

Fanny Buitrago

El hombre de paja: una aproximación semiótica y hermenéutica

C. Lucía Garavito

Aproximarse a *El hombre de paja* de Fanny Buitrago implica llevar a cabo una labor de rescate en dos sentidos. En primer lugar es dar a conocer la contribución que ha hecho al género dramático una autora cuya prosa de ficción ha sido ya valorada a nivel nacional e internacional gracias a obras como *Cola de zorro*, *La otra gente*, *Las distancias doradas*, *Bahía sonora*, *El hostigante verano de los dioses* y *Los amores de Afrodita*. Tal parece que este fenómeno —el desconocimiento de las incursiones hechas en el campo dramático por escritores no reconocidos “oficialmente” como dramaturgos— ha dado lugar al mito de la ausencia del teatro de autor en Colombia. En su reciente artículo “A la diestra y a la siniestra”, Buitrago señala que en el país no hay realmente escasez de dramaturgos dignos de oportunidades y estímulo, sino más bien que dentro de la nómina de autores teatrales figuran repetidamente los mismos nombres (77-80). Aunque no alude a su propia participación en el campo teatral, vale la pena ponerla de presente ante el público y la crítica interesados en ampliar su visión de la dramaturgia colombiana y dar así un paso en la revaluación del teatro de autor en el país.

En segundo lugar, llevar a cabo un estudio de *El hombre de paja* equivale a desenterrar un texto olvidado. A pesar de que dicha pieza obtuvo el Premio Nacional de Teatro en el IV Festival de Arte en Cali en 1964, la obra no tuvo mayor difusión. El monopolio teatral colombiano antes mencionado seguramente explica en parte su ausencia de la cartelera del país. Igualmente es posible que en dicha ausencia haya influido el hecho de que cronológica y temáticamente la aparición de esta pieza coincidió con la de un grupo de obras que trataron la problemática de la violencia y cuyo

valor literario e inclusive documental fue —y sigue siendo cuestionado. En efecto, el tema de la violencia ha sido catalogado como una obsesión poco saludable de la novelística colombiana¹. En consecuencia, gran parte de obras pertenecientes a las décadas de los cincuentas y sesentas han quedado relegadas al olvido, a pesar de que algunas de ellas contribuyeron con importantes innovaciones en estrategias narrativas que pasaron desapercibidas precisamente debido al énfasis en el material histórico².

Mientras que la mayoría de edad temática y técnica de la novela colombiana se ha relacionado, entonces, con la sofisticación en técnica narrativa y la superación de la obsesión temática con la violencia, en el campo del teatro el proceso de madurez ha tomado otro camino. A la experimentación en dramaturgia se ha unido precisamente el encuentro con la historia nacional —y por consiguiente con el período de la violencia, si es el caso para renovar el repertorio teatral del país. Este volverse a la realidad colombiana en búsqueda de material dramático señala una etapa decisiva en el desarrollo de nuestro teatro, consagrado inicial-

1. Ver al respecto la entrevista hecha a Raymond L. Williams por Alvaro Quiroga, “Un colombiano norteamericano”, *El Espectador: Magazin Dominical*, 198, 15-17. El artículo de Gustavo Alvarez Gardeazábal “México y Colombia: Violencia y revolución en la novela” *Nuevo Mundo* 57-58 (1971) contiene un interesante análisis comparativo de la novela de la revolución mexicana y de la novela de la violencia.

2. John S. Brushwood alude a los aportes técnicos de la novela colombiana de la violencia en su artículo “La novela colombiana en la perspectiva latinoamericana”, en Raymond L. Williams (ed.) *Ensayos de literatura colombiana* (Bogotá: Plaza & Janés, 1985), 172.

mente a la exploración de los clásicos. *El hombre de paja* es una pieza representativa de este encuentro de la dramaturgia con la historia.

Sin embargo, como lo afirma John Brushwood, la función de una obra histórica no es "volver a contar la historia sino crear una experiencia particular a través de la ficción (*Genteel Barbarism*, 25)³. En el caso de *El hombre de paja*, su experiencia como drama más que como relato histórico depende del planteamiento de una serie de enigmas cuya resolución envuelve a los personajes en un proceso semiótico y hermenéutico. Dichos procesos revelan que la dinámica de la violencia implica la conservación de significantes y el despojo de significados en forma tal que la violencia como signo resulta —en última instancia— incomprensible.

Los tres actos de la pieza tienen lugar en Opalo, población ubicada en un área asolada por la violencia, como lo especifican los comentarios cronológicos sobre su fundación y desarrollo que corresponden a la introducción. La acción dramática se inicia en 1957 con un hecho violento y un enigma: "Desconocidos incendian el pueblo vecino. Los chicos de Opalo descubren un espantapájaros colgando del único árbol de la plaza. La aparición enigmática del espantapájaros, a las que se agregan las apariciones igualmente misteriosas de una niña y un extraño, son los acontecimientos-signo que ponen en marcha los procesos semiótico y hermenéutico antes mencionados.

El artículo de Umberto Eco "Semiotics of Theatrical Performance", sirve de punto de partida en nuestro intento de elucidar dichos procesos. Eco toma prestado un ejemplo en el que C.S. Peirce se pregunta qué tipo de signo podría definir una situación en la cual el Ejército de Salvación exhibe un borracho en una plaza pública con el propósito de anunciar las ventajas de la abstinencia. Aunque Peirce no indagó más en el asunto, Eco trata de formular una respuesta y lo emplea para explorar algunos aspectos de la semiótica de la representación teatral. Resume en la siguiente forma las implicaciones dramáticas de tal situación: "Un cuerpo humano, junto con sus propiedades reconocibles convencionalmente, rodeado o provisto de un conjunto de objetos, colocado dentro de un espacio físico, representa algo más ante un público que reacciona. Para que así suceda, tiene que estar enmarcado dentro de una representación que establezca que debe tomarse co-

mo signo. A partir de este momento se abre el telón. De este momento en adelante, cualquier cosa puede ocurrir" (117).

El espantapájaros de *El hombre de paja* y el borracho al que Eco hace referencia son figuras análogas en sus respectivos contextos. Se convierten en signo mediante la función denominada *ostensión*, el modo de significación más elemental que consiste en mostrar el objeto o acontecimiento a un público, en vez de describirlo, explicarlo o definirlo. No se trata de mostrar el referente dramático —el objeto en el mundo representado— sino de des-realizar el objeto para que se convierta en signo (Eco 110, Elam 30).

¿Cuál es, entonces, el marco que indica que el espantapájaros debe tomarse como signo dentro del texto de la representación? Los juegos de luces y la proxémica establecen precisamente tal marco. Al comienzo de la obra la iluminación es tal que la sombra del espantapájaros se proyecta por toda la escena, como si fuera la de un ahorcado. La omnipresencia así lograda se ve reforzada por la colocación de la figura en la plaza, el lugar más estratégico del pueblo. Dicha ubicación, a su vez, saca a la figura del contexto que le era característico —un campo de siembra, por ejemplo— contribuyendo en esta forma a des-realizarla y subrayar su carácter de signo.

Pero, como dice Eco "algo es un signo únicamente porque es interpretado como signo de algo por algún intérprete" (112). Tal papel corresponde a la comunidad de Opalo, que se siente directamente aludida por la presencia del espantapájaros. Su atención se centra en tratar de solucionar los interrogantes que plantea tan misteriosa aparición, como quién lo puso allí, cuándo y con qué propósito. Se postula, en consecuencia, la existencia de un emisor. La identificación de este emisor se suma a los enigmas ya mencionados. Podríamos afirmar, entonces, que todos estos interrogantes son significantes a los cuales se trata de adjudicarles un significado durante el transcurso de la acción.

En el intento de hacer inteligible su realidad inmediata, la comunidad acude a lo que Steven Mailloux denomina convenciones interpretativas, es decir, "maneras compartidas de hacer sentido de la realidad... procedimientos comunales para hacer inteligibles el mundo, el comportamiento, la comunicación, los textos literarios... son las bases no sólo para producir interpretaciones sino también para aceptarlas" (149). Al poner en práctica tales convenciones y adjudicar significados a las personas y acontecimientos que conforman su realidad, el pueblo de Opalo se caracte-

3. Esta traducción y las siguientes corresponden a la autora de este artículo.

riza en su dimensión colectiva e histórica. Los significados asignados corresponden, en efecto, a la proyección de los valores y temores de la comunidad.

Se advierte, entonces, una relación directa entre los intérpretes y sus prácticas de significación. El párroco —la autoridad eclesiástica tradicional— asegura que “El ahorcado de paja es un símbolo. Un aviso del cielo para que expiemos nuestras culpas” (51). Su formación religiosa guía y limita su lectura de los acontecimientos que afectan al pueblo y se aprovecha de su posición privilegiada para difundir estas ideas dentro de la comunidad. Dado que los habitantes de Opalo son, en palabras de Jafet —el protagonista— seres “religiosos, sumisos, crédulos [que] actúan a base de temor y fe... Espíritus agobiados de religión, hambre y política” (22), la interpretación del párroco contribuye a reforzar la estrecha y prejuiciada base interpretativa de la colectividad. Los inminentes ataques de bandas de violencia integradas por los llamados chusmeros, bandleros o pájaros crean un clima de angustia y recelo que hace de Opalo un núcleo cerrado en que se desconfía de los extraños y de las ideas foráneas. Todos estos elementos confluyen en la percepción del espantapájaros como un signo amenazante que constituye un reto, una advertencia encaminada a hacerles saber que “Harán lo mismo con los hombres de Opalo” (14). Su interpretación del misterio es, por lo tanto, consecuente con los valores que caracterizan a la comunidad. La salida que proponen cabe igualmente dentro de tales limitaciones: la huida, el abandono, la preservación del *statu quo*.

Sin embargo, se levanta una voz de protesta: la de Jafet, el escritor que se trasladó a Opalo con la esperanza de encontrar allí la inspiración que le diera nuevo empuje a su carrera literaria. Dos perspectivas entran en conflicto: la suya y la del pueblo. En oposición al escape y a la cobardía, Jafet propone descolgar el espantapájaros, liberar al pueblo de sus temores y devolver la vida a Opalo. A pesar de que la obra presenta una comunidad que tiene ante sí la amenaza inminente de fuerzas externas, el conflicto está planteado en términos de un contexto interno. Jafet llega a entenderlo así cuando afirma: “Si hemos de defendernos contra algo, es contra nosotros mismos” (70). Es en este sentido que él triunfa y el pueblo fracasa.

El éxito de Jafet es el resultado de su desarrollo como individuo comprometido socialmente con su realidad. Los tres enigmas principales que afectan la vida de la comunidad —el espantapájaros,

el Extraño y la niña— se entretajan en su toma de conciencia. Al tratar de resolver estos interrogantes, Jafet resuelve para sí mismo el enigma del significado de su existencia y del papel que le corresponde dentro de la colectividad.

Al comienzo de la pieza, Jafet se caracteriza por su indiferencia ante las personas y los problemas que le rodean. Aunque ha vivido en el pueblo muchos años, permanece ajeno a él. Su procedencia, preparación e intereses lo han mantenido al margen de la vida de la comunidad, que lo ve con recelo y resentimiento. Sus modales, vestimenta y aspecto lo diferencian de los demás hombres del pueblo, le ganan simultáneamente su admiración y su desprecio, su respeto y odio. La maestra resume así la tensión latente entre Jafet y el pueblo:

Fuiste distinto a ellos: te negaste a temer con los demás. Te negaste a sufrir. Escudaste tus placeres en una falsa angustia, y tus vicios en un dolor de cabeza. Aporreaste tu máquina, mientras ellos deliraban de miedo... (Como si ella le odiara). No te perdonan que seas diferente. Con tus camisas inmaculadas y las uñas brillantes. Siempre seguro de ti mismo, recibiendo la pleitesía de “Bella”, de Berta, del médico... En tu mesa no faltaba una botella de buen whisky, y nuestros gendarmes volteaban la cabeza cuando pasabas fumando... Berta pagaba el doble al boticario por las pastas que tomabas... (Histórica). Me das asco... Jamás sentiste nada por nadie. Eres horrible (70).

Este Jafet es el que reacciona burlescamente a la consternación del pueblo a causa del espantapájaros tan pronto como se inicia la acción. Para él, la figura que ha aparecido en la plaza sólo tiene un valor denotativo y alude a ella con palabras que subrayan tal dimensión como “monigote” (15) y “espantajo” (16). La llegada del Extraño que viste ropas exactamente iguales a las del espantapájaros lo saca de esta actitud y lo lleva a preguntarse y a preguntarle al recién llegado “¿Qué significa esto? Usted... el espantapájaros” (20). A partir de este momento se involucra en el proceso semiótico y hermenéutico de la comunidad.

En efecto, la aparición de este nuevo personaje pone en movimiento una cadena de asociaciones que ligán entre sí a Jafet, al espantapájaros y al Extraño mismo. La primera de estas asociaciones la establece el Extraño al decir, acercándose al espantapájaros: “¿Lo ven? Así estoy yo. Completamente muerto (Jafet y el médico lo escuchan hipnotizados). Muerto. Aunque mis pies avancen y la

tierra se torne cálida bajo ellos. Ya no soy nadie. (Amargo). Perdí mi nombre. Mi religión. Mi raza... Y todavía tengo brazos y piernas que se mueven. Y ojos que se llenan de polvo. Y un miembro para hacer el amor. Sin embargo, he muerto ya. Hace mucho" (21).

Después de estos comentarios, cambia la actitud de Jafet hacia el espantapájaros: lo humaniza. Si antes lo consideraba simplemente un "monigote" ahora tiene "la espantosa sensación que es un hombre el que cuelga. Un ahorcado" (25). Es tan fuerte la conexión que establece, que tiene la convicción de que la vida del Extraño depende del espantapájaros. Este descubrimiento le preocupa y permite advertir un naciente sentido de responsabilidad y compromiso ante sus semejantes, acompañado por una sensación de impotencia y frustración respecto a los acontecimientos que se avecinan. La presencia de la niña-mujer, silenciosa, inmóvil, hambrienta, desvalida hace aún más urgente la necesidad de actuar, de intervenir, de comprometerse y buscar la colaboración de sus semejantes.

El próximo paso luego de tomar conciencia de las necesidades de otros es volverse hacia sí mismo, reconocer sus propias limitaciones —no sólo las de la comunidad— y verse en el espantapájaros: "Estoy a un centímetro del hombre de paja. Todavía vivo. Por lo pronto ambos pertenecemos a la misma ralea del anonimato; sólo una cuerda establece la diferencia" (38). Estos mismos comentarios lo acercan al Extraño en una asociación que adquiere toda su validez hacia el final de la obra.

A más de estas perspectivas interiores, comentarios de otros personajes contribuyen a enriquecer y hacer más compleja la relación espantapájaros-Jafet-Extraño. El mismo Extraño responde que Jafet está "Colgado en el árbol" (66) cuando la esposa del médico pregunta por él, y se refiere a él como "cascarón de un hombre" (56) y "envoltura elegante y limpia" (56). La niña le recuerda repetidamente su condición de muerto en vida y su ausencia de identidad, su anonimato (24). En términos semióticos podríamos decir entonces que las tres figuras en cuestión tienen en común su condición de significantes, que carecen o han sido despojados de sus correspondientes significados.

De aquí que el proceso de la caracterización de Jafet está dado en términos de la recuperación de su significado como individuo y como miembro de la sociedad. A lo largo de este proceso asume simultáneamente dos papeles: el de Edipo y el de Cristo. En el primer caso hay que considerar su papel en resolver los enigmas que tienen atemori-

zando al pueblo y el resultado irónico de tal tarea: recupera su identidad para perderla a manos del pueblo al convertirse en la víctima que éste necesita. En el segundo caso, percibe su misión desde una perspectiva salvadora para sí mismo y para Opalo. Cortar la cuerda de la que cuelga el espantapájaros le permitiría redimirse a sí mismo de una vida inútil con un acto generoso de valor y de compromiso social, a la vez que le permitiría liberar al pueblo de sus temores. En dichos actos hay resonancias del papel de Cristo: "¿Por qué tomar sobre mí el terror de un pueblo? Me niego a ser un redentor. No es mi oficio... Sin embargo... hay algo en esa niña... Me exige. Pero no. ¡No quiero! (Convincente). ¿Acaso Cristo no murió como murió?" (55).

Al decidirse a descolgar el espantapájaros —y lo hace en dos ocasiones— desafía el sentir de la comunidad pero afirma sus convicciones internas. Se siente "un hombre nuevo" (71), diferente del que llegara a Opalo hace unos años, y que ha sido transformado gracias a que ha conocido "personas de carne y hueso... Sus luchas, sus sufrimientos, sus temores" (71). Sin embargo, no tiene éxito en provocar un cambio en la comunidad que prefiere más bien darle muerte y reducirlo al anonimato.

Las escenas finales de *El hombre de paja* son particularmente efectivas en comunicar la experiencia de la violencia que se traduce en despojo, pérdida de identidad, es decir, en la permanencia de los significantes por sí mismos. Según lo indican las acotaciones, "Jafet está colgado del árbol. Ahorcado" (73). Los demás personajes no parecen reconocerlo y simplemente aluden a él como "Un extraño" (74) o "ese espantapájaros" (74). Se pone así de manifiesto la estructura circular de la obra. Al comienzo había un espantapájaros que semejaba un hombre ahorcado; al final hay un hombre ahorcado que el pueblo toma como espantapájaros. Inicialmente, también, es el Extraño quien sufre la indiferencia de Opalo que se niega a brindarle ayuda y que pretende, inclusive, no reconocerlo a pesar de haberlo visto en otras ocasiones; al final es Jafet quien es el extraño y se ve sometido a tales actitudes. En esta escena final Jafet se revela como el elemento clave en la solución de los enigmas relacionados con el espantapájaros y el Extraño, a la vez que éstos se revelan igualmente como recursos dramáticos que permiten prefigurar o anticipar el destino del protagonista.

La intercambiabilidad o equivalencia entre Jafet, el Extraño y el espantapájaros es expresión de la experiencia del anonimato que acompaña el fenómeno de la violencia. En efecto, se puede tra-

tar del espantapájaros y/o de Jafet y/o del Extraño: da lo mismo. O como lo dice el alcalde: "Son nadie, todos y cualquiera. Hoy aquel, mañana usted, yo, el de más allá. Luego muchos muertos y fosas anónimas abiertas en el campo" (48). En esta cadena anónima de muertes, todos los seres humanos son intercambiables porque han sido despojados de los rasgos que los identificaban y que daban significado a sus vidas individuales. La dedicatoria de la pieza, "A los extraños: / Aquellos que llegan y pasan y se marchan, / sin que conozcamos sus nombres ni sus vidas" (7) reconoce explícitamente esta dimensión de la violencia.

Conviene considerar en este contexto la distinción entre sociedades inclinadas al sacrificio y sociedades inclinadas a la masacre hecha por Tzvetan Todorov en su libro *The Conquest of America*. Tiene especial importancia para el presente estudio mencionar el papel que juega la identidad de las víctimas en cada caso. En las sociedades inclinadas al sacrificio, la identidad de las víctimas está determinada según reglas muy estrictas. No pueden pertenecer a la misma sociedad, pero tampoco deben estar demasiado distantes de ella, y el prestigio y las cualidades personales de tales víctimas contribuyen a aumentar el valor ritual del sacrificio. En oposición a esta perspectiva, en las sociedades inclinadas a la masacre la identidad de la víctima es completamente irrelevante: entre más remota y desconocida —más anónima, diríamos nosotros— mejor. Se da muerte a cualquiera, cuando así se desea (144-5). Esto corresponde precisamente a la visión del mundo que tiene el Extraño, según su experiencia: "Y la humanidad cultiva la costumbre de matar por placer, diferenciándose en ello de las bestias" (57).

La ausencia de rasgos definidores que hemos asociado con el anonimato se expresa visualmente en términos escénicos a través de la apariencia física de los personajes, de los juegos de luces y de la escenografía. En efecto, la mayoría de los personajes no sólo carecen de nombre propio —el alcalde, el médico, la maestra, Bella, etc.— sino que su aspecto exterior es una manifestación de todos los lugares comunes asociados con sus respectivas funciones. El alcalde "Es un hombre muy alto, sano, con constitución de toro. Lleva el sombrero puesto. Viste camisa caqui —con las axilas sudadas— y pantalón de cuero. Pistolas al cinto" (45). Bella tiene "aspecto frívolo, tacones altos y un dejo vulgar pero infantil a la vez. Lleva los cabellos sueltos y un vestido caro, de mal gusto" (39). El Extraño "Es un hombre sin edad, que puede aparecer alternativamente, joven o viejo"

(19). Son, pues, seres anónimos, todos, o ninguno, o cualquiera. Su misma tipificación excluye su individualidad.

La iluminación es un recurso muy efectivo que se convierte en cómplice de los seres anónimos que pueblan Opalo. Sería tal vez más acertado decir que la penumbra es la que cumple tal función ya que impide distinguir las facciones de los personajes en momentos claves de la acción. Tal es el caso de la escena en que muere Jafet a manos del pueblo: "La luz descende. Se forma penumbra muy densa. La figura de Jafet danza por el escenario. Las sombras entran por el foro y laterales. Como si ejecutaran un ballet mortuorio. Música alucinada. Las sombras van rodeando a Jafet, siempre mudas mientras él se defiende débilmente" (72). Y luego: "Las sombras continúan estrechando el cerco. La luz cae y cae, hasta que la oscuridad se hace total" (73).

En este contexto, los lugares parecen compartir el anonimato de los seres que los habitan y, en consecuencia, gozan de idéntica intercambiabilidad en su dimensión de significantes. Bien lo expresa el Extraño: "¿Qué más da? Todos los sitios son iguales, con hombres iguales" (57). La descripción de Opalo así lo evidencia. Las acotaciones no mencionan ningún rasgo llamativo que pudiera servir para distinguirlo de tantos otros poblados que abundan en las áreas rurales. "Las casas semejan seres sin alma" (51) y el único árbol que tiene la plaza es "un árbol viejo y sin especie definida" (9). La escenografía misma subraya, entonces la ausencia de identidad de Opalo. Se trata de un pueblo fundado por desconocidos, habitado por desconocidos, y que termina por caer en manos de desconocidos.

La creación literaria se propone en *El hombre de paja* como una posible manera de sacar a estos seres y lugares del anonimato y devolverles la posición que les correspondió en la historia. No es casualidad que Jafet sea escritor y que en el curso de la acción aluda en repetidas ocasiones a las posibilidades literarias que le ofrecen las circunstancias por las que atraviesa el pueblo. Esta dimensión metateatral se manifiesta claramente en la escena final cuando la maestra lee y comenta los papeles de Jafet que invaden la escena y que han sido producto de su renacer profesional: "Alguien escribía sobre una niña, un árbol, un extraño... (Sonrisa ambigua). Hasta hay una maestra aquí. El mundo está lleno de personas que quieren escribir sobre los demás. No los entiendo" (73).

Muy posiblemente la urgencia de transformar esta incapacidad de reconocer y hacerse com-

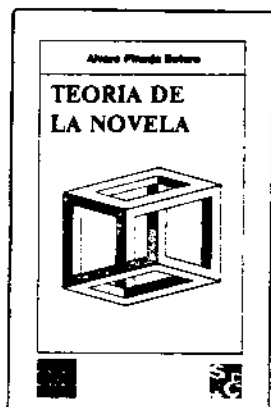
previsible la historia individual y colectiva, por una parte, y de reconocerse como participante en ellas, por otra, sea lo que ha motivado a muchos escritores que han intentado aproximarse a la violencia como signo. Brushwood ha señalado que la necesidad de comprender el fenómeno de la violencia dio lugar a la narrativa correspondiente ("La novela colombiana" 170). En el campo teatral, *El hombre de paja* representa una contribución valiosa en esta dirección. A través del código hermenéutico, de la caracterización y del lenguaje escénico ilustra la ruptura de la relación de significación que liga el significado y el signifiante y revela la incomprendibilidad de la violencia como signo. Sólo permanecen seres no identificables, en lugares no identificables. No debemos,

pues, dejar relegada esta obra de Buitrago al olvido ni al anonimato.

Obras citadas

- Brushwood, John. *Genteel Barbarism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.
 Buitrago Fanny. "A la diestra y a la siniestra". *Latin American Theatre Review* 20/2 (1987): 77-80.
 ————. *El hombre de paja*. Bogotá: Espiral, 1964.
 Eco, Umberto. "Semiotics of Theatrical Performance". *The Drama Review* 21.1 (1977): 107-117.
 Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. New York: Methuen and Co., 1980.
 Mailloux, Steven. *Interpretative Conventions: The Reader in the Study of American Fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
 Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America*. Trans. Richard Howard. New York: Harper & Row, Publishers, 1984.

TEORIA DE LA NOVELA



Alvaro Pineda Botero

¿Dónde comienza una novela? ¿Qué es el título? ¿Qué vínculos se establecen entre el nombre del autor, su biografía y el texto? ¿Qué diálogos ocurren entre las voces en el texto y las de las orillas de la página? ¿Pueden los silencios clasificarse? Estos y otros temas, surgidos del centro de la discusión literaria contemporánea, son desarrollados de manera erudita y rigurosamente académica,

pero presentados con sencillez, en un lenguaje claro y asequible.

... una reflexión inteligente, bien escrita, sin respuestas, abierta a diálogos y precisiones, sobre las relaciones entre obras y lectores.

Montserrat Ordóñez

... es una obra sin precedentes en el campo del estudio literario en Colombia. Si bien la teoría de la marginalidad y el enmarcamiento no es de Pineda, su recuento, su enfoque y su labor de síntesis son admirables, tanto por su rica ejemplarización, como por el diálogo que establece entre diversos autores.

Oscar Torres Duque

Texto necesario y fundamental para mis cursos en la universidad. Una manera original de trabajar en el discurso literario desde perspectivas distintas a las tradicionales.

Rómulo Naranjo Naranjo

El valor más importante de esta obra es el de consolidar, ahora sí de una manera definitiva, la crítica en Colombia... Su originalidad estriba en la forma como el autor presenta las facetas al margen de la novela misma pero que son, por paradójica, esenciales para el cabal acercamiento sincrónico a la obra literaria.

Jaime Bernal León Gómez

Novedosa y sorprendente es esta obra que trata del discurso novelístico...

José Luis Díaz-Granados

Tesis ambiciosa... Sin duda, es un libro para trabajarlo. Y muy a propósito para la aproximación a la crítica.

Alvaro Quiroga Cifuentes

Una manera de ver peculiar, personal y verdaderamente académica... uno de los ensayos más intensos que se hayan producido sobre la novela.

Angel Sancho