es el de la sal. Y lamer la sal, antiguo rito bautismal, puede ser un paso hacia la sabiduría, un paso que Lina, como testigo, sabe dar. Así, su voz representa el derecho a la brisa, a la sal y a la escritura, y su texto, como su autora sabe bien, es parte de la batalla contra la injusticia. (109)

Esa crítica otra no es rígida; en ella caben correspondencias y conversaciones entre crítica y autores, como sucede cuando

incorpora pedazos de la carta que Marvel Moreno le escribe para comentar los artículos que Ordóñez escribió sobre su obra, o entrevistas no convencionales en las que ésta no pregunta, sino que lanza palabras como exilio, máscara, extranjero, para abrir las voces de las escritoras con las que conversa.

A Cristina Peri Rossi le dice “método” y ella responde: “Ninguno. Yo no tengo método. Lo he hablado muchas veces con Cortázar a propósito de los escritores que sí tienen método” (2005a, 202-203). Luego le dice “úlceras” y la uruguaya contesta: “son los pozos negros del espacio” (206). A Luisa Valenzuela le dice “libro” y ella anota: “No, no es tan inofensivo. El lenguaje no es inofensivo, el lenguaje es violento. Puede conmover, perturbar, hacer pensar” (210).

En esta crítica otra de Ordóñez, caben también reflexiones prohibidas que le dan espacio a ella, la lectora, la crítica:

Y esto me lleva a la pregunta que a tantos nos persigue siempre, la pregunta prohibida para escritores y profesores de literatura, a la que sin embargo volvemos cuando aparecen escritores como Marvel Moreno, capaces de entregarle la vida y la muerte a ese oficio que es maldición y salvación: ¿por qué escribir? Si la escritura es tan incompleta, tan imprecisa, tan marginal, ¿por qué dedicarle la vida? (119)

Estas preguntas no las contestan los autores sino Ordóñez misma, cuando dice cuál es la literatura que quiere: no la mimética que refleja esta realidad, sino precisamente la que “nos lleve a adquirir nuevas formas de lenguaje y de representación para expresar contenidos antes no imaginados” (119). La literatura que nos muestre el mundo no como es, sino como puede ser; la que no sólo reproduzca, sino que también cree significados.

Por otra parte, en estos textos críticos, reflexiona sobre el oficio de hacer crítica como mujer. Denuncia las dificultades de un trabajo en solitario para una mujer a la que se le ha asignado un rol genérico en asociación: “Para leer y escribir hay

que estar en contacto con el caos y con el cosmos, pero sólo se puede plasmar en soledad, con la libertad que da el candado por dentro de la puerta. Y si hay algo negado a la mujer es su soledad y su espacio” (2005a, 421). Por eso, frecuentemente invita a cuestionar esos roles genéricos y a escribir literatura, crítica, revisiones historiográficas, y por eso mismo expone la razón de ser de su trabajo: “Creo, también, que para mí escribir es una batalla contra la injusticia y contra el caos, contra los silencios impuestos, contra las continuas agresiones que recibimos las mujeres, aunque yo casi pertenezca (me suena irónico después de mi errática escritura de toda la vida) al grupo de las privilegiadas” (423). Precisamente para luchar contra los silencios impuestos a las mujeres se dedica a estudiar y promover la obra de mujeres latinoamericanas y colombianas.

Sobre la escritura de mujeres

Como ya hemos señalado, Ordóñez estudia las obras de escritoras latinoamericanas como Luisa Valenzuela, Cristina Peri Rossi, Marvel Moreno, Laura Restrepo, Elisa Mújica, Blanca Wietüchter, Soledad Acosta (que merece capítulo aparte) y otras. En su artículo “Encuentros tras desencuentros” pretende que se reconozca la existencia de una escritura femenina que participa en el proceso de la literatura latinoamericana anterior al *boom*. Por eso destaca escritoras que trabajaron entre 1930 y 1960 como María Luisa Bombal, Clarice Lispector, Beatriz Guido y Rosario Castellanos “con el propósito de mostrar una tradición injustamente ignorada” (2005a, 163).

De ellas le interesa, por un lado, sus formas de escritura y por el otro, la manera en que en esos textos las mujeres son representadas. Destaca que gran parte de esta escritura crea textos densos, que no se agotan en primeras lecturas y dejan hilos por tejer, como lo señala específicamente con respecto a *En diciembre llegaban las brisas* de Moreno, el cual “establece relaciones polifónicas que surgen de la oralidad, del recuerdo y de la memoria colectiva”. Así mismo, le interesan

los mundos de lo no dicho que construyen varias de estas autoras porque son los que, según Ordóñez, permiten lecturas críticas y dan espacio al lector. Son “textos simbólicos, opacos, antidenotativos, ambiguos” cuyo discurso metafórico remplace al discurso lógico (2005a, 104). Señala que esos textos nos hacen ver el mundo desde una mirada alternativa y esto “nos obliga a romper con nuestras propias rigideces subjetivas para aceptar y jugar con la visión del otro, de la otra” (116). Para Ordóñez, gran parte de la literatura escrita por mujeres libera del orden simbólico dominante, permite una mirada distinta del mundo y una mirada a otros mundos y por eso exige una lectura crítica diferente.

Para ella era fundamental, además de estudiar literatura de mujeres latinoamericanas, reconsiderar la crítica patriarcal y estudiar la tradición literaria en relación con la crítica feminista de su época, no tanto la crítica feminista de las ciencias sociales, sino específicamente la proveniente de los estudios literarios. Invoca, no sólo la crítica feminista literaria en general, sino la necesidad de una crítica latinoamericana, hecha en español y en América Latina misma. Y además, como lo señala Betty Osorio, “una de sus preocupaciones centrales fue invitar a la creación de un diálogo más simétrico entre las academias productoras de teoría y los sujetos estudiados por ella” (48). Reconoce Ordóñez la importancia del trabajo de críticas feministas latinoamericanas como Debra Castillo, Silvia Molloy, Sara Castro-Klaren, que reseña en su artículo “Nueva crítica feminista en los estudios literarios de América Latina”. Señala, entonces, que el trabajo de éstas está siendo escrito sobre todo en inglés, desde Estados Unidos y no necesariamente para Latinoamérica. Ya en ese momento reclama una crítica feminista latinoamericana que supere las etapas de análisis de las representaciones femeninas en la literatura, o el esfuerzo para recuperar obras de escritoras e incluirlas en el canon (2005a, 235). Ella, como las críticas que cita, es consciente de la necesidad de darle un nuevo impulso a la crítica literaria feminista latinoamericana, impulso que tenga en cuenta tanto la preferencia sexual, como el género y la raza,

o la idea de nación. Hacia allá parecía dirigirse Ordóñez en su último momento crítico, cuando se preguntaba por el papel de la obra de Soledad Acosta en relación con la construcción de la literatura nacional colombiana (2006, 163).

En cuanto al examen de la representación de la mujer, lo llevó a cabo tanto en obras escritas por mujeres como en escritas por hombres; el caso de *La vorágine* es emblemático al respecto. En el artículo “Laura Restrepo, ángeles y prostitutas: dos novelas”, revisa la representación que de la mujer se hace a partir del tema de la prostitución en la novela *La novia oscura*. Cuestiona la alternativa que Restrepo adopta para representar a la mujer prostituta de forma celebratoria: “A mitad de la lectura de la novela, mi reacción era de extrañeza y de incredulidad . . . algo no encajaba del todo y el malestar se fue concentrando en una serie de preguntas . . . ¿A estas alturas de la vida y de los siglos estaba realmente leyendo una idealización y una apología de la prostitución, a lo Jorge Amado? ¿La elección de la prostitución es un acto de libertad? ¿Seguimos sin salidas para imaginar y vivir relaciones satisfactorias y libres, y caemos en desear e inventar las de las prostitutas?” (2005a, 127). Aunque reconoce que Restrepo pudo haber tratado de reproducir en sus textos los imaginarios de las mujeres que le dieron sus versiones, ya que la novela nace de una serie de entrevistas realizadas a mujeres de un prostíbulo en Barrancabermeja, deja abierta la inquietud por la forma de representación de la mujer y la prostitución, y parece cuestionar la relación misma entre entrevistador y entrevistado: “Estas mujeres, algunas de ochenta años o más, tenían un enorme ‘deseo de contar y que las contarán’. Ante esa ansiedad individual y colectiva por contar la propia historia, Laura y su periodista ficticia aceptan el reto. Y cuentan. Lo que no me queda claro (como sí es evidente en *Dulce compañía*) es la distancia entre el que cuenta y el que quiere ser contado” (131).

En contraste con el trabajo de Restrepo, Ordóñez señala la representación que el *boom* latinoamericano dio a la mujer cuestionando otras representaciones, como la que precisa-

mente parece perpetuar la novelista colombiana: “Se dice que el momento álgido se dio a finales de los sesenta, con la revolución sexual y la píldora. Pero quisiera señalar además un fenómeno que tuvo lugar entre las clases medias latinoamericanas: el *boom* de la literatura latinoamericana. En especial las mujeres de nuestra generación aprendimos con García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, Onetti, Donoso, Sarduy lo que era una sexualidad más libre . . . Y los escritores nos dijeron que las prostitutas eran generosas con la vida y con el sexo, como Pilar Ternera, Petra Cotes, María Alejandrina Cervantes” (130). “Fue en los sesenta cuando se impuso sin moralismos la mirada masculina sobre la figura de la prostituta” (131). Esta conciencia de género atraviesa todos sus trabajos; así se evidencia en los estudios realizados sobre *La vorágine*.

Sobre *La vorágine*

Como Ordóñez lo señala, la intención de su trabajo sobre la novela de Rivera “no es llevar a cabo la alabanza de un monumento nacional, ni pretender leer *La vorágine* con supuesta objetividad, ni tampoco dar una interpretación que resuma o supere las múltiples lecturas conocidas” (1988a, 436). Más bien, estos trabajos responden a tres inquietudes constantes en su pensamiento: revisar las representaciones de los roles genéricos que propone el texto; proponer relecturas del canon, no más correctas, sino simplemente otras para cuestionar la inmanencia de las obras; e historizar la crítica que de la novela se ha hecho para hacer evidente que leemos desde lugares de enunciación específicos. A partir de esto, publica entonces tres trabajos: el ensayo “*La vorágine*: La voz rota de Arturo Cova” en el Tomo I del *Manual de literatura colombiana* publicado por Procultura y Planeta Editores en 1988; la edición anotada y prologada de *La vorágine* para Cátedra en 1990; y la compilación de textos críticos que sobre la novela se han escrito desde su publicación hasta los años ochenta en *La vorágine: Textos críticos*, publicada por Alianza Editorial en 1987.

En el primer ensayo, Ordóñez presenta una lectura de la novela que pretende cuestionar “la vigencia de Arturo Cova como héroe nacional y como figura masculina” (1988a, 438). Es decir, Ordóñez pretende apartarse de la crítica que lo ha leído de esa manera y trata de reconstruirlo, cuestionando su autonomía, poniéndolo en interrelación y dependencia de Alicia, y señalando sus debilidades. “En lugar de una oposición consistente a la violencia, encuentro una voz que reproduce el mismo terror que denuncia” (438). Señala sus contradicciones y lo descentra:

Cova ha sido considerado un defensor de los oprimidos, pero es también un intelectual que no está en demasiado conflicto con el pensamiento hegemónico, aunque sus grietas y contradicciones permiten la exploración de lo no dicho y lo no sabido. Ese espacio incógnito, una verdadera selva metafórica, es el espacio entre el discurso literario y el poder, un poder que a pesar suyo Arturo Cova representa, porque es el poder del hombre, un hombre blanco, urbano, pequeño burgués, poeta, en grave conflicto con el nuevo mundo al que se enfrenta. (438-439)

Como anotamos, Ordóñez no pretende dar la lectura correcta de Cova ni establecer el significado real y único del texto, porque en éste no hay una verdad que descubrir y la labor del crítico no es acceder objetivamente a un significado. Se aparta del *New Criticism* y de las teorías que parten de la inmanencia del texto y los significados autónomos y estables. Asume, en cambio, que su lectura se enmarca en determinadas posiciones teóricas que están contextualizadas en lugares de enunciación a partir de los cuales hace ciertos énfasis, sin dejar por esto de lado el análisis de las estructuras del texto. Aborda con herramientas narratológicas la novela, se detiene en sus narradores, formas de manejo del tiempo y el espacio. En la introducción a la edición de Cátedra señala la organización de la novela como un diario en dos etapas: la primera cuando Cova

escribe para Ramiro Estévez (el narrador), en las barracas del Guaracú, lo que ha pasado desde su huida con Alicia; y la segunda es en realidad más diario que autobiografía, en tanto que relata, de forma más incoherente y acelerada, el último trayecto del viaje. A partir de ahí resalta la importancia del narrador en la novela:

A pesar de su aparente orden cronológico, el narrador elude, resume, hace digresiones, selecciona, corta y manipula su relato y el de los otros narradores, según sus propósitos. Es decir nos da su versión, una versión y no la versión, única e imposible. Las demás versiones se filtran así por las grietas de ese relato, minándolo y cuestionándolo: son las versiones parciales de los otros narradores. (1990, 24)

Pero aunque trabaja el texto desde sus estructuras y reconoce en él el hecho estético, llama la atención sobre el papel de la novela en la formación de la ideología, destacando las relaciones entre el discurso literario y el poder: “lo que Cova dice ha tenido y tiene gran impacto como forma de comprensión de América y como definición de una conciencia nacional” (25). Trabaja a partir de lo que ella llama en varios momentos “una lectura con conciencia de género (femenino/masculino)”. Es desde aquí que lleva a cabo el estudio sobre los personajes de *La vorágine* y examina por un lado a Cova, y por el otro, la representación de los llamados otros, es decir, las mujeres y los indígenas.

Con relación a Cova Ordóñez afirma que la violencia que se lo gana no es la de la selva, sino la de la ideología en la que está inscrito: “la violencia que el hombre ejerce sobre sus semejantes, apoyado precisamente en la ideología que Cova contradictoriamente arrastra: una superioridad basada en su raza, clase, sexo, origen urbano e, incluso, en su condición de poeta, que supone una especial habilidad en el manejo del lenguaje, aunque lo que tenga que decir no sea sino ruido y desolación” (26- 27). A partir de esta misma posición, desarrolla su lectura de Alicia y Griselda.

El pensamiento de Ordóñez no sólo denuncia la representación de la mujer como otro, sino que trata de deconstruirla al mostrar cómo el texto mismo se socava. En consecuencia, señala la otrificación de la mujer, y al mismo tiempo propone hacer una lectura en la que se vean fortalezas y alternativas de representación, en las cuales la misma mujer se desotrofica al evolucionar o solidarizarse. Destaca en estas mujeres el deseo de autonomía, su capacidad de cambio y desarrollo, en contraste con Cova: “Antes de ser aplastada por la soledad y por la selva, Alicia crece, aprende, se adapta. A diferencia de Cova, ella se integra en el nuevo ambiente y disfruta (sin imágenes cultas ni idealizaciones) la aurora, la doma de potros, su nueva amistad”. También resalta la solidaridad entre Griselda y Alicia en contra de la pretendida individualidad masculina. “La solidaridad entre Griselda y Alicia prevalece sobre la conducta despectiva y disociadora de Arturo” (36). Justifica o defiende comportamientos de las mujeres criticados por otros:

Apenas comenzando el viaje a Casanare Arturo Cova se ha cansado de su compañera y de ahí surge la continua presentación de Alicia como víctima llorosa. Respecto a este tema habría que señalar que afortunadamente son muchas las lágrimas que se derraman en este libro y la mayoría son de hombres, ante sus recuerdos, sus desgracias o sus impotencias. Pero las lágrimas masculinas son dignas y viriles, y sólo las de Alicia están descritas con impaciencia y desprecio. (35)

Además de presentar una relectura de Alicia y Griselda, Ordóñez revisa la construcción que del indígena y de la naturaleza como otro hace el texto. Muestra que en la novela el mundo indígena sólo es un telón de fondo donde ellos son representados como seres anónimos e idénticos entre sí, descritos con desprecio:

Al analizar la forma en que Cova narrador y personaje se aproxima al mundo indígena, se hace evidente que, como re-

presentante y vocero de la cultura dominante, su perspectiva es parcial, incompleta y muy ambigua. No hay duda alguna de que Arturo Cova se considera superior por raza, educación, lengua, sexo y origen urbano a todos los que le rodean, y eso se refleja con los indígenas. El gran defensor del indio explotado en las caucherías es en el fondo un triste remedo del conquistador y colonizador europeo. (38-39)

Los indígenas aparecen acá como una amenaza, asociados con la selva y con la mujer en tanto que devoradores. En este sentido, selva, mujer e indígena están ahí para ser vencidos porque “la meta es el regreso a un tipo de civilización ociosa, de molicie, ensueño y quietud . . . La selva, medio y excusa del retorno aun antes de encontrar la tortura y el terror, será siempre el espacio del otro, indígena o mujer: lo que no es humano ni civilizado, ni digno del hombre” (53).

Además del uso de herramientas narratológicas y el análisis de personajes y espacios desde la problemática de la representación del otro para cuestionar las ideologías dominantes, a Ordóñez le interesa de manera especial el estudio de la recepción de la obra para revisar cómo se construye el canon; por eso lleva a cabo una revisión de la crítica, tanto en los ensayos mencionados, como en *La vorágine: Textos críticos* de Alianza Editorial.

Ésta es una antología dividida en cinco partes, que recoge las críticas de diferentes momentos históricos que responden a diferentes tendencias teóricas de los estudios literarios: 1) primeras reacciones: historia y ficción, 2) reconocimiento y permanencia, 3) estilo y estructura, 4) devorador devorado (estudios sobre Arturo Cova, la naturaleza y los personajes), 5) ecos y espejos (lecturas contemporáneas). En la primera parte priman las lecturas referenciales en las que no sólo se lee la novela como denuncia de una situación histórica, sino que además se da una polémica en la que se equiparan narrador y autor, y en la que entra a mediar el mismo Rivera. Recoge este aparte textos de Luis Eduardo Nieto Caballero, Eduardo

Castillo, Antonio Gómez Restrepo, y la polémica entre Rivera y Luis Trigueros. La segunda parte integra los artículos que han influido en “la integración de la novela al canon de la literatura latinoamericana” en los que la obra se lee “teniendo en cuenta a los clásicos de la literatura” (1987, 14-15). Aparecen acá artículos de autores como Jean Franco, Rafael Gutiérrez Girardot, Eduardo Camacho Guizado y Cedomil Goi . La tercera parte presenta la crítica de corte estructuralista; en este caso se incluyen estudios centrados en el texto, sobre el narrador, los marcos narrativos y la estructura del mismo. En la cuarta parte se encuentran estudios como los de Sharon Magnarelli y Radolph Pope, que abordan la naturaleza y los narradores como ejes de lectura. La última parte contiene interpretaciones contemporáneas que plantean un texto abierto, como lo hacen los artículos de Doris Sommer sobre “El género reconstruido” y Silvia Molloy “Contacto narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*”. Como dice Ordóñez en la presentación del libro, estos artículos “resumen la intención de esta antología: ofrecer lecturas de la novela que no intenten agotar su sentido sino que nos enfrenten a un mundo abierto, de interrelaciones culturales que superan el texto en sí” (15).

Así pues, al presentar una evolución de las lecturas críticas, Ordóñez pretende cuestionar el significado estable de los textos y los estudios que los asumen como autónomos, además de poner en evidencia la pluralidad de posibles lecturas y la importancia del lector. Pretende ubicar también sus propias lecturas de *La vorágine*, que asumen el texto como abierto y participe de la construcción de la realidad colombiana, no sólo en el momento de la publicación de la novela, sino a partir de éste y de forma continua en las sucesivas lecturas de la misma, hasta el momento de la publicación de la antología en 1987.

Sobre Soledad Acosta

Como ya hemos dicho, su trabajo sobre Soledad Acosta comenzó con la publicación de la antología *Una nueva lectu-*

ra para las ediciones del Fondo Cultural Cafetero. Ahí parte de preguntas que pretenden desmarginar la obra de Acosta como: “¿Cuál es el aporte de su narrativa al proyecto de construcción nacional? ¿De qué voces y de qué perspectivas se vale para mediar sus mundos? . . . ¿Qué sucede entre los espacios públicos y los privados, entre el deseo erótico y el control social?” (1988b, 14). En esta antología incluye textos de *Novelas y cuadros de la vida suramericana* como las novelas *Dolores* y *El corazón de la mujer* y cuentos o narraciones cortas como “Un crimen”, “La monja” y “Mi madrina”. La antología concluye con una de las últimas novelas de Acosta, *Un chistoso de aldea*, de 1905, lo que muestra la amplitud del trabajo de la escritora colombiana. Ordóñez recontextualiza la aproximación a esta producción desde una experiencia de lectura contemporánea que permite ver los textos abiertos al llamar la atención sobre los silencios, la ironía, las transgresiones, los mundos simbólicos, la ambigüedad y la pluralidad de voces contenidas en la producción de Acosta. Señala los “marcos narrativos en los que dominan las primeras personas, los relatos intercalados, el uso de cartas y documentos” (22), y los relaciona por un lado con la tradición de fragmentación de la novela del siglo XVIII y por el otro con la novela contemporánea; de esta manera, invita a leer a Acosta no como una autora marginal en el siglo XIX sino desde el presente.

A partir de estas inquietudes Ordóñez llevó a cabo, entre 1998 y el año 2000, el proyecto de investigación “Soledad Acosta de Samper y la construcción de una literatura nacional”, que realizó junto con Carolina Alzate y Beatriz Restrepo. En él se centraron en la recuperación y evaluación de la primera etapa de la escritura de Acosta (1859-1876); recopilaron, organizaron y clasificaron los textos según temas, estilo y relaciones con otros textos; describieron las etapas y formas de construcción de la literatura del siglo XIX, y “la manera como Acosta se integra y se margina de esta construcción cultural” (2006, 163).

Las investigadoras pretenden replantear la construcción de la literatura nacional, “tanto desde su momento de producción

como desde la recepción (o falta de recepción) posterior”. Y además tratan de “ampliar el horizonte de lecturas de la narrativa del siglo XIX, con el propósito de desestabilizar y cuestionar la interpretación canónica de la historia y de la crítica literaria colombiana” (2006, 164). Así pues, se proponen introducir al canon la obra de mujeres como Acosta y para ello tratan de “no abordar esta autora como un caso excepcional” (165), sino que más bien la relacionan con los grupos intelectuales del momento, con la literatura de su época y específicamente con la producción de otras escritoras de entonces.

A partir de esta investigación se reedita *Novelas y cuadros de la vida suramericana*, que no había sido vuelto a publicar desde 1869. Este trabajo no sólo pretende llamar la atención e incorporar al canon la obra de Acosta, sino repensar la literatura del siglo XIX y el rol de la mujer en la construcción de la nación tanto por la forma en que la mujer es representada en la obra de Acosta, como por su papel de escritora de textos en los que se piensa esa nueva nación. Carolina Alzate, coinvestigadora de Ordóñez, señala:

Desde textos literarios se quiso pensar la nueva nación y proponer un futuro; buena parte de esos textos se publicaron o se gestaron en revistas dedicadas al “bello sexo”, pues sólo bajo la protección de “las señoras” podían colocarse objetos tan delicados y preciados como la civilización y la literatura de la nación. Soledad Acosta aceptó esta responsabilidad que buena parte de Occidente en la época depositó en sus congéneres, pero como varias otras en Europa y América Latina, quiso ser no sólo musa y protectora de la literatura nacional, sino también escribirla. (70)

En el prólogo a *Novelas y cuadros*, Ordóñez valora la obra de Acosta destacando sus diferentes voces: la voz ensayística, la voz de las cartas, el juego con el uso de seudónimos. Con esto propone que el yo subjetivo “desaparece o se diluye, y la voz autorial se dispersa, se multiplica, refleja otros sujetos,

crea nuevos, y a la vez le sirve para cumplir otras funciones como la de ocultar su identidad privada, y divulgar de manera muy versátil su ideología y sus conocimientos” (2004, 28). Ordóñez parece estar comenzando a explorar acá el tema de la subjetividad que recogerá también en su artículo “De Andina a Soledad Acosta de Samper: identidades del sujeto femenino en el siglo XIX”, publicado en *La ansiedad autorial* y en *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX*, un libro que recoge la crítica sobre Acosta, editado por Ordóñez y Carolina Alzate.

En este artículo destaca Ordóñez el juego constante de Acosta de cambiar de voz y crear identidades: el diario de su juventud, el uso de seudónimos (Bertilda, Aldebarán), la voz epistolar, la voz ensayística. Apunta por un lado a la problemática del sujeto otro, la posibilidad de ser fragmentado y disperso, roto, y no un sujeto esencial y unitario; además señala la importancia del horizonte femenino en esa comprensión de la subjetividad, recontextualizando su propio feminismo dentro de esta problemática.

En “De Andina” se pregunta también por la relación entre la producción y la vida de Acosta, pues le asombra la marginalidad de esta obra: “Nos seguimos preguntando por qué se leyó *María* y nunca se habló de *Dolores*, ambas de 1867. Qué puede pasar con la historia literaria hispanoamericana si se reedita y se lee adecuadamente el volumen *Novelas y cuadros de la vida suramericana*. Por qué no se conoce ni en Colombia ni en el Perú *Teresa la limeña*, de 1868, publicada como *Dolores*, primero en folletín y luego en libro” (2006, 168). Y su respuesta a esta exclusión tiene que ver con la incompreensión que en su momento tuvo una vida como la de Soledad Acosta a la que no se le perdonó el ser mujer y escribir y, sin embargo, estar en una posición de poder privilegiada que le daba el pertenecer a una clase. “Privilegiada. El grave problema de Soledad Acosta de Samper ha sido pertenecer a una clase social privilegiada. ¿Cómo perdonarle su capacidad y su insatisfacción a una mujer que no es una víctima, oprimida por clase y sexo?” (169).

Ordóñez afirma que el pertenecer a una clase privilegiada fue usado para justificar su marginación, una posición marginal a la que en realidad se le relegaba porque como mujer estaba infringiendo su rol al escribir y ser intelectual. Y acaso cuando habla así de Soledad Acosta, habla Montserrat de ella misma.

Podría decirse que la labor crítica de Ordóñez, luego de estas valoraciones, parecía dirigirse hacia el tema del sujeto y su consecuente reconceptualización del feminismo en relación con los planteamientos que complejizan los estudios de género al ponerlos en relación con otros horizontes del sujeto como la nación, la clase social y la raza.

Entre mundos y fuera de lugar

Este tema del sujeto es quizá la preocupación fundamental de su último trabajo “Entre mundos y fuera de lugar: monstruos entre espejos enfrentados” sobre Ramón Vinyes, leído en Dartmouth College en noviembre del año 2000 y publicado luego en la revista *Estudios* en un número sobre “Desplazamientos y reflexiones culturales”, que estaba preparando con María Helena Rueda. De nuevo con un lenguaje poético y en primera persona, vuelve a la crítica otra que habíamos visto en los ensayos sobre escritoras como Clarice Lispector y Marvel Moreno: “Hace unos quince años, en una lectura de poesía, alguien me preguntó (recuerdo quién, recuerdo dónde) con qué imagen o símbolo me identificaba, cómo me veía . . . Le contesté, sin pensar, automática, con una sola palabra, cuál era mi imagen: un monstruo” (2001, 11-12).

Y a partir de ahí, de sí misma, comienza a aludir, más que hablar directamente, a la subjetividad contemporánea, encarnada en la figura de Ramón Vinyes, “un catalán viajero, emigrante, exiliado, alerta a los cambios culturales . . . Librero, editor, periodista, profesor y siempre escritor perseverante de cuadernos de notas, diarios íntimos, columnas periodísticas, poesía, obras de teatro, cuentos”, que no sólo ha producido, según Ordóñez, “algunos de los mayores monstruos de la

literatura contemporánea”, sino que encarna en sí mismo la monstruosidad de la subjetividad de nuestro tiempo. Monstruosidad vital que “repta, cambia, se esconde, lame, se sacude y teje, en una tensión de destrucción y permanencia” (12). Vinyes es el escritor marginal, sujeto entre culturas (catalán que vivió en la costa colombiana durante años), entre mundos y palabras que construye y lo construyen, sabio catalán, escritor de textos como *Entre sambas y bananas*, traducido por la misma Montserrat, y personaje de *Cien años de Soledad*, donde “es el monstruo de cabezas infinitas, ese ser fuera de lugar, que con sus libros y sus maldiciones (*collons*) permitiría que la monstruosidad de Macondo fuera posible” (14). Ordóñez entonces, en su último momento crítico, parece estar pensando la subjetividad contemporánea: un monstruo “entre mundos y fuera de lugar” que es dolor pero también “la combinación de posibilidades infinitas de identidades parciales” (12).

La condición de Vinyes, y de la misma Montserrat, recuerda a Maqroll el Gaviero, otra de las pasiones de Ordóñez. El gaviero, esa voz siempre incompleta, al borde de la ausencia, dislocada y lúcida, que “niega toda orilla” y que, como ella misma dice, “es la voz de este fin de siglo” (2005a, 345).

Obras citadas

- Alzate, Carolina. 2003. “Soledad Acosta de Samper: de escrituras, monstruos y arañas”. *Revista de Estudios Colombianos* 25-26: 68-72.
- Figuerola, Cristo. 2001. “*De piel en piel* de Montserrat Ordóñez: la metamorfosis de la serpiente y la sabiduría de la araña”. *Revista de Estudios Colombianos* 22: 26-32.
- Ordóñez, Montserrat, ed. 1987. *La vorágine: Textos críticos*. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana.
- _____. 1988a. “*La vorágine: La voz rota de Arturo Cova*”. Tomo I de *Manual de literatura colombiana*, 433-518. Bogotá: Procultura y Planeta Editorial Colombiana.

L. Ramírez Gómez, Entre mundos y fuera de lugar...

- _____, edición e introducción. 1988b. *Soledad Acosta de Samper: Una nueva lectura*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- _____, edición e introducción. 1990. *La vorágine* de José Eustasio Rivera, 11-61. Madrid: Cátedra.
- _____. 1993. "Cambio de piel". Entrevista en *Vida mía*. Silvia Galvis, ed., 156-196. Bogotá: Planeta.
- _____. 2001. "Entre mundos y fuera de lugar: monstruos enfrentados entre espejos enfrentados". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* (Caracas) 17: 11-14.
- _____, edición e introducción. 2004. *Novelas y cuadros de la vida suramericana de Soledad Acosta de Samper*. Bogotá: Ediciones Uniandes y Centro Editorial Javeriano.
- _____. 2005a. *De voces y de amores. Ensayos de literatura latinoamericana y otras variaciones*. Carolina Alzate, Liliana Ramírez y Beatriz Restrepo, eds. Bogotá: Editorial Norma.
- _____. 2005b. *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX*. Edición de Carolina Alzate y Montserrat Ordóñez. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- _____. 2006. "De Andina a Soledad Acosta de Samper: identidades de una escritora colombiana del siglo XIX". En *La situación autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*. Mária Russotto, ed., 163-201. Caracas: Editorial Equinoccio y Universidad Simón Bolívar.
- Osorio, Betty. 2001. "Montserrat Ordóñez: Desafíos y Preguntas a la literatura colombiana". *Revista de Estudios Colombianos* 22: 47-51.