

Juego de damas y la celebración desencantada

Simón Henao-Jaramillo

UBA-CONICET

Resumen

La ponencia propuesta pretende abordar la novela *Juego de damas* (1977) del colombiano Rafael Humberto Moreno-Durán a partir de la noción de comunidad entendida como un concepto crítico-operativo que refiere a múltiples modos en que los sujetos se relacionan los unos con los otros y que cuestionan, problematizan y ponen en riesgo categorías históricas como Identidad, Nación, Estado, Lengua. Esta noción, al ser abordada en el estudio de esta obra permite dar cuenta de los procedimientos de escritura, las modalidades enunciativas y los contenidos de la narración; y de las continuidades y rupturas con las tradiciones literarias y con el contexto histórico-político en el que se inscribe. La hipótesis principal apunta a que en esta novela predomina una relación entre comunidad y desencanto tanto en términos formales, donde explora distintas innovaciones técnicas que dan cuenta de la crisis de las formas de narrar y de un surgimiento paródico de la fijación formal, como en lo relacionado con la producción de sentido, donde se presenta una relación entre comunidad y desencanto como replanteamiento ideológico de los personajes que los conduce desde la utopía hacia el aislamiento en el que se sumergen a partir de un sentimiento que se balancea entre la melancolía, la nostalgia y la euforia. La reconstitución del plano formal y el del sentido puede ser vista como análoga a una reconstitución de las subjetividades en los modos de “ser-en-común” particulares en Latinoamérica a principios de la década de 1980.

Ante la pregunta por la generación estudiantil de las décadas de 1960 y 1970, Rafael Humberto Moreno-Durán, en tono sentencioso, respondió: “La excesiva devoción por la Utopía llevó a mi generación al suicidio” (Pineda, 2003). Gran parte de la obra de Moreno-Durán podría sintetizarse como el relato del desfallecimiento de esa excesiva devoción por la utopía; como la narración del desencanto.

La novela *Juego de damas* (1977), que junto a *Toque de diana* (1981) y *Finale capriccioso con Madonna* (1983) completa la trilogía *Femina Suite*, recrea, entrada la década de 1970, un mundo de salón –al estilo de las cortes dieciochescas– en una Bogotá “traducida, como diría Moreno-Durán, en un espacio cerrado de cámara” (Giraldo, 1986: 59). Allí se cuestionan las convenciones tradicionales, se desmitifican valores y se parodian experiencias del mundo a través de formas narrativas no lejanas a ciertas experimentaciones propias de la literatura de los años 70 y 80, especialmente a aquellas vinculadas con las experimentaciones neobarrocas en las que resaltan los elementos paródicos, el uso continuo de la elipsis, el hipérbaton y la dislocación, los entrecruzamientos de voces, la teatralidad, los encadenamientos sintagmáticos y la fragmentación argumental, entre otros.

Juego de damas funciona como una novela de inflexión entre un período en el que la producción literaria, influenciada por la revolución cubana, estuvo involucrada directamente con la militancia política y un período en donde la experimentación radical otorgaba posibilidades otras a la escritura, que estuvieron caracterizadas –aquí sigo a Garramuño– como escrituras cuya relación con la realidad se encuentra intermediada por un desprendimiento violento de aquellos elementos por los cuales se pretende reflejar un principio de totalidad. Esto conlleva, desde luego,

una búsqueda incesante de nuevas formas de narrar que encuentran en “un lenguaje incontenente, [en] la proliferación de una expresión que no parece encontrar límites y [que] se derrama abandonando el hilo de contención de una trama o de una intriga...” (Garramuño, 2009: 21) las posibilidades de presentarse como una escritura desbordada que pone en riesgo la idea de “obra” o bien, como una escritura que, permaneciendo contenida, realiza el sentido de “obra”, haciendo de la escritura una revelación propia del artificio.

La novela de Moreno-Durán no oculta su carácter de “obra” –y en ello encontramos uno de sus aspectos, si se quiere, más barrocos– sino que lo realiza, lo exagera, logrando con esa exageración una parodia de sí mismo, su propia caricatura.¹ Allí la relación entre la obra, la escritura y la realidad se presenta como un puro simulacro. Pero, ¿simulacro de qué?

En principio, simulacro de totalidad. Y con ello, simulacro de realidad. Parodia, en todo caso y nuevamente, de esa totalidad estructurante con que el realismo –siguiendo en gran medida a Luckács– ha asimilado tradicionalmente los modos de representar la realidad. Y en tanto parodia y simulacro, gesto de echar a tierra aquello que se parodia, aquello que se simula. Esto se hace evidente al analizar la disposición en columnas con que se presenta la primera parte de *Juego de damas*. Esta disposición, que puede ser entendida como un gesto de ruptura con las formas narrativas tradicionales, común a las vanguardias y a las experimentaciones radicales de los años 70 y 80, abre también una posibilidad de lectura que permite pensar esa disposición como una forma de expresar, paródicamente, la simultaneidad de los hechos con que la realidad cobra sentido. Así, la novela de Moreno-Durán parece indicar una necesidad, ya no solo formal, de desprenderse de la tradición realista, sino, además la necesidad de que en esa irrupción formal se vean involucradas determinadas subjetividades que dan cuenta de los diferentes rasgos con que figura la comunidad en la literatura del desencanto.

En primer lugar, la figuración de la comunidad –los modos de relacionarse los unos con los otros que se dan en la novela– tiene que ver con el recurso de la simultaneidad. Este recurso destaca en la disposición en columnas con que está estructurada la primera parte de la novela. Lo simultáneo acá, el *simul* entre cada una de las columnas, nos habla ya no de totalidad, en un sentido realista, sino de conjunto. Simultáneo significa “al mismo tiempo”. Y el “estar juntos”, implicado en el con-junto, comparte además de esa significación la de “en el mismo lugar”. Así, simultáneo quiere decir no solamente “al mismo tiempo”, sino que, en ese “mismo tiempo”, un “mismo lugar”. Esto supone que, si proponemos que cada columna, por llamarla de alguna manera, sea una singularidad del conjunto de la narración, veríamos que cada columna está sujeta *junto a* las otras columnas, cada una *comparece* con su propia temporalidad y con su propia espacialidad, y sin embargo comparten el espacio-tiempo, pero no en un sentido extrínseco de la participación, sino, más bien, en el sentido de que es necesario que esta participación sea simbolizada (y en esa simbolización, sea dispuesta, sea participación en tanto *partición*) como un mismo espacio-tiempo. Con ello se recurre a una simbolización del espacio-tiempo simultánea sin la cual no habría ni posibilidad de narración ni simulacro. Ese espacio-tiempo que comparten las columnas singularizadas no es otra cosa que la posibilidad del *con*,² del ser-en-común con que refieren su condición de relación. Esto quiere decir que, ya que la simultaneidad abre el espacio como un

1 Esta revelación de la obra como parodia de sí misma puede verse en el hecho de que, sin que sea dicho de manera explícita, se sobreentiende, en diferentes momentos del relato, que lo que el lector está leyendo, es decir, *Juego de damas*, es obra del irritante Rodolfo Monsalve, el mismo autor del *Manual de la mujer pública* en que aparece expresada la teoría de la “coñocracia”.

2 Este *con* refiere a aquella condición de relación con la que se caracteriza al ser. A ella hace referencia Jean-Luc Nancy cuando señala que el ser es siempre ser-en-común, lo que significa, por un lado, que el ser singular –en este caso, cada una de las columnas que hemos identificado como sujetos– no es, no se presenta y no aparece más que en la medida en que *comparece*, y que este comparecer es estar expuestos y presentados unos a otros; y por otro lado, significa que esa comparecencia no es algo que se añade al ser, sino que ella misma es el ser (Nancy, 2001: 110). En este sentido, los espacios en blanco que se producen en algunos momentos entre columna y columna podrían ser pensados como espacios de comparecencia, como la plenitud (vacía) de la relación de simultaneidad de las columnas. De ahí que, como señala Jaramillo, es en esos espacios en los que “*las palabras están ausentes*” donde “*el ojo percibe una simultaneidad de voces*” (Jaramillo, 1986: 38).

espaciamiento del tiempo (y en ello radica la paradójica ilusión de conjunto) se da, en esas tres columnas su simultaneidad: correlación de lugares y de tiempos. El transcurso de vida de “la hegeliana” correspondiente a la primera columna, puede ser, por esa correlación de espacio y de tiempo, *el mismo* transcurso de la clase de filosofía a la vez que es, también, el mismo transcurso de la manifestación y de los hechos históricos que se encuentran relatados en “Y un mundo”.

La simultaneidad, visible en la disposición de las columnas, se da también en otro rasgo, presente ya no solo en la primera parte de la novela, sino también en las otras dos partes. Tiene que ver con los procesos, que se dan simultáneamente, de subjetivación y desubjetivación que, como vimos, están en el simulado paralelismo entre la vida de “la hegeliana”, la clase de filosofía y la manifestación de los estudiantes. Esos pequeños recuadros en los que se simula relatar la vida de “la hegeliana” (en los que se la subjetiviza) comparten (habíamos dicho *comparecen*) espacio y tiempo con la clase de filosofía y la manifestación estudiantil. Con esto se está desvirtuando la subjetivación, o al menos el simulacro de su autonomía, a partir de la desubjetivación que implica la incorporación, en el mismo espacio y en la misma temporalidad, de las otras columnas. Pero veamos cómo este proceso de subjetivación y desubjetivación simultánea es relevante en el personaje de Constanza Gallegos, “la hegeliana”, veamos cómo este sujeto da cuenta de su propia desubjetivación.

Como sabemos, *Juego de damas* es una novela en donde lo femenino no se presenta como un protagonista idealizado, donde la mujer figura, contrario a la figuración tradicional de la literatura colombiana, no como algo inalcanzable, sino como personaje desacralizado y real, “personaje actante, excesivamente de carne y hueso, con posibilidades de elaboración de pensamiento intelectual, así como de actuación sexual” (Giraldo, 1986: 54). Es así como lo femenino en *Juego de damas* sirve de punto de enfoque para la problematización de la totalidad y, en este caso, para la específica problematización de la totalidad del sujeto, ese sujeto que, desde la metafísica, ha sido definido en tanto *absoluto*. Esta problematización, volviendo al personaje de Constanza Gallegos, tiene que ver con ese afán, irresoluble, por encontrar *una* identidad (lo que podríamos llamar “proceso de subjetivación”), y esta identidad –que oscila en la admiración por Juana de Arco, Margarita Zelle, Mata Hari, Simone de Beauvoir, Colette, Françoise Sagan o Emily Brönte (Giraldo, 1986: 56)– está permanentemente desintegrándose (he aquí lo que podríamos llamar “proceso de desubjetivación”) en el hecho mismo de su búsqueda, al pasar de una a otra referencia, al negarse (o mejor aún, *al saltarse*) a sí misma, a cambio de ser *eso otro* que busca ser: “Porque desde niña, como la heroína de mi cuento [Margarita Zelle], mi vida osciló normalmente entre esto y aquello, desplazándose del forte al pianísimo o, si prefieres, navegando a toda vela entre la solemnidad y la joda.” (Moreno-Durán, [1977] 2002b: 329).

Ese *salto* de sí, esa problematización del sujeto como totalidad y su consecuente desubjetivación, es también visible en el uso frecuente de los sobrenombres. Solo a Constanza Gallegos se le llama, durante toda la novela, además de “la hegeliana”, “el Robespierre-hembra”, “la Niña”, “la Stupenda Donna”, “la Incorruptible”. Estos sobrenombres no solamente responden a inocentes juegos del lenguaje que, como señala Jaramillo arguyendo a Lezama, hacen que “el personaje literario deriv[e] en un espacio de indeterminación que pasa sin solución de continuidad del lenguaje de la representación a la representación del lenguaje.” (1986: 118); o a epítetos con que se designen a los personajes con el fin último de caracterizarlos, sino que también responden a formas del lenguaje mediante las cuales, al desubjetivarse los personajes, la comunidad figura en su relación con los modos y posibilidades de comunicación. Con esto me refiero, una vez más, a la problemática del sujeto que implica el hecho de haber sido pensado, en la tradición de la metafísica, como absoluto. El núcleo unitario que es el nombre, digamos por ejemplo “Constanza Gallegos”, con el cual ha sido referida la absolutez del sujeto, como rasgo de identidad individual, como singularidad, en *Juego de damas* se ve embarcado en un continuo trastrocamiento

compuesto de sobrenombres por los cuales el sujeto, desgarrándose de su nombre, *salta* sobre sí mismo.

El terreno de la apertura de la inmanencia, por la cual los sujetos se desubjetivizan, no se produce exclusivamente en los personajes a partir de la simultaneidad y el trastrocamiento, sino que este proceder se expande y se hace aún más visible, en el lenguaje, a través de la transgresión, casi diríamos del desmantelamiento, de la relación entre significante y significado. Un caso ejemplar de esto es el motivo narrativo de la columna titulada “Una idea”, en la primera parte de *Juego de damas*. En esta columna, que corresponde a la clase de filosofía, en una demostración de libertinaje (para recuperar una palabra propia del universo del *salón*, convertido en *salón de clase*) que, por lo demás, como sabemos, está ligado a un desvío del lenguaje que es, también, un desvío del poder, los alumnos alteran el discurso del Maestro, trasladando su expresión filosófica a una expresión del deseo corporal masturbatorio:

¿Conoces alguna forma de aprender filosofía sin dormirte? –pregunta Celia Agudelo a su compañera de la izquierda.

–No –dice esta–. Ninguna.

–Yo sí –repone por lo bajo Celia, convocando de paso a las demás muchachas a participar en un juego de lo más interesante. Cada vez que el Maestro diga conciencia piensen en su coñito, y cuando diga saber piensen en el placer. Cuando pronuncia la palabra Absoluto ya no hay nada que hacer, queridas, pues eso ya es un despelote orgásmico del carajo.

Moreno-Durán, [1977] 2002b: 30-31

Las maneras en que se transgreden las relaciones entre el significante y el significado corresponden a que acá las palabras no fijan conceptos ni hechos en un lugar inequívoco y determinado (el discurso filosófico-conceptual en el salón de clase) a la manera de, por ejemplo, los estereotipos, sino que, por el contrario, las palabras introducen una corriente de dispersión que bien puede corresponderse con la dispersión del sujeto, producto de su trastrocamiento. Este recurso establece la palabra como la materialidad de una diferenciación lingüística entre la significación y la presencia. Es decir que, al igual que el sujeto se desubjetiviza, interrumpiendo su inmanencia, la arbitrariedad del signo se desdobra, se trastroca, el lenguaje se transgrede, y se produce –con tono paródico, humorístico, de juego– una comunicación desvirtuada, transplantada, que lleva al Maestro a condolerse: “cuando más atención le ponen a mi clase noto que se excitan y huyen como una legión de moribundos” (Moreno-Durán, [1977] 2002b: 53). Esa huida en excitación –excitación producida por la alteración en la relación entre el significante y el significado– es una huida física del salón, sí, pero es también, y sobretodo, una huida hacia la palabra y el sentido que evoca; una huida hacia aquello que se comparte *en y por* el lenguaje; un, de nuevo, salir de sí, hacia el lenguaje, cuya exposición es meramente material, o mejor aún, como advirtiera Nancy, corpórea: “Antes de ser palabra, lengua, verbalidad y significación, el “lenguaje” es esto: la extensión y simultaneidad del ‘con’ en tanto que es la más propia potencia de un cuerpo, su propiedad de tocar a otro cuerpo (de tocarse), que no es nada más que su definición de cuerpo. Finaliza, cesa y se cumple con un mismo gesto –ahí donde es-con” (Nancy, 2006: 108). Donde se dice “conciencia” y se piensa “coñito”, donde se da por terminada *una* relación entre significante y significado, donde el signo se hace difunto como señal, allí nace como lenguaje, como cuerpo. Y ese cuerpo es, en su materialidad y en su trastrocamiento, el cuerpo del que está hecha la fiesta y la comunidad.

En contraste con el ambiente festivo que domina *Juego de damas*, el final de la novela está impregnado de una suerte de humor sombrío que bien podría remitir a aquello a lo que Agamben, hacia el final de la tercera parte de *Lo que queda de Auschwitz*, se refiere cuando evoca al psiquiatra japonés Kimura Bin para hablar de la clasificación que este hace sobre los tres tipos

fundamentales de enfermedad mental a partir de *Ser y tiempo*. Según señala Agamben, Bin se refiere, en esa clasificación, a la temporalidad del melancólico como una temporalidad *post festum*, que se vive como la experiencia del yo encerrada en un pasado ya concluido, “con respecto al cual solo se puede estar en deuda” (Agamben, 2002b:1 25).

Constanza Gallegos, ya en el amanecer de la fiesta, hablando con Alcira Olarte, se descubre, justamente, en deuda. Al repasar algunos hechos de la noche, reparan en la discusión entre Jorge Arango, Rodrigo Camargo y Alfredo Narváez en la que intentan dilucidar de qué manera están relacionadas las muertes de Sergio Castrillón y de Alejandro Sotelo, dos importantes líderes políticos. Castrillón fue asesinado a la salida de un juzgado, mientras que Sotelo murió en una acción guerrillera. Durante el diálogo, Constanza Gallegos, desprevenidamente, escucha unas palabras que le revelan de qué modo ella participó en la muerte de estos dos líderes. Recuerda Constanza Gallegos, quien en ese época era amante de Alejandro Sotelo, cómo un día, tras haberle insistido en sus reclamos sexuales, fueron a un apartamento en las Torres de Pekín. Hambrienta, Constanza puso un pollo en el horno y Sotelo se distrajo del cuidado de unas municiones que guardaba con un compañero. El olvido del pollo en el horno, mientras hacían el amor, produjo la explosión de las municiones y atrajo de inmediato a la policía. El compañero de Sotelo fue arrestado mientras que Constanza y su amante quedaron libres. Con el diálogo en la fiesta entre Arango, Camargo y Narváez, se hace claro para Constanza que Castrillón era el compañero de Sotelo y que este, inducido por el remordimiento, eligió morir en combate.

El efecto *post festum* y la temporalidad melancólica a la que conlleva, hacen que la deuda en la que se descubre Constanza Gallegos –“rostro de lo que nunca fue, rostro, ahora, de lo que jamás quisiera ser...” (Moreno-Durán, [1977] 2002b: 321– emane de un sentido de responsabilidad. Y el sentido propio de esa responsabilidad es la apropiación de la impropiedad, que es la muerte del otro. Al darse cuenta de su grado de responsabilidad en la muerte de Sotelo y de Castrillón, Constanza Gallegos se entrega, se da a ese apropiamiento de lo ajeno, a la muerte de ellos. Se echa, como se dice, la culpa al hombro: “¡Un pollo, qué horror! ¡Un pollo en el origen de mi culpa...!” (Moreno-Durán, [1977] 2002b: 309). Y con ese sentido de propiedad, emanado de la responsabilidad asumida o endilgada (en todo caso descubierta), Constanza Gallegos, la hegeliana, se altera, se trastoca –volveríamos a decir– por la rememoración del absurdo de los hechos que hicieron que un pollo en el horno fuera un elemento definitivo en la disolución de la utopía: con una risa irónica, Alcira Olarte, al escuchar la confesión de Constanza Gallegos, le pregunta: “¿De manera, querida, que por un pollo se jodió la revolución colombiana?” (Moreno-Durán, [1977] 2002b: 313). Con ello se revela la deuda en la que se sostiene el desencanto. Y en esa deuda se da, al igual que se diera en la simultaneidad de la subjetivación y la desubjetivación, una figuración de la comunidad que permite establecerla, como se advertía desde un principio, no como una propiedad positiva cuya expresión fuera un conjunto de sujetos reunidos, o el motivo por el cual esos sujetos se sintieran identificados, con “algo en común” que justificara su reunión, sino, por el contrario, como una deuda, como un endeudamiento al cual se encuentran sujetos todos aquellos que conforman la comunidad.³

En este mismo sentido, ese humor melancólico que produce el efecto *post festum* está lejos de ser la añoranza de un destino eludido y, mucho menos, de un pasado perdido, de un origen remoto, con lo cual, volvería a establecerse como una propiedad; más bien, estaría vinculado a una concepción con la cual la figuración de la comunidad se da como una concepción no de lo

3 Este rasgo del endeudamiento es central en la aproximación que Roberto Esposito hace acerca de la noción de *communitas*. Allí, al referirse, epistemológicamente, al *munus* que la *communitas* comparte, señala que este no es ni una propiedad ni una pertenencia: “No es una posesión, sino por el contrario, una deuda, una prenda, un don-a-dar. Y es por ende lo que va a determinar, lo que está por convertirse, lo que virtualmente ya es, una falta. Un “deber” une a los sujetos de la comunidad –en el sentido de “te debo algo”. pero no “me debes algo”–, que hace que no sean enteramente dueños de sí mismos. En términos más precisos, les expropia, en parte o enteramente, su propiedad inicial, su propiedad más propia, es decir, su subjetividad”. (Esposito, 2007: 30-31). Al ser expropiada la subjetividad lo que resta es una falta, que hace de la comunidad no una posesión sino una deuda, no lo propio sino lo impropio. Se presenta, por lo tanto, como una exposición a aquello que interrumpe al sujeto, volcándolo hacia su exterior.

propio, sino de lo impropio; aquello no que se posee o se poseyó alguna vez, sino aquello que se endeuda, aquello que se debe. Es por eso que el desencanto es expresión de la comunidad como deuda: la deuda (un *suicidio* lo llamó Moreno-Durán en la entrevista que citaba al comienzo de este texto) que ha dejado la exploración de las utopías; la deuda que ha dejado la celebración; la deuda de la pérdida de una fiesta. Y como toda pérdida conlleva una pena, esta pérdida y su relato son, como lo advierte el cartel de la manifestación que finalmente logra leerse al término de la tercera columna, la posibilidad de

UNA HISTORIA
PARA SER CONTADA
BAJO
EL GRAN ÁRBOL
DE LA PENA

Moreno-Durán, [1977] 2002b: 57

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2002. *Medios sin Fin*. Madrid, Editora Nacional.
- , 2002b. *Lo que queda de Auschwitz*. Madrid, Editora Nacional.
- Esposito, Roberto. 2007. "Nada en común", en *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu: 21-49.
- García Ponce, Juan. 2002. "Moreno-Durán: parábola y parodia", Prólogo a *Femina Suite*. Bogotá, Alfaguara: 9-22.
- Garramuño, Florencia. 2009. *La experiencia opaca*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Giraldo, Luz Mery. 1986. "Juego de damas: el espejo roto y la desmitificación de una imagen", *Revista Universitas Humanística*. 15, 25: 51-76.
- , 2004. "El futuro del presente: R. H. Moreno-Durán", en *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá, Convenio Andrés Bello: 221-238.
- Jaramillo, Eduardo. 1986. *Cuerpo y cultura: Femina Suite*. Tesis doctoral inédita presentada en el Department of Romance Language and Literature, Washington University. Saint Louis, Missouri.
- López de la Roche, Fabio. 1994. "La sociedad colombiana de los años 60 y 70: contexto formativo de las izquierdas", en López de la Roche, Fabio. *Izquierda y cultura política: una posición alternada*. Bogotá, Cinep.
- Lukács, Georg 1966. "Se trata del Realismo", en *Problemas del Realismo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- , 1984. "Los principios ideológicos del Vanguardismo", en *Significación actual del Realismo Crítico*. México, Biblioteca Era.
- Moreno-Durán, Rafael Humberto. 1984. "Fragmentos de la 'Augusta Sílabas'". *Revista iberoamericana*. 128-129: 861-881.
- , [1976] 2002a. "Lo universal y el modo de ser latinoamericano", en Moreno-Durán, R. H. *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*. México, Fondo de Cultura Económica.
- , [1977] 2002b. "Juego de Damas", en *Femina Suite*. Bogotá, Alfaguara: 23-339.
- Nancy, Jean-Luc. 2001. *La comunidad desobrada*. Madrid, Arena.
- , 2002. *Un pensamiento finito*. Barcelona, Anthropos.

------. 2006. "Del ser singular plural", en *Ser singular plural*. Barcelona, Arena: 17-114.

Pineda, Sebastián. 2003. "Hay que volver a creer en el neófito. Entrevista a R.H. Moreno-Durán". *Revista Incertidumbre*. 3: s/p.

Virno, Paolo. 2003. "Ambivalencia del desencanto: oportunismo, cinismo, miedo", en *Virtuosismo y Revolución. La acción política en la época del desencanto*. Madrid, Traficante de sueños.

CV

SIMÓN HENAO-JARAMILLO ES ESPECIALISTA EN ESTUDIOS LITERARIOS DE LA UNIVERSIDAD JAVERIANA DE BOGOTÁ. ESTÁ FINALIZANDO LA MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA (UBA) CON UNA TESIS SOBRE LAS FIGURACIONES DE LA COMUNIDAD EN LA OBRA DE R. H. MORENO-DURÁN. HA PUBLICADO, ENTRE OTROS, LOS ARTÍCULOS "LA IMAGINACIÓN COMO EXPERIENCIA. ACERCA DE "LO UNIVERSAL Y EL MODO DE SER LATINOAMERICANO" DE R. H. MORENO-DURÁN". REVISTA *ESPECULO*, N° 45 (2010), UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID; "MIRAR MIENTRAS ESPERO: ACERCA DE "LOS CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN" Y LA CUENTÍSTICA DE R. H. MORENO-DURÁN". REVISTA *ORBIS TERTIUS*, AÑO XV, N° 16 (2010).