

Ant

Revista de Literatura

Lengua y Pedagogía

tesis



Revista de Literatura, Lengua y Pedagogía

Volumen 1 Número 1 (2020)

ISSN - Revista en Línea : 2619 - 4961



Universidad de la
Amazonia

Revista Antítesis
Volumen 1 Número 2 2020

ISSN: 2619 - 4961 en Línea



© Universidad de la Amazonia - Florencia, Caquetá - Colombia



| Vigilada Min Educación |



PRESENTACIÓN

Antítesis es un medio de comunicación del programa de Lengua Castellana y Literatura de la Universidad de la Amazonia cuyo objetivo es entablar un diálogo académico, que propenda por la reflexión constante, sobre temas relacionados con las áreas de

estudio propias de nuestro Programa. La periodicidad de esta publicación es semestral y está abierta a todas las personas que deseen compartir con la comunidad académica, escritos sobre sus investigaciones, reflexiones y creaciones, acerca de la lengua, la literatura y la pedagogía.

Hegel al formular la dialéctica histórica en el siglo XIX menciona que todo transcurre en un eterno paso entre tres etapas: Tesis, An- títesis y Síntesis. La primera y la última, denotan cierta concreción del conocimiento, una tranquilidad, mínima, que invita a confiar en lo que está dado. La Antítesis, por el contrario, es una pugna constante; crítica férrea hacia las premisas establecidas, hacia los cánones dominantes. Por ello, en el marco de nuestra Revista, la Antítesis, se considera la lucha con las ideas que pretenden eternizarse en la conciencia del mundo y limitar el espacio de disertación, propio para que surjan nuevos conocimientos que dejen fluir el pensamiento y evolucionen de la mano con las nuevas generaciones. Así, en la Revista Antítesis convergen múltiples cosmovisiones que decantan en un todo heterogéneo y, de esta manera, se convierte en fiel muestra de lo humano.

La revista Antítesis nos permitirá llegar a un conjunto de lectores heterogéneos: a maestros, a estudiantes, a egresados, a directivos, a literatos, a lingüistas y a la comunidad de las ciencias humanas, en general. Las diferentes secciones ofrecen posturas diversas que permiten visitar cuestiones desde el ámbito de la lengua, la pedagogía y la literatura.

Por último, esta revista constituye un esfuerzo de la Universidad de la Amazonia por fomentar escenarios de discusión y de difusión en los que converjan las perspectivas de diferentes latitudes a la luz de múltiples temas de interés.

Revista Antítesis

Vol. 1 Núm. 2 | Julio - Diciembre 2020

ISSN: 2619 - 4961 (en Línea)

Equipo Editorial

Editor General

SANDRA PATRICIA CERQUERA QUINAYA

Universidad de la Amazonia

Comité Editorial

FABIO JIMÉNEZ LARGO

Universidad de la Amazonia

JHON FÁIVER SÁNCHEZ LONGAS

Universidad de la Amazonia

DIEGO MAURICIO BARRERA QUIROGA

Universidad Pedagógica de Tunja

LUIS ERNESTO LASSO ALARCÓN

Universidad Surcolombiana

Apoyo Institucional

Universidad de la Amazonia
Vicerrectoría de Investigación y Posgrados
Facultad de Ciencias de la Educación
Programa de Licenciatura de Lengua
Castellana y Literatura

Editorial Universidad de la Amazonia

Portada

Fotografía:

El Puente de Chiribiquete

Tomada por: Cesar David Martínez

Diseño y Diagramación

Karol Andrés Suarez Castro

Editorial Uniamazonia

Tabla de Contenido

	Página
ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN	
LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA DEL POETA MALDITO EN TRES OBRAS DE ROBERTO BOLAÑO*	49
MUTIS, ROCA Y EL IRÓNICO OFICIO DEL POETA	66
JORGE VILLAMIL CORDOVEZ: "POIESIS" DE LOS ANDES"	75
APRENDER A ESCRIBIR: UNA APUESTA DESDE LA SOLEDAD PARA LA SOLIDARIDAD	91
ENTREVISTA	
SERENELLA IOVINO, LA MATERIA COMO POESÍA CÓSMICA. UNA CONVERSACIÓN.	101
CREACIÓN LITERARIA	
EL BÚHO Y SUS HIJOS	110
CREACIÓN LITERARIA	
UNA NOVELA QUE OSA NUESTRA INDAGACIÓN: "AQUILES O EL GUERRILLERO Y EL ASESINO", CARLOS FUENTES (2015)	111

EDITORIAL

La Revista Antítesis es un medio de comunicación académica y de creación literaria del programa de Lengua Castellana y Literatura de la Universidad de la Amazonia. La aparición de este primer número rompe un silencio de veintidós años. En junio de 1.996 apareció la última edición de la revista "Lenguaje y Comunicación" de la Licenciatura de Lingüística y Literatura. La revista publicó artículos de los profesores de la universidad, especialmente del programa, en donde se presentaron estudios literarios inmersos en procesos culturales, reflexiones en torno al análisis del uso de la lengua y también se generaron espacios para la creación literaria.

La idea de continuar con la revista fue siempre una aspiración permanente del programa en muchos momentos aplazada pero nunca olvidada. El poder entregar a la comunidad académica el primer número de Antítesis constituye la realización de una meta colectiva de la carrera.

Y, ¿por qué *Antítesis*? Hegel al formular la dialéctica histórica en el siglo XIX menciona que todo transcurre en un eterno paso entre tres etapas: Tesis, Antítesis y Síntesis. La primera y la última, denotan cierta concreción del conocimiento, una tranquilidad, mínima, que invita a confiar en lo que está dado. La Antítesis, por el contrario, es una pugna constante; crítica férrea hacia las premisas establecidas, hacia los cánones dominantes. Por ello, en el marco de nuestra Revista, la Antítesis, se considera la lucha con las ideas que pretenden eternizarse en la conciencia del mundo y limitar el espacio de disertación, propio para que surjan nuevos conocimientos que dejen fluir el pensamiento y evolucionen de la mano con las nuevas generaciones. Así, en la Revista Antítesis convergen múltiples cosmovisiones que decantan en un todo heterogéneo, y, de esta manera, se convierte en fiel muestra de lo humano.

En el presente volumen, tanto en el número 1 como en el número 2, la publicación de trabajos de los profesores del programa ocupan parte del contenido: *Mutis, Roca y el irónico oficio del poeta*, de Sandra Patricia Cerquera; *Unidad de letras y acción como expresión de una identidad latinoamericana del siglo XIX, a partir de seis autores*, de Jhon Fáiver Sánchez; *Jorge Villamil Cordovez y su "poiesis" escritural*, de Alexander Gutiérrez; *Aprender a escribir: una apuesta desde la soledad para la solidaridad*, de Hermínsul Jiménez; *La universidad un eslabón perdido del desarrollo nacional autónomo*, de Diego Mauricio Barrera Quiroga; *Una novela que osa nuestra indagación: "Aquiles o El guerrillero y el asesino"; "Unos grises muy verracos". Configuración de Estado: Caquetá, 1980 - 2006*, de Luis Ernesto Lasso, al mismo tiempo encuentran: escritos de profesores externos a la universidad, *La construcción de la figura del poeta maldito en tres obras de Roberto Bolaño*, de Santiago Guevara; *Del verbo a la imagen: el vaivén de Julio Llamazares en La Lluvia Amarilla*, de François Gramusset; una entrevista a Serenella Iovino de Juan Carlos Galeano y textos de creación.

La caratula de la edición destaca un espacio muy nuestro, CHIRIBIQUETE: par que natural, de 1'800.000 hectáreas, ubicado entre los ríos Apaporis y Mecaya (Caquetá, Vaupés, Guaviare y Amazonas), con sus imponentes tepuyes de mil metros de altura, con pinturas rupestres que ya fueron declaradas patrimonio de la humanidad. Si la cueva de Altamira, con 210 m, en donde se representan hace 15.000 años: 16 bisontes, caballos, ciervos y otros signos, fue catalogada como "Real Academia de Arte Rupestre"; y la cueva de Lascaux, de 80 m, con 1963 unidades gráficas, datadas entre 17 y 18 mil años, ¿qué decir del Chiribi- quete con 600.000 representaciones: caimanes, peces, dantas, serpien- tes, ár- boles, jaguares, cornamentas extraordinarias, figuras antropomorfas, signos y símbolos analizados por maestros de la Universidad Nacional, quienes ya han revelado imágenes en terracota de hace 20.000años? ¿Llegarán los mercena- rios, a derribar la selva, destruir los colores, cuando "el inmenso mundo de signos y símbolos" (G. Dolma- toff), pueden hacer varias las teorías del mundo sobre el origen y formación de nuestro universo?

Así mismo, en la contracarátula, se sitúa un caligrama de Guillaume Apolli- naire con cuya creación, quisimos conmemorar en su centenario, abriendo el panorama también a lo exógeno que nos enriquece. Y de esa manera, cumplir el planteamiento martiano cuan- do menciona: "Injértese en nues- tras Repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras Repúbl- cas"; es decir, que entre la carátula y la contracarátula hay diversidad de pensamiento e ideas que construyen a ese sujeto en relación con la vida, de manera dialéctica, desde la literatura, la lengua y la pedagogía.

Esto permite iluminar el camino del presente, sin dejar de lado los contrastes de una rea- lidad concreta, como es el caso de la bárbara incursión de Emerald Energy, ante la cual, la protesta en Valparaíso tiene a un campesino encadenado impidiendo el ingreso de la maquinaria extranjera con el visto bueno del gobierno. Sus compañeros clamaban en el Aula Magna de Uniamazonia, días anteriores, supli cando a los universitarios ausentes y a los secundarios forzados a que recogieran la lucha por la soberanía que tanto ha em- prendido el campesino caqueteño.

Finalmente, estas ideas demandan la periodicidad de la publicación: será semestral y estará abierta a todas las personas que deseen compartir con la comunidad académica escritos sobre sus investigaciones, reflexiones, creaciones acerca de lengua, literatura, didáctica y pedagogía y, de esa manera, poder avivar la voz de Antítesis y romper con un permanente silencio en el territorio.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA DEL POETA MALDITO EN TRES OBRAS DE ROBERTO BOLAÑO^{1*}

The construction of the damned poet in three Bolano's novels.

***Santiago Guevara**

**Doctor en Estudios ibéricos e iberoamericanos
Profesor del departamento Lenguas, Letras y literatura
Universidad Savoie Mont Blanc, France
e-mail: issosanti@gmail.com*

Resumen

Este artículo tiene por objetivo iluminar la materia ética y estética a partir de la cual los personajes-poetas bolañianos están contruidos. Para ello, enunciaremos tres formas de maldición presentes en sus obras: la figura del poeta puro, la execración de la literatura y la rebelión del poeta. Los personajes-poetas de las tres novelas de Roberto Bolaño (1953-2003), *Estrella distante* (1996), *La pista de hielo* (1993) et *Amberes* (1980), nos guían en la proyección de la noción de maldición literaria presente en la mayoría de su obra. A través de análisis comparativos de texto, ponemos en paralelo las actitudes, los discursos y las actitudes de tres personajes-poetas de cada una de las novelas evocadas. Por último subrayamos una de las marcas de originalidad de los personajes-poetas, un punto clave de la estética bolañiana: el deseo del poeta de hacer de su vida una obra literaria, a través la negación de la escritura.

Palabras clave: Poeta puro, execración, rebelión, negación de la escritura, maldición literaria.

¹Artículo de reflexión resultado de la investigación que el autor ha realizado sobre Roberto Bolaño en el marco de la tesis doctoral intitulada: « Bolaño ou la réécriture du mythe de l'écrivain maudit: Estrella distante, La pista de hielo et Amberes ». Tesis realizada en la Universidad Grenoble-Alpes, acordada a la unanimidad con mención «très honorable».



Abstract

This article intends to lighten the ethic and esthetic features of damned poets in Bolaño's works. We comment three ways of misfortune that influence the construction of the damned poet: the pure poet, the execration of literature and the poet's revolt. We take into account the characters of three novels, *Estrella distante* (1996), *La pista de hielo* (1993) and *Amberes* (1980) to guide our study of the literary curse. We develop a comparative point of view to weigh the language, attitudes and settings of the three characters analyzed. Finally, we underline one of the original features of Bolaño's characters, in other words, a key of his esthetic conception: the wish of turning life into a master piece.

Key words: Pure poet, execration, revolt, no writing, misfortune.

«Antes de ser escritor, yo fui poeta» afirmó Roberto Bolaño en una entrevista con Cristián Warnken (Warnken, 1999), y sin embargo, el escritor chileno no escribió sino dos libros de poesía, prefiriendo la prosa en detrimento de la poesía. No obstante, de este amor ilimitado de Bolaño por el género poético, nos queda la omnipresencia del personaje-poeta maldito en sus relatos y algunas pistas sobre el marco ético y estético de la creación de dicha figura. Se trata en este artículo de dilucidar dicha pista.

La figura del poeta puro

Un hecho es innegable: el lector de la obra de Bolaño se encuentra sin cesar, el libro en las manos, frente a personajes literarios, más exactamente frente a personajes-poetas.² La continua presencia de esos personajes (que podrían ser calificados de «puros») a lo largo de sus relatos implica forzosamente la existencia del imaginario de una «poesía pura»³ en un sentido romántico y simbolista, en pocas palabras, en un sentido moderno. Bien es sabido que las raíces de dicha noción son herencia del siglo XIX. Baudelaire écrit: «Toute âme éprise de poésie pure me comprendra quand je dirai que, parmi notre race antipoétique, Victor Hugo serait admiré s'il était parfait» (Toda alma poseída por la poesía me entenderá cuando digo que, dentro de nuestra raza antipoética, Víctor Hugo sería admirado si fuera perfecto) (Aron et al 583). Baudelaire en efecto, retoma la fórmula de

2 Tomamos acá tres personajes-poetas: El joven poeta anónimo (Amberes), Gaspar Heredia (La pista de hielo) y el narrador anónimo (Estrella distante).

3 «La expresión «poesía pura» (1857) está documentada por primera vez en la pluma de Baudelaire en sus comentarios sobre Edgar Allan Poe» (Rey 1685).

Vigny quien había postulado con anterioridad la distinción entre «hombre de letras», un técnico de la literatura y «verdadero escritor», un hombre de conocimiento y pensamiento superior (Aron et al 583).

La delimitación de Baudelaire y de Vigny apunta en primer lugar a establecer una primera distinción entre poesía y poesía pura, y en segundo lugar a proponer la existencia irrefutable del poeta puro. La idea de poesía es reconocible en Baudelaire (únicamente) por la función estética de los textos, con el fin de desembocar en una «esencia del poeta». Vemos sin embargo que perpetuando la imagen definida por Aristóteles, la figura del poeta-profeta contrasta con la primera, aquella del fabricante (según la etimología «poiein» hacer-fabricar). El poeta es entonces un iluminado, un profeta al cual el romanticismo y la literatura moderna le otorgan el carácter de incomprendido; (Alfred de Musset con «Pélican», Baudelaire con «Albatros»). De igual manera, el romanticismo sumó a los rasgos del poeta, la impotencia de éste frente a la sociedad que no solo no le comprende sino que más aun, le rechaza. En este orden de ideas, el personaje-poeta de Bolaño puede entonces ser visto como un albatros: incomprendido y menospreciado pero genial. *Estrella distante*⁴, *La pista de hielo*⁵ et *Amberes*⁶ nos proponen tres personajes poetas definidos así:

<i>Amberes</i> (1980)	<i>La pista de hielo</i> (1993)	<i>Estrella distante</i> (1996)
Joven poeta anónimo	Gaspar Heredia (Gasparín)	Narrador anónimo/Wieder
"Enumerar es alabar, dijo la muchacha (dieciocho, poeta, pelo largo)" (29).	"Lo vi por primera vez en la calle Bucareli, en México, es decir en la adolescencia, en la zona borrosa y vacilante que pertenecía a los poetas de hierro" (9).	"Wieder era poeta, yo era poeta, él (Romero) no era poeta" (126). "Entonces se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle y a veces iba al taller de poesía de Juan Stein, en Concepción" (13).

4 Novela de 157 páginas. Se trata en ésta de la búsqueda del teniente Hoffman (piloto de las fuerzas aéreas chilenas y conocido también bajo el nombre de Alberto Ruiz-Tagle o Carlos Wieder) con la ayuda de un poeta anónimo exiliado en España. Wieder encarna tres funciones: poeta, teniente-piloto del régimen dictatorial de Augusto Pinochet y asesino.

5 Esta novela de 200 páginas cuenta la historia del asesinato de una mendiga en un pueblo Español. Tres personajes son implicados en el crimen, entre ellos Gaspar Heredia (Gasparín) joven poeta latino americano exiliado en España.

6 Este texto de 119 páginas es considerado como una novela experimental dentro de la obra de Roberto Bolaño, perteneciente a sus años de formación literaria. Esta novela está escrita en un lenguaje críptico y en un orden narrativo difícil de identificar. Este texto fue publicado por la primera vez en 2002, pero su versión preliminar data de 1980. La publicación de esta novela veinte años después es justificada en el prefacio del libro: «Anarquía total: veintidós años después» firmado por Bolaño a Blanes en 2002.

Estos tres extractos definen los personajes y designan un estatus en vínculo con la poesía, sea de manera directa, sea de manera implícita: «iba al taller de poesía», «perteneía a los poetas de hierro». Desde las primeras líneas estamos sumergidos en una temática poética o por lo menos en un decorado, un universo poético. El narrador insiste en el sentimiento de impotencia que acompaña el acto de escribir. Bien que los tres sean definidos como poetas, todos ellos atraviesan la dificultad de ejercitar realmente la escritura. El narrador de *Estrella Distante* escribe: «Vivía solo, no tenía dinero, mi salud dejaba bastante que desear, hacía mucho que no publicaba en ninguna parte, últimamente ya ni siquiera escribía» (130). Gasparín por su parte es un buen ejemplo del poeta que no escribe, tal como lo dice uno de sus amigos, Remo Morán:

A veces yo me informaba con los camareros, ¿cena o no el vigilante? (...) y a veces pero menos, preguntaba: ¿escribe el vigilante?, ¿lo habéis visto llenando de garabatos los márgenes de algún libro?, ¿mira la luna como un lobo el vigilante? (*Bolaño* 18).

La dificultad o imposibilidad de escribir de los personajes-poetas no proviene de las circunstancias sino más bien de los vínculos íntimos entre la escritura y la realidad:

El escritor, creo que era inglés, le confesó al jorobadito cuánto le costaba escribir. Sólo me salen frases sueltas, le dijo, tal vez porque la realidad me parece un enjambre de frases sueltas (*Bolaño* 69).

Vemos entonces que la condición del poeta se define sobre todo por una actitud ética, una relación estética hacia el mundo y hacia la literatura, más que por una producción literaria en el sentido estricto del término. Así lo comprobamos en la ética de Gaspar Heredia, la cual es muy cercana a una ética cristiana: pobreza, desprecio de la materialidad y del dinero, ayuda al prójimo y caridad. Gaspar exhibe en consecuencia un carácter melancólico, soñador, alejado de los problemas de la vida mundana: «Gaspar Heredia, lejano, empequeñecido, como dándole la espalda a todo el mundo» (*La pista de hielo* 18). Pero bien que ajeno de todos y de todo, él está animado por una valentía irreprochable. Esta actitud es igualmente la del narrador de *Estrella Distante*. Luego de haber descubierto al poeta-asesino, y de haber sido rechazado por la institución literaria, declara nunca más aspirar a formar parte del mundo de la literatura. A pesar de su rechazo y condena de la literatura, el narrador deja entrever la posibilidad de una práctica literaria pura y gratuita, afirmando su deseo de escribir únicamente para él mismo sin ninguna aspiración a la publicación. La humildad aparece esta vez como un componente esencial del poeta puro.

quien no pide nada a nadie, da generosamente y se aleja del mundo de la edición que él considera como el corazón de la corrupción ética y moral.

De manera análoga, el joven poeta de *Amberes* se vuelca en la creación fragmentada de imágenes melancólicas: «No hay nada estable, los ademanes netamente amorosos del niño se precipitan al vacío. Escribí: «grupo de camareros retornando al trabajo» y «arena barrida por el viento» y «vidrios sucios de septiembre» (81). La actitud estética del poeta pasa entonces por el abordaje de las dimensiones inesperadas o inexploradas de la realidad a través del lenguaje. *Amberes* es en este sentido una exploración del lenguaje por diferentes vías, o mejor, la exploración de la realidad por medio del lenguaje que la nombra. No nos sorprende entonces que dicho texto revele imágenes como iluminadas por la linterna del poeta, quien busca siempre la otra cara del mundo en un acto: la poesía por la poesía. Vemos que en las tres obras en cuestión, Bolaño habla del «poeta» y en ningún caso del «escritor». Aun más, Bolaño no da en ningún momento una definición del poeta sino que describe sus principales rasgos: joven, valiente, pobre y marginal, como si no fuera necesario definir el término «poeta», sino simplemente calificarlo con adjetivos atributivos. Lo que resulta interesante en este caso es que si bien hasta el siglo XIX la «poesía» y el «poeta» fueron depositarios de un valor elevado, y notoriamente de la identificación con una forma de escritura, en Bolaño, dichas palabras parecen autodefinirse en los perfiles de los personajes. Alain Viala analiza con suficiente distancia histórica lo que significaba «poeta» en el siglo XVI y XVII:

Dire de quelqu'un qu'il est poète peut signifier une qualité d'inspiration et de vision, dans la lignée de la tradition défendue par Montaigne ; ou bien désigner l'utilisation de certaines formes d'écriture : le poète se définit alors par opposition au romancier, au dramaturge, à l'essayiste (Viala 273)⁷.

Si seguimos el razonamiento de Viala, los poetas de las tres novelas se inscriben en la línea de la «inspiración» más que en la de la «la utilización de ciertas formas de escritura»; lo cual, nos conduce a situar al poeta en una condición inmanente del ser. Viala subraya igualmente que en el siglo XVII la poesía se asimilaba al lenguaje dictado por los dioses, lenguaje defendido por Boileau y que calificaba la poesía como un «arte divino». Por lo demás, nos sorprende que Bolaño confiera tan fácilmente y *a priori* el título de poeta

⁷ «Decir de alguien que es un poeta puede significar que ese alguien posee un don de inspiración y de visión en la línea de la tradición defendida por Montaigne; o también designar la utilización de ciertas formas de escritura: el poeta se define de esta manera en oposición al novelista, al dramaturgo, al ensayista».

a un gran número de sus personajes, a sabiendas que históricamente dicho título ha sido rechazado de manera sistemática a los simples versificadores. Nos preguntamos entonces en qué se funda el valor del poeta en el imaginario de Bolaño. Volvamos a nuestros tres poetas:

<i>Amberes</i> (1980)	<i>La pista de hielo</i> (1993)	<i>Estrella distante</i> (1996)
Joven poeta anónimo	Gaspar Heredia (Gasparín)	Narrador anónimo/Wieder
«Enumerar es alabar, dijo la muchacha (dieciocho, <i>poeta</i> , pelo largo)" (29).	«Gasparín para los amigos, mexicano, <i>poeta</i> , indigente" (16).	«Yo era <i>poeta</i> " (126).

Los textos anteriores no tienen valor de definiciones en un sentido estricto sino más bien de descripciones, de enumeraciones y de cualidades, las cuales, sin embargo, alcanzan el valor de definiciones dentro el marco de la obra bolañiana. Así el sustantivo «poeta» en *Amberes* y en *La pista de hielo*, se acompaña de una serie de atributos del nombre; la edad (siempre joven), la actividad («poeta», siempre incrustada en la estructura sintáctica); y una característica intrínseca (nacionalidad, rasgo físico o moral). En *Amberes*, la edad, la actividad y un rasgo físico constituyen el retrato del joven poeta. Bolaño no nos dirá nada más. Por ejemplo, el rasgo físico del poeta de *Amberes* (pelo largo) se expresa en *La pista de hielo* por características socio-económicas (indigente). Como lo comprobamos este es el único cambio efectuado a nivel de construcción de la frase, lo que nos muestra la voluntad de constancia de Bolaño en la utilización de una frase tipo a la hora de definir al poeta. Este perfil del poeta es una marca distintiva de Bolaño, quien la imprime en diversos lugares a lo largo de su obra. Finalmente en *Estrella distante*, la definición se decanta, alcanza su forma más simple pero al mismo tiempo su forma más pertinente con la ayuda de un verbo de estado que no deja lugar a la ambigüedad: «Yo era poeta».

La execración de la literatura

Una vez definido como poeta, el personaje bolañiano toma distancia con respecto al mundo literario, se marginaliza y duda de la escritura, sin por lo tanto negar el carácter profético, casi sagrado del acto de escribir. Con respecto al comportamiento «extraño» de Gasparín, Remo Morán declara a una recepcionista:

La tranquilicé explicándole que el mexicano era un poeta y la recepcionista

contestó que su novio, el peruano, también lo era y no se comportaba así, como un zombi. No quise contradecirla, menos aún cuando dijo mirándose las uñas, que la poesía no daba nada. Tenía razón. En el planeta de los eunucos felices y los zombis, la poesía no daba nada (*La pista de hielo* 116).

La alta valoración que el narrador otorga a la poesía en este extracto está significada por la ironía de la frase « la poesía no daba nada». La ironía alcanza su mayor efecto puesto que en lugar de contradecir la opinión de la recepcionista, el locutor adhiere a ésta pero explicitando el contexto. Entendemos entonces: «claro que la poesía no da nada, a condición que se produzca en el país de los eunucos felices y los zombis». La valoración de la poesía en este caso, no depende de la poesía misma (ésta nunca es cuestionada) sino del contexto y de la sociedad que la juzga. En este orden de ideas subrayamos un rasgo lexical que aparece posteriormente en *Estrella distante*: el empleo de la palabra «planeta». Esta aparece en el primer párrafo de la novena parte, en el momento en que el narrador habla de literatura y más exactamente de su propio vínculo con el mundo literario: «Esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos» (Bolaño 138). Tanto en la frase de Morán como en la del narrador de *Estrella distante*, la preposición «de» marca una relación de pertenencia. Ese planeta, ese universo literario que es también un planeta de eunucos felices en *La pista de hielo* llega a ser un planeta de monstruos en *Estrella distante*. En los dos casos «eunuco» y «monstruo» son tomados en un sentido figurado: «hombre sin virilidad, sin fecundidad física o moral» (Rey 956). El menosprecio de la institución literaria y de sus miembros no puede ser más incisivo. El poeta toma distancia (se refugia en su condición de poeta puro) con respecto a las estructuras institucionales, las cuales denigra y ridiculiza. Los dos extractos son idénticos en su organización y comportan dos enunciados: el primero denigra el contexto literario (crítica, edición, recepción):

1. *Estrella distante*: «No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura» (138).

1. *La pista de hielo*: «(...) el planeta de los eunucos felices y los zombis» (116).

El segundo enunciado revaloriza la ética del poeta puro:

2. *Estrella distante*: «en adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre» (138).

2. *La pista de hielo*: «En el planeta de los eunucos felices y los zombis, la poesía

no daba nada» (116).

Como vemos la correspondencia formal es abrumadora tanto más por cuanto expresa el desdén de la institución literaria y de la literatura al tiempo que nos permite identificar los elementos patentes y latentes de dicha execración:

<i>Amberes</i> (1980)	<i>La pista de hielo</i> (1993)	<i>Estrella distante</i> (1996)
Joven poeta anónimo	Gaspar Heredia (Gasparín)	Narrador anónimo/Wieder
«Estoy solo, toda la <i>mierda</i> literaria ha ido quedando atrás, revistas de poesía, ediciones limitadas, todo ese chiste gris quedó atrás...» (25).	«La <i>mierda</i> , maleable, casi un lenguaje.» «Con <i>mierda</i> escribían en las puertas y con <i>mierda</i> quedaban los lavamanos" <i>mierda</i> goteaba de las frases" (37).	«No me sumergiré nunca más en el mar de <i>mierda</i> de la literatura" (138).

Bolaño insiste en la palabra «mierda» para calificar la literatura y la escritura, de la misma manera que Jonathan Swift, al final de su vida, consumido por la misantropía, la emplea frenéticamente para execrar la humanidad. Swift parece no haber encontrado otra palabra más significativa que «mierda» para expresarse, como si esta palabra fuera la última etapa, el calificativo de calificativos. La radicalidad del uso en Swift encuentra un eco en Bolaño, pero éste último lo utiliza exclusivamente para calificar la literatura. No obstante y a pesar del uso retirado en Bolaño, éste no va tan lejos como Swift para quien la palabra constituye su clave de acceso a la escatología, a la imagen de Rabelais, de Lamborghini, de Sade ou de Céline por ejemplo. Roberto Bolaño a su turno, se contenta con lanzar la palabra como una granada en el texto, produciendo un efecto receptivo desestabilizante en el lector.

Esta palabra, como lo muestran los ejemplos, traduce radicalmente una sensación: la literatura es asquerosa. Los narradores y personajes que la utilizan no se demoran en explicitaciones. En efecto, la presencia de dicha imagen obsesiva en Bolaño puede ser más fácilmente descriptible en *Nocturno de Chile*; novela cuyo título fue inicialmente concebido por el autor como «*Tormentas de mierda*», y cuya temática es explícitamente política. Esta novela termina por la frase: «y se desató la tormenta de mierda» (Bolaño 202). El sentido de dicho enunciado no puede ser leído a la luz de un diccionario de símbolos

sino más bien en el contexto literario hispanoamericano. Tal como lo subraya la crítica, ésta novela es un guiño a la tradición literaria de la novela de dictadura en América latina. Recordemos la última palabra de *El coronel no tiene quien le escriba* (Gabriel García Márquez), y los universos excrementicios de Roa Bastos o de Vargas Llosa. En este sentido, el componente escatológico bajo la forma de la palabra «mierda» en la novela de dictadura, se erige como un modo de representación por antonomasia. De hecho, la sátira del fenómeno dictatorial en la literatura hispanoamericana se ha concentrado en esencia en la representación del macho autoritario, jefe y padre de la nación bajo la forma de niño caprichoso que lo posee todo, que es todo, y quien es incapaz de renunciar a lo que sea, incluso a sus propios excrementos, con los cuales juega y se auto complace. Su carácter todo poderoso no es más que un patológico fantasma infantil. En Bolaño, la palabra «mierda» despliega su campo semántico en el momento en que sus personajes hablan de literatura. La palabra misma es el instrumento de la execración y bajo dicha execración percibimos una dinámica de la renuncia: «nunca más», «no puedo expresarme», como consecuencia de una experiencia literaria decepcionante. Esta abdicación no es más que la consecuencia directa de un fracaso.

El poeta mismo traza entonces un camino de exclusión voluntaria y de derrota asumida, pasando con frecuencia por los ataques contra la institución literaria. Como resultado, el personaje-poeta de Bolaño se encarniza contra el lenguaje, sus reglas, su lógica y sus convenciones. En este orden de ideas *Estrella distante*, *La pista de hielo* e *Amberes* hacen de la rebelión del poeta (hacia la literatura y hacia la representación de la realidad en el lenguaje) la principal fuente de energía del mito de la maldición literaria en la obra de Bolaño.

De la execración a la rebelión

Los valores que definen al poeta puro bolañiano (la soledad, la incompreensión, la pobreza, la amargura, el desprecio, la valentía, la integridad) y la execración de la literatura que practican como acabamos de verlo, dejan ver las marcas de una maldición literaria⁸. Por

⁸ Entendemos la maldición literaria en un sentido más amplio que la noción de «poeta maldito» que le debemos al siglo XIX. Esta maldición remonta a Platón, quien en el 4 capítulo de *La republica* finaliza con la prohibición de los petas en la polis. La antigüedad nos provee una figura mayor de la maldición literaria con el caso de Diógenes. La maldición literaria antes del siglo XVIII incluye también a los filósofos (antigüedad), los letrados religiosos (edad media), el secular letrado (renacimiento), el filosofo de la luces (siglo de las luces), hasta llegar al periodo romántico que constituye la puerta de entrada de la figura del poeta maldito, tal como lo entendemos hoy en día.

un lado, las sutiles mutaciones de la execración de la literatura son los signos de una literatura en movimiento pero sobre todo de una reflexión profunda sobre el poeta mismo, su función, su papel en el mundo literario en particular y en la vida en general. Por otro lado, la rigidez de los enunciados nos muestra la escogencia de una postura inamovible frente a la literatura. No podemos más que estar de acuerdo con Brissette Pascal: «La dificultad mayor del mito de la maldición literaria para el escritor consiste en mantener su postura a lo largo del tiempo y vivir sin amargura la experiencia de la miseria» (Brissette 360). Señalemos sin embargo, un ligero matiz: Brissette habla del escritor maldito y en ningún caso del personaje del escritor o poeta maldito. Si superponemos el razonamiento de Brissette al caso de Roberto Bolaño, éste no pudo más que ser verídico. Por el contrario, si lo aplicamos al caso de los personajes-poetas que analizamos acá, éste aparece como ilegítimo puesto que es justamente en la amargura de la experiencia de la miseria que se encuentra el «auténtico» núcleo de valores de la maldición. La dificultad que enuncia Brissette llega entonces a ser el argumento principal del poeta maldito en Bolaño: un poeta capaz e incluso voluntario para mantener la postura marginal a lo largo del tiempo, como un soldado que soporta la guerra, motivado por el único objetivo de resistir lo que más pueda. La inversión de valores tradicionales del mito llega a ser más flagrante, puesto que si en la vida real el escritor paga muy caro su propensión a la maldición, en la ficción no hay un precio por pagar sino todo por ganar.

Bien que el personaje-poeta sienta una auténtica amargura, este tiene la capacidad, casi el deber, de transformarla en compromiso, y este compromiso revela una integridad a prueba de todo. La escritura, en este caso es el modo de expresión de dicha rebeldía. El joven poeta de *Amberes* escribe: «Bajo los árboles secos de agosto, escribo para ver qué pasa con la inmovilidad, no para gustar» (Bolaño 85). La escritura llega a ser entonces un acto de resistencia que eventualmente puede resolverse en una acción. De esta manera el poeta concretiza su rechazo de las exigencias del público de lectores. Los rasgos adolescentes del joven poeta de *Amberes*, quien habla del amor, del miedo y de la imposibilidad de escribir, en un acto literario valiente y repleto de *pathos*⁹, llevan la marca

⁹ Viala subraya que a lo largo de la redistribución de los dispositivos culturales en el siglo XVII, y notoriamente del significado de «literatura» y de «escritor», se consideraba como mal visto el hecho de juntar en demasía al «escritor» con su «ser» es decir, las letras y el *pathos*. Esta dualidad, «irreconciliable» en el siglo XVI, encuentra una resolución en el periodo romántico (siglo XIX): «El ejercicio de las letras era bien percibido, lo que estaba mal visto era el hecho de hablar demasiado sobre él mismo. Los letrados hacían de ese ejercicio su profesión pero en ningún caso lo confundían con su ser, para no correr el riesgo de ridiculizarse». (Viala 270). Este «hablar demasiado» de su condición de escritor es más claramente comprensible según Viala, en la expresión burlesca de «Jean-de-Lettres» en lugar de «gens de lettres» («gens» significando gente y «Jean» significando alguien banal) que parodiaba los letrados ridiculizándolos con la expresión letrados. Rimbaud, consciente de la confusión, intentó desentredar la relación entre el

de la maldición literaria en el caso del narrador-poeta de *Estrella distante*. Este último no solamente es consciente de la inutilidad de la literatura sino que también reconoce que el hecho de execrar y denigrar la literatura no cambiará en nada el hecho de ser un poeta. ¿Qué significa entonces ser un poeta en el universo de Bolaño?, nos preguntamos.

La respuesta se encuentra en las relaciones que el autor establece entre el lenguaje y la realidad y particularmente entre la distinción tan querida de Bolaño entre el *ser* y el *hacer*. Dicha distinción puede verse claramente en el caso de Wieder en (*Estrella distante*). De hecho, para Wieder ser poeta no significa *escribir* poesía sino *hacer* poesía, lo que traduce en la lógica del personaje un paso al acto criminal. Entendemos acá «*el ser*» en el sentido sartriano como el deseo de encontrar «el estado» de su verdadero yo, deseo, según Sartre condenado al fracaso; y entendemos «*el hacer*» como un ejercicio transitivo que expresa la libertad humana. La evolución del poeta puede entonces ser formulado de esta manera:

- En *Amberes* el joven poeta es asimilado a «*el ser poeta*», (El poeta se define como poeta incluso sin practicar el ejercicio de la escritura. El personaje es en este caso reducido a un estado.)
- En *La pista de hielo* Gasparín se sitúa en un punto intermedio entre *ser* y *hacer*, se ve reducido a un estado al mismo tiempo que ejecuta acciones, (se vuelca en la experiencia.)
- En *Estrella distante* Wieder se entrega a un *hacer* ilimitado; lejos de reducirse a un estado, ejerce toda su potencia en la acción, en su caso, el asesinato como acto poético.

Si el joven poeta de *Amberes* es todo ser (estado esencial de sí mismo), Wieder en *Estrella distante* es todo hacer (el *ser* pierde su estado esencial). Regenerando este mito de la maldición literaria Bolaño rompe con el discurso social contemporáneo que revaloriza el *hacer* en detrimento del *ser* o del *tener*. Sin embargo, si reconocemos en Wieder la intención de parodiar al poeta, no nos queda sino «el ser» del joven poeta

ejercicio de las letras y el hecho de hablar de ello. Kafka por su parte vivió de cerca esta experiencia: «Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur, ich bin nichts anderes und kann nichts anderes sein» (Œuvres complètes 461). Traducción: («No tengo ningún interés literario, yo consisto en pura literatura, no soy y no puedo ser nada más»). Bolaño a su turno asume completamente y sin ningún sentimiento de ridículo dicha relación; y ese ridículo tan temido por los adultos es asumido sin complejos por el personaje-poeta maldito de Bolaño. Este es en esencia el homenaje que el autor hace a la juventud. Estas son también las formas que toma el proceso de legitimación de la maldición literaria en la obra de Roberto Bolaño.

de *Amberes*, y «el ser» de Gasparín. Los anteriores difieren esencialmente de Wieder por las relaciones que establecen entre el sueño y la realidad. Lejos de situarse en un espacio de evasión, Gasparín y el poeta de *Amberes* encuentran en el seno mismo de la realidad un lugar para sus sueños. El vínculo que establece Bolaño entre las palabras, la realidad y los sueños forma un núcleo originario de sus imágenes:

El escritor, creo que era inglés, le confesó al jorobadito cuanto le costaba escribir. Solo me salen frases sueltas, le dijo, tal vez porque la realidad me parece un enjambre de frases sueltas. Algo así debe ser el desamparo, dijo le jorobadito (Bolaño 69).

Si la realidad llega a ser un objeto estético en el lenguaje, y que el lenguaje es esquivo al poeta, se produce un desajuste entre el individuo y la fuente de su experiencia poética lo cual produce «el desamparo» una suerte de aflicción. Dicha aflicción del poeta se refleja en la escritura. Así la equivalencia de la realidad y del lenguaje no es banal a condición que el lenguaje sea percibido como una realidad existente que se sitúa en el mismo nivel que la realidad material. El poeta vive en el lenguaje y por lo tanto en la realidad, y si los restos de lo que llamamos la vida cotidiana interfieren en las imágenes, estos restos muestran que el poeta es un agente activo de la vida misma. Por consiguiente, el poeta de *Amberes* dice sí a la vida, y no al nihilismo en el sentido nietzscheano del término, es decir la negación de la vida real. En este orden de ideas, la forma de *Amberes* abrita una rebelión precoz. Destruir enteramente la estructura del libro, la sintaxis, la gramática, la temporalidad, la espacialidad del relato equivale a instalar un campo de minas en un jardín para los niños. *Amberes* no es solamente un libro de transición en la obra de Roberto Bolaño tal como lo pretende la crítica, sino también el primer ensayo revolucionario de la estética bolañiana que se demora sobre la figura del poeta maldito y de sus relaciones conflictivas con el lenguaje. A imagen de los ritos de iniciación de la literatura bárbara descritos en *Estrella distante* (139), la execración escatológica de la literatura parece ser un pasaje obligado para el joven poeta, en su lucha contra la escritura. En *Amberes* esta rebelión, se expresa por la descomposición, o más bien por la no-composición de la forma del relato. Este libro refleja un deseo iconoclasta evidente, puesto que su objetivo es el de destruir un orden establecido.

Vemos acá que ciertas características tradicionales de la figura del poeta pierden prestigio con personajes tales que Gasparín, el narrador de *Estrella distante* o incluso con el joven poeta anónimo de *Amberes*, pero que otros, como la rebelión y el heroísmo se

refuerzan. De manera paradójica, la pérdida de atributos tradicionales del poeta comporta una reconfiguración de su imagen para hacer de dicha pérdida una figura heroica. Este heroísmo es uno de los ejes mayores de la reescritura de la maldición literaria, íntimamente ligada a la rebelión, puesto que la ascensión de todo héroe supone una parte de rebelión.

La más grande ingenuidad no pudo impedirnos ver que la rebelión contra el lenguaje es una rebelión contra el mundo. La rebelión del joven poeta de Amberes se traduce por una suerte de gracia en el sufrimiento, que nos lleva de vuelta al tópico romántico del mito de la maldición: la pureza del poeta. En *Amberes*, el poeta se describe a sí mismo: «Sótano cuya única virtud es su limpieza» (55). Hasta este punto, no hay nada nuevo en la configuración histórica del mito si no es por un valor que germina en el espíritu del joven poeta: la resistencia. Escribir, incluso cosas patéticas y con seguridad inmaduras, es una manera de resistir en el plano de la vida cotidiana: en el caso de *Amberes*, soportar las heridas amorosas. La secuencia inicial intitulada «PERFECCION» insiste en dicho deseo a través de una evocación literaria: «Hamlet y la Vita Nova, en ambas obras hay una respiración juvenil. La inocencia, dijo el inglés, léase *inmadurez*» (Bolaño 54). La referencia a *Vita Nova* (Dante) que alterna entre versos y prosa (un poco como Amberes) y que trata de la relación del poeta con su amada (Beatriz), sirve de consuelo al joven poeta en su pena de amor. En *Amberes* leemos: «La inocencia, casi como la imagen de Lola Muriel que deseo destruir. (Pero no se puede destruir lo que no se posee)» (Bolaño 54). La pureza que Bolaño evoca y que proviene de la gracia que el poeta encuentra en el sufrimiento, es alabado como un estado perfecto puesto que ésta (la pureza) es tributaria de los rasgos inmaduros: «Una respiración inmadura en donde aún es dable encontrar asombro, juego, perversión, pureza» (54). Si bien en este extracto nos enfrentamos a un estereotipo, aquel de la inocencia como el estado más puro del ser humano, el lector pasa rápidamente a un tema formal; la creación de la poesía: «un impulso, a costa de los nervios que quedan destrozados en habitaciones baratas, propulsa la poesía hacia algo que los detectives llaman perfección» (55). No resulta nada sorprendente entonces que las últimas líneas de *Amberes* comparen la escritura a un arma para resistir a la vida: «Como esos versos de Leopardi que Daniel Biga recitaba en un puente nórdico para armarse de coraje, así sea mi escritura» (119).

El camino hacia la no escritura

La figura del poeta maldito en estos tres planos (decorado, palabras y actitudes) sobrepasa el simple personaje. Esta refleja en efecto, todo un sistema de valores éticos y

estéticos, y por consiguiente una manera de pensar y de actuar. Como lo hemos visto, resistir para vivir es un lema fundamentalmente estético del poeta maldito en Bolaño, lo que no significa la negación de la vida sino su elegía. Afirmamos con convicción que en la figura de los personajes-poeta de Bolaño no hay una negación de la vida (en el sentido de un pathos nihilista), en efecto, ninguno de ellos la rechaza o la niega (ni siquiera Wieder), al contrario, ellos intentan atraparla en la aventura, en el deambular o incluso en el asesinato. Para el poeta bolañiano, resistir al sufrimiento propiamente humano, es una forma de escritura, puesto que, paradójicamente, el poeta reivindica el derecho a vivir la experiencia poética sin forzosamente practicar la escritura. Esta es una de las ideas distintivas de la obra de Bolaño: la vida es percibida como un poema, y bien que sea bueno, malo o mediocre, sigue siendo una obra de arte. *Amberes* es un texto particularmente ejemplar de dicha idea. La tempestad de imágenes desplegadas en esta novela, sin ninguna intención novelística o genérica aparente, proviene de un ojo que mira la realidad y que llama sin artificio a los aspectos, lugares y objetos más cotidianos y banales de la vida: una playa, un bar, un bosque, un cine, un cigarrillo, al tiempo que a la sexualidad, a una puerta, a las ventanas, al trabajo, a la comida.... Existe sin embargo, otra forma de resistencia incluso más interesante en el poeta bolañiano, la resistencia esta vez al acto de escribir. En efecto, el personaje-poeta bolañiano juega con la potencia de no escribir. El marco ético y estético introduce una problemática de actualidad en la cual el individuo está sediento de experiencias de vida al tiempo que rechaza el hecho de ser definido a través una función, sea profesional, sea social. El poeta es entonces poeta, justamente porque no escribe. ¿Cómo no pensar acá en Enrique Vila-Matas que trata el tema en *Bartleby y compañía* (Vila-Matas, 2000) en donde el inventario de la escritura del *no*, llega a ser la escritura misma? La rebelión que opera en el cuento de Herman Melville *Bartleby, the Scrivener - A Story of Wall Street* (Melville, 1853) del cual Vila-Matas se inspira, no es nada más que una negación condicional: «I would prefer not to» (Preferiría no hacerlo) de la función social tan querida de la modernidad. El nombre de «poeta» en Bolaño, confiere en sí un valor que vale bien la condición de ser un desdichado. Asistimos acá a una redistribución de los dispositivos culturales en los cuales solo el título de «poeta» confiere una dignidad a la maldición, y en donde el hecho de ser nombrado «poeta» implica la existencia de un universo de valores aparte. La legitimación de la no escritura se acompaña en la figura del poeta maldito de Bolaño de lugares comunes seculares propios al mito, pobreza, marginalidad, incompreensión etc.

Conclusiones

La materia ética y estética del personaje-poeta maldito en las tres obras estudiadas se compone del principio de pureza, el cual, mezclado con un sentimiento de incomprensión y una actitud de desprecio hacia la literatura produce una forma de resistencia. Esta resistencia se expresa por la negación, deliberada, al ejercicio de su potencia creativa. En este sentido, resistir a la creación llega a ser un acto de provocación que desencadena justamente la acción. Pensamos en Kafka y en los ecos de *El castillo*. K, el personaje principal entabla una conversación con un niño y le pregunta qué quiere hacer cuando sea grande. El niño responde con naturaleza que él quiere ser un hombre como K. y agrega una explicación: hoy K. es un ser despreciable y hasta ridículo pero algún día será superior a todos (Kafka 103). En Bolaño encontramos una fórmula parecida: «El escritor es un tipo sucio con las mangas de la camisa arremangadas y el pelo corto mojado en transpiración acarreado tambores de basura» (Bolaño 71). K. y el personaje-poeta de Bolaño son dos exiliados e incomprendidos de quienes la gente no alcanza a entrever su grandeza, puesto que sus condiciones actuales («despreciable y ridículo» de K.), («sucio» del poeta de *Amberes*) ocultan su verdadera potencia de alma. Para Kafka, solo el estado de la infancia (ingenuo e indemne de los prejuicios de las convenciones sociales), puede identificar el genio de aquel ser incomprendido. Así, la incomprensión y el menosprecio que sufren K. y el poeta de *Amberes*, se transforma en este nuevo universo de valores en una promesa de redención futura. En esencia, esta salvación pasa de una abstinencia a otra: no producir literatura para escapar al mercado. Para no ser o estar «sucio», el verdadero poeta debe buscar o volver a una forma de vida poética incluso si él no escribe.

Bolaño insiste en una tercera forma de maldición: la rebelión, puesto que ella condensa en sí misma, y solo en ella, la visión estética de sus personajes. La rebelión ha sido una de las primeras características de la obra de Bolaño abordadas por la crítica, y traducida como una tendencia anti-sistema. Bolaño es entonces percibido como un provocador neto, hecho absolutamente innegable. Sin embargo, podemos afirmar a través de este estudio, que es con la creación de la figura del personaje-poeta maldito que la rebelión literaria se hace efectiva en sus textos. Al atacar frontalmente y sin complejos las instituciones literarias, el poeta renuncia al apoyo institucional y declara en voz alta y fuerte la conquista de su independencia frente los poderes literarios. Pero, si como lo hemos analizado, el

poeta-tipo de Bolaño no escribe, o al menos no lo hace como se esperaría de él, ¿de qué tipo de independencia se trata? Nos confrontamos entonces a un problema de fondo: el de la vida como una obra literaria (este fue el caso para el dandismo). Si la vida puede convertirse en literatura y si la existencia puede mutar en una obra de arte, es a dicha transformación que el poeta bolañiano se entrega en cuerpo y alma. Hacer de su vida un objeto literario, es ésta la curiosa y muy original tarea que se imponen los personajes-poetas malditos en la obra de Bolaño. Descubrir si lo logran o no, es una tarea que no concierne sino al lector, en su soledad, en su búsqueda apasionada del misterio de toda escritura. Solo una cosa es segura: es en el momento en que la maldición llega a ser una condición tóxica en que ésta es valorizada e incluso deseada por el poeta; es también en ese momento en que ésta seduce al lector.

Referencias

- ▶ Aron, Paul., Saint-Jacques Denis., Viala, Alain. *Le dictionnaire du Littéraire*. Paris: PUF, 2002. Impreso.
- ▶ Bolaño, Roberto. *La pista de hielo*. Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey, 1993. Impreso.
- ▶ Bolaño, Roberto. *Estrella Distante*. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
- ▶ Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.
- ▶ Bolaño, Roberto. *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002. Impreso.
- ▶ Brissette, Pascal. *La malédiction littéraire: du poète crotté au génie malheureux*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2005. Impreso.
- ▶ Kafka, Franz. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1916. Impreso.
- ▶ Kakfa, Franz. *Le château*. Paris: Ed. Marketing, 1926. Impreso.

- ▶ Rey, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française: Contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1992. Impreso.
- ▶ Rey, Alain. *Le petit robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert, 2013. Impreso.
- ▶ Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1943. Impreso.
- ▶ Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain*. Paris: Les éditions de minuit, 1985. Impreso.
- ▶ Vila-Matas, Enrike. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. Impreso.
- ▶ Warnken, Cristian. « Entrevista a Roberto Bolaño ». *La belleza de pensar*, Santiago de Chile (1999). Web. 18 de abril de 2015 <http://garciamadero.blogspot.fr/2008/05/roberto-bolao-en-la-belleza-de-pensar.html>

MUTIS, ROCA Y EL IRÓNICO OFICIO DEL POETA

***Patricia Cerquera Quinaya**

**Profesora de Literatura, Universidad de la Amazonia
E-mail: sa.cerquera@udla.edu.co*

*Y no cabe la verdad en esto que se relata.
No queda en las palabras todo el ebrio tumbo de su vida, el
paso sonoro de sus mejores días que motivaron el canto, su
figura ejemplar, sus pecados como valiosas monedas, sus
armas eficaces y hermosas.*

Álvaro Mutis

Las palabras permiten un acercamiento a la realidad para representarla, recrearla, inventarla; pero lejos están de todo intento por lograr la exactitud. Cómo expresar con palabras lo que en la mente se experimenta como un caos sin salida, cómo una palabra llenaría el cántaro vacío de un alma inconforme consigo misma y con el mundo. Las palabras, tienen un gran poder: en ellas reposa el mensaje que la musa susurra al oído del poeta. Mensaje, que puede aparecer como una suave brisa o como el cataclismo que obliga finalmente a abandonar, sin dejar más huella que el estruendo de un portazo enraizado en el aire; mientras una mirada fija, contempla a un dios jugueteando con los hilos del destino, para conducir a los reos, por el negro laberinto de la desesperanza e insatisfacción; esta misma, que no es ajena a la sensibilidad del poeta moderno ya que, “si al hombre no le resultara insuficiente la realidad, no habría tenido ninguna necesidad de inventar el arte” (Roca, 2000, p. 34). Así, la insatisfacción inspira al poeta, cual admirable musa, pero corroída por el efluvio del desastre.

Los poetas, afirma David Jiménez, afrontan el desencantamiento del mundo, su despoblamiento de dioses y de sentidos absolutos, con la profanación del lenguaje poético. Esta profanación del “lenguaje sagrado de la poesía incita a quemar el templo. El fuego es generalmente la ironía” (Jiménez, 1996, p.314). En esta misma línea, Octavio Paz plantea que la poesía moderna es un punto de intercepción en el que confluyen diversas oposiciones. Es así que, Paz, alude a la ironía como “la primera y más osada de las revoluciones poéticas” (1989: p. 67); la misma que Schlegel menciona como el “amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y conciencia de esa contradicción” (1989: p. 67). La ironía, entonces, será la disonancia inmersa en la caja de ritmos que componen el universo. Disonancia, que en la vida, se corresponde al deseo de vivir y a la conciencia de la mortalidad; la cándida esperanza y el saber objetivo de la realidad; la búsqueda de la transformación del mañana y la conciencia del absurdo, mientras se dan pasos gigantes hacia la muerte.

Es recurrente en los poemas de Álvaro Mutis esta ironía, planteada, con el fin de trastocar el caos, ya que, “cuando la situación presente es muy agresiva y desalentadora prefiere recordar épocas peores para obtener así un magro consuelo de su miseria actual” (Sessarego, 2006, p. 351). Asimismo, para Roca la creación poética es producto de la insatisfacción con la realidad pero, el poeta a su vez, es consciente de que “intentar cambiar la realidad con poesía es como tratar de descarrilar un tren atravesándole una rosa en la carrilera” (2000: p.38) o, en palabras de Guillermo Sucre, para Mutis: el poema, “se trata de una dialéctica entre la plenitud y la desposesión, entre el rapto y la conciencia del vacío ante la palabra”. Es por ello que el poeta afirmará: “Solo una palabra. /Una palabra y se inicia la danza de una fértil miseria” (1985: p.328-329). Así, nos adentraremos aquí, al estudio del tratamiento de la ironía, en la *Summa de Maqroll el Gaviero* de Álvaro Mutis y la antología poética de Juan Manuel Roca: *Cantar de lejanía*. Los poemas que se esbosan a continuación coinciden en el esfuerzo de los autores por develar el caos predominante de una sociedad y, en general, toda la devastadora realidad. La creación del poema se gesta, sin embargo, pese a que los poetas poseen la convicción, de que con ello, el caos no cesará.

Álvaro Mutis publica su primer volumen de poesía en 1948, cuyos poemas habían aparecido antes en *El Espectador*. Luego, *Summa de Maqroll el Gaviero* (1973), reúne para la editorial de Carlos Barral la obra poética de Álvaro Mutis desde *La balanza* (1947) hasta *Los trabajos perdidos* (1965) pasando por *Los elementos del desastre* (1953). Este último, un poemario en el que introduce por primera vez la presencia de su representativo personaje Maqroll el Gaviero. Sabemos por Fernando Charry Lara que, algún tiempo después de leer *Los elementos del desastre*, se refería Octavio Paz a la impresión que le había causado este volumen y al reconocimiento que en él había logrado de un poeta: “un poeta de la estirpe más rara en español: rico sin ostentación y sin despilfarro”. Escaso linaje que así se revelaba: “necesidad de decirlo todo y conciencia de que nada se dice”¹.

¹Ver: Charry Lara, Fernando. “Poesía de Mutis”. *Maqroll el Gaviero*. Colección de autores nacionales. Instituto Colombiano de Cultura. Selección de Fernando Charry Lara y J. G. Cobo Borda. TALLERES DE LA IMPRENTA NACIONAL DE COLOMBIA 1975.

Uno de los poemas contenidos en *Los elementos del desastre* es “Una palabra”, el cual corrobora la imposibilidad de las palabras para expresar todos los sentimientos y, peor aún, para tratar de cambiar la realidad por más de que, éstas, lograsen instalarse en los intersticios de las ruinas del edificio del mundo:

Cuando de repente en mitad de la vida llega una palabra jamás antes pronunciada, una densa marea nos recoge en sus brazos y comienza el largo viaje entre la magia recién iniciada, que se levanta como un grito, inmenso hangar abandonado donde el musgo cobija las paredes, entre el óxido de olvidadas criaturas que habitan un mundo en ruinas, una palabra basta, una palabra y se inicia la danza pausada que nos lleva por entre un espeso polvo de ciudades, hasta los vitrales de una oscura casa de salud, a patios donde florece el hollín y anidan densas sombras, húmedas sombras, que dan vida a cansadas mujeres. Ninguna verdad reside en estos rincones y, sin embargo, allí sorprende el mudo pavor que llena la vida con su aliento de vinagrerancio vinagre que corre por la mojada despensa de una humilde casa de placer.

En estos versos vemos cómo el poema (esa “palabra jamás antes pronunciada”) nos aventura por otros rumbos, los cuales, lejos de ser fantásticos o edénicos son “los vitrales de una oscura casa de salud” o los “patios donde florece el hollín”, es decir, lo que importa en el poema no será lo maravilloso de mundos inexistentes, sino todo lo deleznable, lo que corrompe el correr del tiempo, lo que no perdura, lo que no es eterno, esto es, la realidad. Asimismo, en los tres últimos versos, Mutis menciona que pese a que no hay evidencia de que haya “verdad” en el poema, esta es precisa pues logra desintegrar ese “mudo pavor” ya que, el material con que está hecho dicho poema (la palabra) “a un tiempo es despliegue y resistencia, opulencia y privación” (Sucre, 1985, p. 328). David Jiménez ya había advertido sobre la defunción de la poesía entendida como una “defunción”, es decir, como una pérdida de su funcionalidad social:

No es que la poesía esté a punto de perecer a causa de la general trivialización de la vida. Lo que ocurre es más bien que ha dejado de ser sagrada y su recinto ya no es más el templo vigilado por las demás instituciones sociales y aprestigiado por valores eternos. El mito del gran poeta, depositario de los valores superiores del espíritu, ha fallecido o, por lo menos, está exhausto (Jiménez, 1996, p. 314)

Con respecto al poema, Jiménez continuará diciendo que: “el poema está ahora solo frente al lector y nada garantiza su verdad ni su valor. Ya no es portador de la universalidad del espíritu. ¿Qué le queda?” (p. 315). Esta pregunta que resuena en el infinito la responde Octavio Paz cuando afirma que “la poesía moderna oficia en el subsuelo de la sociedad y el pan que reparte a sus fieles es una hostia envenenada: la negación y la crítica” (1987, p. 92). Por otro lado, Mutis, también se referirá a la inutilidad del esfuerzo poético en los

siguientes versos:

“... si estas otras tantas cosas suceden por encima de las palabras,
por encima de la pobre piel que cubre el poema, si toda una vida
puede sostenerse con tan vagos elementos, ¿qué afán nos empuja
a decirlo, a gritarlo vanamente?
¿en dónde está el secreto de esta lucha estéril
Que nos agota y lleva mansamente a la tumba?”²

Y prosigue enseguida, planteando que esa sensación de inutilidad se acrecienta al considerar “que el poema ha sido escrito en un idioma que comienza a prescribir entre los hombres y que ha servido en los últimos doscientos años a literaturas de tercera zona, a una retórica ñoña y estéril” (1975, p.12). Tenemos entonces que el poema queriendo trascender en el tiempo, se estrella con los muros de lo efímero que lo aprisionan: las palabras. Aquellas que permiten la crítica pero que, a su vez, no aseguran verdad alguna y, por ende, ninguna transformación. Si la poesía pretende ser el medio por el cual se evidencia una realidad, dice Guillermo Sucre: “las palabras sobran: es el mundo mismo el que hace el poema. De nada vale que el poeta lo diga... el poema está hecho desde siempre”. Pues, en vez de encarnar la realidad, “las palabras las sustituyen y aun cuando despliegan su secreta energía nos cubren de tal modo que no podemos ver lo mejor de la batalla” (Sucre, 1985, p.329). Mutis plasmaba esto concretamente, en “Los trabajos perdidos”, cuando escribía: “La poesía substituye, /La palabra substituye,/ El hombre substituye”. Por ello “La derrota se repite a través de los tiempos/ ¡ay, sin remedio!”.

No obstante, a pesar de que las palabras no pueden encarnar la realidad, el poeta no se rinde:

La poesía de Mutis no ha dejado de preguntarse, en efecto, cómo podría ser escrita, para quiénes y con qué vocablos, formas e imágenes. Recelosa de sus dones, ha preferido ir en busca de la perdida virtud original del lenguaje. Sus largos silencios dan testimonio, no de su mudez, sino de las exigencias que formula el poema y de las vacilaciones acerca de su eficacia posible”³. (Charry Lara, 1975, p. 16)

Pese a eso, cada intento del poeta decanta en el fracaso del cual es consciente de antemano. Por ello, escribirá en *Los trabajos perdidos* su percepción acerca de lo que significa “Cada poema”:

Cada poema un pájaro que huye del sitio señalado por la plaga
Cada poema un traje de la muerte por las calles y plazas inundadas

2 Mutis, Álvaro. Maqroll el Gaviero. Colección de autores nacionales. Instituto Colombiano de Cultura. Selección de Fernando Charry Lara y J. G. Cobo Borda. TALLERES DE LA IMPRENTA NACIONAL DE COLOMBIA 1975. Pág. 12.

3 Mutis, Álvaro. Maqroll el Gaviero. Colección de autores nacionales. Instituto Colombiano de Cultura. Selección de Fernando Charry Lara y J. G. Cobo Borda. TALLERES DE LA IMPRENTA NACIONAL DE COLOMBIA 1975. Pág. 16.

en la cera letal de los vencidos
Cada poema un paso hacia la muerte, una falsa moneda de rescate,
un tiro al blanco en medio de la noche

Estos pocos versos rescatados dejan ver una clara faceta de la función contradictoria y estéril del poema: es un pájaro, símbolo de la libertad, pero que huye del alcance de los que más lo necesitan. Quiere decir que el poeta no tiene total libertad al escribir. Esto, no se sustenta solamente en términos de Valéry -quien equipara el trabajo que requiere el *hacer* poético, con un proceso de ingeniería, apuntando a que los dos oficios se deben someter a ciertas leyes o reglas- sino porque el poeta debe ser, en la percepción de Mutis, la “Conciencia del barco. Vigía que ve por los de abajo, los pasajeros ciegos” (Cobo Borda, 1998, P. 26). Por ello, el vate escribe movido por la responsabilidad que sabe insoslayable con el otro. Sin embargo, la figura del poeta no es del todo alentadora ya que, a pesar de ver y ser consciente de todo, las palabras son inútiles a la hora de expresarlo.

Es entonces cuando se convierte (el poema) en “un paso hacia la muerte”, “una moneda falsa”, un tiro al blanco pero en la oscuridad.

En la misma vertiente de insatisfacción con el lenguaje hallamos las cavilaciones del antioqueño Juan Manuel Roca (1946). Su poesía está cargada de imágenes que denotan cierta aspiración utópica hacia otra realidad, menos endurecida y más humana que la existente. Esta utopía se pretende reflejar, en este poeta, a través del sueño.

Veámoslo en “Memorial del provocador de sueños”:

La poesía es un sueño provocado, un potro
escondido en un bosque de niebla,
el niño que azota el agua con una serpiente muerta,
(...)
La poesía es un sueño provocado, un ruido de pasos en las
catedrales de la noche, una mujer del desierto que inicia su danza
para espantar a los chacales,
(...)
un gato, ese anarquista de los tejados
que duerme en un sillón su profundo Nirvana,
la primera noche del hombre salido de la cárcel,
un hombre que se niega a ir a su propio funeral.
La poesía es un sueño provocado, alguien que regresa de las
provincias del silencio.

Se percibe entonces la poesía como “sueño provocado” que permite la posibilidad de utopías e imposibles ya que, el sueño, es el estado que confiere la plenitud del “yo”, la libertad del ser. Pero la poesía es, además, “el niño que azota el agua con una serpiente muerta”. La mención aquí de la serpiente, puede tener diversas connotaciones: se la ha relacionado con la sabiduría, con la astucia, con la vida y con la muerte y, si nos apoyamos

en los antiguos mitos la serpiente se consideraba en muchas culturas capaz de resucitar a los muertos⁴. Pero el hecho de que la serpiente con que el niño pretende azotar el agua esté muerta, altera totalmente su simbología pues, en ese caso, ella, perdería sus dones, todo su poder, y el niño se dedicaría a un quehacer inútil, al igual que el poeta, ese de intentar transformar algo con un arma obsoleta. Bien lo manifestaba Roca al afirmar que “el poema es un constante pastoreo de abismos”. Así, la ironía se ve de nuevo aquí, reflejada en la conciencia, sin que ello implique el dejar de persistir. En este caso, el poeta, será también aquel “hombre que se niega a ir a su propio funeral”; quien encuentra una causa perdida y pese a esa seguridad no arroja la toalla y regresa al ring.

Pero además de lo anterior, también predominan en la poesía de Roca las expresiones de disentimiento y de rechazo a la realidad social como se presenta hoy, nombrándola y desenmascarándola en sus más funestas manifestaciones; es el caso de “Paisajes con ruina y cabaret”:

Hay una ciudad.
 En la ciudad hay un abismo,
 En el abismo hay una ruina, En la ruina hay un herido,
 En el herido estoy yo.

Este poema, como muchos otros de Roca, presenta una ciudad sin esperanzas, destruida; sin embargo, el último verso le confiere una fuerza extraña al poema puesto que, existe la identificación del “yo” con el todo: el herido puede ser cualquiera de nosotros, así como las ruinas pueden ser espejo de nuestra propia destrucción. Entonces repetir oraciones tradicionales no será suficiente, sino más bien, crear “El rezo” que logre exorcizar las penas de toda una comunidad:

Tumultos y fosas
 de hombres y mujeres
 bajo una luna serena
 (Padre nuestro)
 Largos senderos fantasmas
 Para los pies errantes
 De quienes ya no tienen casa (que estás en los cielos) Aldeas
 llenas de nadie
 A no ser que el viento amordazado
 Las siga habitando
 (Santificado sea tu nombre)

Pero todo intento es absurdo, inútil y, las plegarias solo dejan un zumbido que resuena

⁴ Esculapio (dios de la medicina y la curación) en su afán de sanación iba resucitando a la gente difunta que veía (por ejemplo a Hipólito, hijo de Teseo, le revivió con una hierba milagrosa que le llevó la serpiente).

en el denso vacío del todo inhabitable. En este poema se presenta a un dios ausente frente a las penurias de una sociedad que convalece. Se le recuerda al distraído “padre” la muerte de sus hijos, se llama la atención hacia esas personas errantes, a un ser que habita “en los cielos”. En este caso, el poeta sería entonces convicto de esa repulsa contra la precariedad de lo real, alguien que nos entrega la duda, la carta de invención de nuevas realidades que prescinden de la estrecha cultura de lo comprobable (Roca, 2000, p. 34). No obstante, de nuevo, como en Mutis, aparece la ironía. Pues en vano se intenta crear otra realidad en el poema y esta se pierde en el vacío ya que, querer cambiar la realidad con la poesía es “una condena perpetua al fracaso”.

Con todo esto, la palabra invocada debe salir a flote, debe herir el silencio, así no logre rasgar conciencias en el aire indiferente, su halo vital, por lo menos, propaga la esperanza de que impregne el aire con sus ritmos:

A lo mejor aparezca en un bote cuando nadie la espere, cubierta de vendas y usando como remos sus muletas, la malherida, la sorda, la maltrecha esperanza.

Esa esperanza que conmina al hombre, al poeta, a seguir haciendo “agujeros en el agua”, esto es, a seguir intentando la realización de la labor que se sabe inútil; a continuar, cual Sísifo, empujando su roca hacia la montaña con la certeza de que, como siempre, se desplomará de nuevo hasta la sima. Por ello afirma, Roca, resignado, que su pasión es cultivar “el arte de la insatisfacción”. Esa insatisfacción es la cuna de la poesía. Si no existiera la inconformidad frente a la realidad, tampoco habría el deseo de manifestarla y transformarla por medio del poema.

Por ello, Mutis y Roca persisten en desafiar a los dioses y al absurdo con la poesía, como Sísifo, que aunque agotado por una labor infructuosa, enarbola su aureola de poeta y se arroja sobre canon del hastío, develando sus entrañas frente al mundo.

Como vemos, la escritura de ambos poetas (Mutis y Roca) surge de una meditación sobre la contradicción del deseo de manifestarse frente a algo (Mutis lo hará frente a la fugacidad y deterioro de la existencia misma; del destino del hombre, de la vida que no es más que el trayecto hacia la destrucción, la nada, el olvido y, Roca, por su parte, lo hará frente a la realidad social que sabe injusta y despiadada) y la conciencia de la imposibilidad de que el poema, mediado por la palabra, logre concretar esta empresa. En los dos, asimismo, podemos identificar como elementos constantes (por lo menos en los poemas aquí citados) la derrota, el fracaso, la insatisfacción y a su vez la convicción

de que un verdadero poeta, así como un verdadero hombre, se reconoce en la lucha y el paso incansable hacia la utopía.

Con todo, a pesar del irónico oficio del poeta, de que la vida no es más que el trayecto hacia la destrucción, la nada y el olvido; a pesar de que brille en la conciencia la imposibilidad de que el poema, mediado por la palabra, logre concretar la empresa de transformar la realidad, que se sabe injusta y despiadada, Mutis abofetea con sus versos a la humanidad corroída que habita este mundo en ruinas; agudiza sus sentidos cuando escribe para reflejar la melodía disonante y caótica de un mundo sin salida que se sabe arrojado a la desgracia. Y Roca, por su lado, rescata el poder creador de nuevas realidades que superan la existente, que logran transportar tanto al lector como al escritor al nuevo espacio de los sueños y al mismo tiempo develar la realidad prevaleciente. Mutis y Roca no olvidan que “si el poeta no anda despierto y cubre de cera sus oídos, si no es capaz de escuchar sin desviarse el canto idiota de sirenas de la época, un canto soporífero que pide el facilismo como nuevo patrón. Si se adapta a los gestos cortesanos de la poesía sumisa como manera de escalamiento social por los peldaños de los homenajes, si concilia con el nuevo amo político o económico. Por eso puede malograrse su oído para la poesía y para la vida misma” (Roca, 2000, p. 36).

BIBLIOGRAFÍA

- ▶ Arango, José Manuel. *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. “Álvaro Mutis: del tiempo y del río”. Instituto Colombiano de Cultura. Medellín: 1993.
- ▶ Cobo Borda, J. G. (1998) *Para leer a Álvaro Mutis*. Planeta S. A. Bogotá, Colombia
- ▶ Jiménez, David. “La nueva poesía desde 1970”, Gran enciclopedia de Colombia. Tomo IV, Literatura. Santafé de Bogotá, Círculo de Lectores, 1996.
- ▶ Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero* (poesía 1948-1979). Prólogo: J. G. Cobo Borda. Barcelona, Barral Editores, 1973.
- ▶ Mutis, Álvaro. *Maqroll el Gaviero*. Colección de autores nacionales. Instituto Colombiano de Cultura. Selección de Fernando Charry Lara y J. G. Cobo Borda. TALLERES DE LA IMPRENTA NACIONAL DE COLOMBIA 1975.
- ▶ Roca, Juan Manuel. “La poesía, una casa donde ocurren paisajes”. Revista No. 25. Bogotá, Abril del 2000. Pág. 38
- ▶ Romero, Armando. *Las palabras están en situación: un estudio de la poesía colombiana de 1940 a 1960*. Procultura S. A. Bogotá-Colombia 1985.

- ▶ Sessarego, Myrta. *Maqroll el Gaviero o las ganancias del perdedor*. Ensayo sobre la narrativa de Álvaro Mutis. Universidad Autónoma de la ciudad de México, 2006.
- ▶ Sucre, Guillermo. *La máscara de la transparencia*: “XXII. El poema: una fértil miseria”. Fondo de cultura económico. México 1985. Pág. 328-329.

JORGE VILLAMIL CORDOVEZ: “POIESIS” DE LOS ANDES”

***Alexander Gutiérrez Gutiérrez**

**Magister en Literatura*

Docente catedrático del programa de Lengua Castellana

E-mail: alexgugutierrez@gmail.com

Resumen

El presente artículo aborda la obra de Jorge Villamil Cordovez, con el objetivo de señalar algunos elementos en las canciones de este compositor, que develan la existencia de una propuesta estética, desde el plano literario.

Palabras claves: Folclor, música, poesía, estética, recursos literarios.

Abstract

This article addresses the work of Jorge Villamil Cordovez, with the aim of pointing out some elements in the songs of this composer, which reveal the existence of an aesthetic proposal, from the literary level.

Keywords: Folklore, music, poetry, aesthetics, literary resources.

Los estudios modernos apuntan a la ampliación conceptual de lo que entendemos por Literatura. La noesis académica y social del mundo actual dista de la visión canónica de los siglos pasados, en donde el término Literatura se acuñaba exclusivamente a la producción de Libros, considerando así que expresiones como el canto, las coplas populares o las narraciones orales - si bien eran una manifestación del lenguaje - no alcanzaban el *estatus* para ser considerados como partes integrantes de la “Tradición Literaria”.

Resulta innegable que el imperio del libro como único formato de la Literatura, ha sido arduamente cuestionado y que con el legado audiovisual que trajo consigo el siglo XX, otras manifestaciones como el cine, la radio, la música e inclusive la internet, alcanzaron relevancia en el plano literario. Nuestra sociedad aprendió a reconocer la presencia narrativa y estética que se resguardaba en un guión cinematográfico, en una carta o en una canción, logrando así el entendimiento de los cambios histórico-sociales del arte y aceptando que todo ejercicio escritural que se realiza de forma consciente encierra una propuesta estética y temática que debe ser descubierta y valorada por el lector-receptor.

Una clara evidencia que respalda lo enunciado anteriormente, es la atribución del premio Nobel de Literatura en el 2016 al cantante estadounidense Bob Dylan (1941), quien pese a no elaborar literatura en formato de Libros, sí construyó un universo literario que reside en los versos que componen sus canciones, las cuales han llegado a múltiples lugares y receptores valiéndose de recursos estilísticos y formas gramaticales, evidenciando así que la estructura temática y estrófica de algunas canciones no son un simple uso rudimentario del lenguaje, sino, una clara manifestación de la Literatura misma. Por ende, y partiendo de lo referido anteriormente, en este artículo se busca establecer la riqueza literaria que mora en los versos de algunas de las canciones del compositor huilense Jorge Villamil Cordovez, quien ha sido considerado por muchos como un excelente folclorista y compositor popular, sin embargo poco se ha dicho sobre su propuesta estético-literaria, de ahí que resulta interesante establecer una valoración crítica sobre su ejercicio escritural.

Para empezar, diremos que cuando se realiza la lectura de la obra de Villamil Cordovez, se puede vislumbrar el oficio de un artesano de la palabra que combina de manera acertada las pasiones humanas con la intencionalidad del lenguaje. Dicho de otra manera, en las canciones del huilense, se encuentran versos con altísima calidad literaria, variables de construcción estrófica, unificación de expresiones populares enaltecidas con ritmos poéticos, recursos estilísticos y una profunda proyección de conceptos sobre los estados del Ser, lo que conduce a afirmar que Villamil Cordovez, no es solo un compositor de orden popular que dedica sus esfuerzos a promocionar el folclor, sino, que sus canciones están sustentadas en una propuesta estética definida: imágenes, paralelismos, aliteraciones, anáforas, epíforas, epítetos, símbolos, personificaciones, metáforas, sinestesia y tratamientos conceptuales desbordantes de ritmo poético, terminan siendo algunos de los elementos existentes en una *poiesis* llena de recursos y estrategias literarias. A continuación se presentan algunos elementos estéticos –personificación, belleza del lenguaje coloquial y metáfora- que están presentes en la obra del compositor huilense

Jorge Villamil Cordovez:

Personificación del paisaje

Desde tiempos inmemorables, el hombre ha sentido la necesidad de explorar en el campo literario el vigor propio de la naturaleza. Desde la existencia de la cultura griega, los poetas han acudido al ritmo vital del entorno para recrear y proyectar los estados pasionales del hombre, razón que originó construcciones literarias como las odas geórgicas y las composiciones de orden pastoril, cuya funcionalidad era establecer un paralelismo entre las imágenes recurrentes de la naturaleza y el desarrollo vital de los actantes de esta sociedad. Por otro lado, cabe resaltar que en los períodos posteriores al ciclo clásico – Edad Media y Renacimiento - el paisaje se mantuvo como una manifestación divina, para el caso de la primera y como una proyección emocional en la segunda, lo que sin duda evidencia que el paisaje se constituye como un eje temático al que el hombre acude por medio de las construcciones poéticas.

Ya en los siglos ulteriores al Renacimiento, el tratamiento estético al paisaje involucró las tendencias románticas y realistas que implementaron las descripciones y las impresiones que se obtienen de la contemplación del entorno, lo que sin duda le dio un papel preponderante a la naturaleza en el marco de la poesía y de las construcciones artísticas. Asimismo, en la literatura hispanoamericana será el Modernismo, especialmente las letras de Rubén Darío (1867-1916), en donde se proyectó un tratamiento estético profundo del paisaje, exaltando lo exótico, rítmico y bello que resulta siendo cada una de las manifestaciones naturales del continente americano.

Precisamente, bajo esta tradición artística de abordar el paisaje como un elemento constitutivo de la vida humana, es que podemos hacer un ejercicio reflexivo de la obra de Jorge Villamil Cordovez, quien de manera acertada involucra el entorno natural en la mayoría de sus composiciones, agregando que el paisaje en Villamil Cordovez no solo es una fuente de proyección de los estados emocionales del hombre, ni una imagen inmóvil que se describe de manera excelsa, sino, un actante más. Lo anterior nos conduce a afirmar que la propuesta estética de Villamil Cordovez consolida al paisaje como un personaje más de su obra, puesto que el escritor huilense concede a los ríos, valles, montañas, luna, rosas, pájaros y hasta árboles, condiciones de humanización, es decir, sentimientos, diálogos y estados de sensibilidad.

El receptor de la obra de Villamil, disfruta del movimiento natural que está inmerso en sus composiciones, el vaivén de la brisa, los murmullos de los ríos y el canto de las aves silvestres; sin embargo, el estado de admiración se acrecienta cuándo se descubre la personificación de cada uno de estos elementos y se vislumbra la destreza literaria para lograr la construcción de estas prosopeyas. Veamos algunos ejemplos:

Llevo el perfume exquisito de tus montañas,
la voz rumorosa del Magdalena (*Adiós al Huila*. Villamil Cordovez:1951)

Tienes los ojos tristes, garza morena;
guardas nostalgia en tus ojos, que causan pena

[...] y te han dejado el alma...
Y te han dejado el alma casi desierta (*Garza morena*. Villamil Cordovez:1962)

Lloran...lloran los guaduales,
Porque también tienen alma (*Los guaduales*. Villamil Cordovez:1965)

La brisa que viene del río

me dice “hasta luego”, yo le digo “adiós”. (*Al sur*. Villamil Cordovez:1968)

Y en medio de su tristeza,
con su canto adolorido [...]
[...]¡Oh calandria fugitiva!
no llores más tus lamentos (*Calandria fugitiva*. Villamil Cordovez:1998)

En cada uno de los ejemplos anteriores y en la obra en términos generales, existen algunos rasgos comunes que perduran en la personificación del paisaje en Villamil Cordovez. En primer lugar es común encontrar que los elementos constitutivos de la naturaleza son poseedores de una nostalgia, tristeza y sentimientos de desfortuna que emanan de las historias crueles del desamor, la soledad y de la reflexión profunda del alma, tal como lo muestran *Los guaduales*. Asimismo, encontramos que estos estados se producen a partir de la incompreensión que el paisaje y sus actantes tienen sobre las conductas de los hombres, situación que desde luego encierra una fuerte crítica a la repulsiva carrera por el dinero que ha emprendido el hombre sin detenerse a dimensionar el impacto que tiene sobre su propio entorno. Desde luego que este reclamo toma más fuerza si se efectúa desde la voz sabia de un árbol, que acudiendo al cuestionamiento retórico, se personifica para mostrar un estado emocional profundo que impacta en la conciencia de los receptores de la música del huilense:

¿por qué me hieren
- grita el árbol a las hachas –
secando mi alma, como se secan los ríos? (*Los aserríos*. Villamil Cordovez:1989)

Otro aspecto que se puede rastrear en la personificación del paisaje en Villamil Cordovez, es su interés por otorgarle voz a los elementos de la naturaleza; es así como en su obra se pueden evidenciar múltiples rumores del río, que en su mayoría hacen alusión al Magdalena y que dejan entrever cómo este afluente deja de ser un accidente geográfico, constituyéndose en un personaje más que dialoga con los sentimientos profundos de

aquellos hombres que plantados en la orillas de sus aguas, le entregan sus desengaños e ilusiones. Sin embargo, no solo el río goza de la voz rumorada que le otorga su creador literario, también lo hacen las aves, el viento, y la noche. Veamos algunos ejemplos:

El viento regala
un grato rumor,
cuando a las palmeras
les habla de amor (*Playas de San Andrés*. Villamil Cordovez:1955)

Vuelvo a vivir el esplendor
bajo las frondas del caracolí,
noches de luz, noches de
amor,
guardando el eco de canciones viejas. (*El caracolí*. Villamil Cordovez:1959)

Canta la alondra en su nido
y dice en su madrigal:
“nunca me eches al olvido” (*El gualanday*. Villamil Cordovez:1965)

Y la gaviota triste sus penas olvidó

y allá en el campanario, entona una
canción, diciendo enamorada: “quien llega
a Cartagena
nunca le dice adiós” (*Estas en Cartagena*. Villamil Cordovez:1982)

En concordancia a los objetivos perseguidos en el presente artículo, hemos de decir que la obra de Villamil Cordovez es una propuesta estética que privilegia la personificación del paisaje, entendiendo que éste es un sujeto más de la dinámica social, motivo por el cual se le conceden estados emocionales y una voz que devela su interioridad. Con este recurso de composición, Villamil Cordovez inserta situaciones dialógicas, reflexivas y de profundidad psicológica que ubican al paisaje como un personaje preponderante en el desarrollo de la mayoría de sus composiciones. Villamil Cordovez es el cantautor del paisaje, un hacedor de la palabra que decidió no solamente describir ni elogiar al paisaje, sino, proyectar la interioridad y dinamismo de éste.

Lenguaje: Estética de la Cotidianidad

Identificar los elementos estéticos que están inmersos en la obra de Villamil Cordovez, es un ejercicio que incita a la revisión minuciosa de sus técnicas literarias, de sus construcciones conceptuales y las disposiciones estructurales y semánticas del lenguaje empleado en su universo literario. La propuesta estética que usualmente se asocia con

la poesía, está ligada a la preciosidad del lenguaje y a los artificios formales que se agrupan en estructuras estróficas, lo que significa claramente que la estética del verso – en los enfoques preciosistas - se cosificó como una manifestación “culta” que sustenta su interpretación en la complejidad aprehensiva del lenguaje empleado; sin embargo, las posibilidades de entender el arte de la creación poética se ha ampliado sustancialmente gracias al aporte de George Lakoff, Mark Johnson, Friedrich Nietzsche, Jorge Luis Borges, entre otros, quienes desde sus diversos estudios, han sugerido la necesidad de valorar las expresiones de la poesía popular y admirar la estética que se resguarda en la simpleza de la cotidianidad del lenguaje.

Precisamente, es en este enfoque de carácter popular es donde podemos ubicar la obra de Jorge Villamil Cordovez, quien encuentra en las expresiones comunes, espacios habituales, personajes corrientes y situaciones rutinarias, los sustentos necesarios para forjar su universo poético. Quizás, a partir de estos elementos existentes y conjugados en los versos del compositor huilense, es que se puede entender la amplia recepción de sus canciones, pues los versos de Villamil Cordovez están lejos de ser una propuesta suntuosa y preciosista que propenda por el impacto formal; por el contrario, la propuesta estética de éste compositor busca la representación del hombre popular, jocosos y trovador que es puesto en medio de sus elementos folclóricos, siderales y lingüísticos con la intencionalidad de revelar la estética que se resguarda en la simpleza misma de la cotidianidad.

Es válido aclarar que el lenguaje popular que es empleado por Villamil Cordovez en la mayoría de sus composiciones, no es el reflejo de una escena vulgar o insultante, ni mucho menos “inculta”, simplemente es un estilo de construcción literaria que es privilegiado por el autor por sentir que desde ese enfoque del lenguaje simple y cotidiano puede proyectar las imágenes, conceptos y musicalidad que su obra requiere. En Villamil Cordovez, es recurrente encontrar que la voz lírica construye imágenes profundas y descripciones bellas y dinámicas del paisaje, así como también proyecta estados afectivos, sensaciones y situaciones particulares, todo esto matizado por el uso de un lenguaje de extracción popular que se fusiona de manera acertada y suscita versos con la profundidad y valor estético propio de la poesía. Veamos algunos ejemplos:

Entre las flores multicolores
danzan alegres enjambres de mariposas. En el trapiche muelen la caña
y en la lejanía van clareando las montañas. (*Alegre voy*. Villamil
Cordovez:1958)

campesina huilense
que encierras dentro del alma la belleza del paisaje
y el canto de los turpiales.
Te pareces a mis ríos,
mis montes y mis quebradas; (*Campesina huilense*. Villamil Cordovez:1959)

En los fragmentos anteriores puede observarse la elegancia rítmica y la figuración de imágenes auditivas y visuales que se generan a partir del *canto de los turpiales* y de las *flores multicolores*. Vale la pena acotar que estas imágenes y la sonoridad de estos versos están sustentadas en expresiones comunes del habla, tales como *moler, quebradas, enjambres y trapiches*, lo que sin duda permite evidenciar que las construcciones estéticas de Villamil Cordovez parten de la utilización del habla popular y posteriormente se constituyen en versos llenos de “fragancia” poética.

La utilización de las expresiones simples y populares del habla, representa en Villamil Cordovez la posibilidad no solo de estructurar versos con sonoridad, sino que también son empleadas por el compositor huilense para ejecutar descripciones profundas del paisaje, de los sentimientos e impresiones y de la belleza misma de la naturaleza y la mujer:

Cuando el amor se va huye del alma
la ilusión; tristezas nada más las
compañeras son.
Así muere la flor cuando la arrancan
si una mano por capricho la desprende. (*Desesperanzas*. Villamil
Cordovez:1960)

Es tan negro tu pelo como negra
la noche, y en tus bellos ojos brilla
la luz de los carbones. (*La cimarrona*. Villamil Cordovez:1963)

En la primera estrofa -de las dos citadas- puede evidenciarse la ausencia de retórica para expresar el estado emocional que proyecta la voz lírica, ocasionando así que las palabras como *amor, huye, muere, flor, arranca y capricho*, concentren alta intencionalidad semántica; esto nos conduce a sugerir que la obra de este compositor encuentra en el habla popular y en la simpleza del lenguaje, la posibilidad de estructurar amplios campos semánticos que se resguardan en palabras claves, evitando así el lirismo excesivo.

Por otro lado, la segunda estrofa permite identificar una descripción antropomórfica que se contrasta con el paisaje y los elementos naturales para resaltar la intención descriptiva; asimismo, puede notarse con facilidad la utilización de los términos *pelo* y *carbones*, que son poco usuales en las composiciones poéticas y que quizás pueden ser catalogados por algunos como “poco técnicos”, pero que el autor vigoriza otorgándoles una relevante significación en el contexto de la estrofa.

En lo corrido del presente artículo se ha indicado que la obra de Villamil Cordovez tiene fuertes nexos con los elementos culturales, folclóricos y populares, motivo por el cual en sus composiciones se encierra la expresividad de un lenguaje directo, coloquial y simple, que deja ver la inserción de la cotidianidad y de lo aparentemente “ordinario” en la dinámica del mundo sensible y estético de la poesía. Veamos algunos ejemplos:

La marrana de misia cunsia
se asa en el horno,
hay tamales y bizcochos
allá en los toldos
con alegre son y ardiente frenesí. (*Aires de fortalecillas*. Villamil Cordovez:1961)

Siempre laborando pequeñas
parcelas como colchas de retazos
tomando multicolores
las planicies y laderas. (*El nariñense*. Villamil Cordovez:1986)

Soy santadereano, bien atravesao,
Pues soy de Vélez, tango la iglesia pa'l otro lao. (*El atravesao*. Villamil
Cordovez:2000)

Todo lo expuesto anteriormente, representa una valoración estética del papel que juega el lenguaje en la obra de Jorge Villamil Cordovez, y que nos conduce a plantear que el universo literario de este compositor está colmado de expresiones populares, de lugares comunes, de imágenes profundas, de aromas y sonidos, de música y estructuras sintácticas sagaces, que se sustentan en la utilización de un lenguaje simple que recrea la belleza que subsiste en la cotidianidad y que es proyectada con acierto y destreza literaria por parte del compositor en su obra.

La Metáfora

La intención de fijar un análisis reflexivo de los versos de Villamil Cordovez, no puede considerarse completa, si no se realiza un acercamiento a su lenguaje figurado, al mundo pleno de sus comparaciones, al papel vivificador de sus metáforas, que sin duda alguna, resultan siendo un elemento constitutivo sobresaliente de las construcciones estéticas del lenguaje que emplea este autor. Por consiguiente, la parte final de este artículo se centrará en el análisis reflexivo del lenguaje alegórico, especialmente, en la deconstrucción de la metáfora como un tropo que contribuye a la formación de componentes estéticos en la obra de Jorge Villamil Cordovez.

La metáfora es sin duda alguna, uno de los recursos más sobresalientes de la poesía y de la función figurativa del lenguaje. Esta permite establecer en los versos de cada composición poética una serie de comparaciones que se deconstruyen a partir de una lectura intelectual y profunda que descifre los parangones y las traslaciones de los elementos constitutivos que se presentan en los versos que la conforman. La estrecha relación que guarda la poesía con la esta figura literaria, se sustenta en la función del lenguaje como elemento figurativo, es decir, que es la metáfora la que permite establecer universos de pensamiento abstracto y libre, a partir de imágenes sugerentes y de asociaciones complejas. La metáfora representa para el lenguaje la posibilidad de decir lo indecible, es decir, la creación de imágenes que adquieren su valor en la interpretación semántica que le otorga el receptor a partir de una serie de ideas sugerentes que están representadas en el contexto de este tropo.

El estudio sobre la metáfora es un ejercicio que se ha efectuado desde hace muchos siglos, y en cada reflexión conceptual se observan variaciones que van desde la calificación de ésta como un simple ornamento lingüístico asociado a la belleza formal y fonética de los versos, hasta la conceptualización de la metáfora como un campo semántico en el que actúa el receptor, otorgándole una significación léxica y una función estrictamente comparativa; en cualquiera de los dos casos, todo está mediado por la grandilocuencia del lenguaje. Veamos lo que nos dice Fernando Savater al respecto (1947) en *Deberes y gozos de la palabra* (1998:229-230):

La lección de los humildes retruécanos, por otra parte, no deja de tener trascendencia. En ellos aprendemos que entre palabras nunca podemos dejar de ser libres o, para dar gusto a Sartre, que cuando hablamos estamos condenados a la libertad. En efecto, el lenguaje es el verdadero y originario contrato social entre los hombres. Pero a diferencia de todos los contratos posteriores que nos ligan y encauzan, es un contrato hecho para liberarnos de nuestra propia gravedad, de nuestro peso, de la materia que nos identifica entre sus rutinarios límites. Pese a ser un conjunto de leyes que orquestan severamente un recital arbitrario de bramidos, el basso ostinato que resuena como fondo de la lengua es siempre el mismo: '¡Escápate!, ¡más allá, más allá!'. El lenguaje nos da derecho a ponerlo todo del revés.

Algunos investigadores y teóricos del papel y dinamismo de la metáfora han volcado sus esfuerzos a evidenciar que la verdadera funcionalidad que reside en esta figura literaria, está enmarcada en el desarrollo de la vida cotidiana. Precisamente, un estudio de George Lakoff (1941) y Mark Johnson (1949), sirve como base para la nueva tendencia conceptual de la metáfora; para Lakoff y Johnson, el desarrollo rutinario de la existencia del hombre está marcado por la presencia de múltiples alegorías que contribuyen al entendimiento lingüístico de las relaciones humanas y a la noesis cultural de los individuos. Veamos una síntesis de sus planteamientos plasmados en su obra *Metáforas de la vida cotidiana* (1986:3):

Para la mayoría de la gente, la metáfora es un recurso de la imaginación poética, y los ademanes retóricos, una cuestión de lenguaje extraordinario más que ordinario. Es más, la metáfora se contempla característicamente como un rasgo sólo del lenguaje, cosa de palabras más que de pensamiento o acción. Por esta razón, la mayoría de la gente piensa que pueden arreglárselas perfectamente sin metáforas. Nosotros hemos llegado a la conclusión de que la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica.

Y es que para estos investigadores, el lenguaje no necesita ser extremadamente culto, ni los campos semánticos deben ser tan confusos, por el contrario, es precisamente

en la cotidianidad donde a través de la simpleza y del uso rústico del lenguaje, donde florece la estética de la palabra y donde se configura una función metafórica propia de las expresiones populares. La postura de Lakoff y Johnson, proyecta el escenario de la interacción cotidiana como el remanente de las funciones metafóricas, puesto que para ellos las palabras ordinarias y las expresiones simples guardan relación con las encumbradas propuestas estéticas de la poesía de antaño.

Los enunciados que están presentes en *Metáforas de la vida cotidiana*, resultan siendo una incitación para romper los paradigmas dogmáticos de la reglamentación y racionalización extrema de las funciones metafóricas, puesto que se pasa de las construcciones estrólicas extremadamente ornamentales a la simplicidad del lenguaje coloquial, evidenciando así, que la cotidianidad guarda relación con la estética propia del lenguaje y que muchas de sus expresiones guardan una función figurada, es decir que resultan siendo locuciones cargadas de campos semánticos dirigidos por la funcionalidad de lo metafórico.

Los enunciados teóricos de Lakoff y Johnson, develan que los estudios reflexivos sobre la construcción y función de la metáfora han dado un giro trascendental, que permite reconocer en el campo de la realidad y de la interacción cotidiana, la presencia de lo alegórico como un elemento constitutivo de nuestra cultura y del desarrollo mismo del lenguaje popular. Sin embargo, y teniendo en cuenta el rumbo de este artículo que busca reflexionar sobre la obra de Jorge Villamil Cordovez, pudiésemos preguntarnos, ¿qué relación guardan los postulados de Lakoff y Johnson, respecto a la obra de Jorge Villamil Cordovez?. La respuesta es simple, pues es claro que el estudio de estos investigadores abre un camino de conexión entre el campo metafórico y lo coloquial, camino en el que podemos situar con facilidad a Villamil Cordovez, quien como se ha explicado anteriormente, es un compositor cuya naturaleza de creación está atravesada por la simplicidad propia de la cotidianidad, de los espacios rurales y urbanos, del imaginario ordinario de hombres comunes que vivifican sus composiciones y de las costumbres sociales y folclóricas que suelen estar plasmadas en muchos de sus versos.

Hablar de la función de la metáfora en Villamil Cordovez es hacer alusión a la conexión estética del lenguaje simple y cotidiano con la grandeza de las imágenes preponderantes de un paisaje que se vivifica en los versos del compositor huilense. Es claro que la significación de la metáfora en la obra de este compositor se adquiere gracias a la construcción de imágenes bellas y desbordantes que se forman a partir de lo coloquial; es decir, que la característica fundamental que adquiere esta figura literaria en su obra es la de crear un plano estético y figurativo desde la simplicidad del lenguaje. A continuación se expondrán algunas de las metáforas más representativas de la obra de Jorge Villamil Cordovez, procurando realizar un análisis reflexivo de cada una de ellas, con el fin de obtener un entendimiento mayor sobre la trascendencia de las alegorías en la obra de este compositor.

En primera instancia hablaremos de una metáfora instalada en la canción *Bendigo la soledad* (1980), en donde observaremos que a partir de un hecho sencillo y de un léxico

común se configura una imagen conceptualmente figurativa que resulta interesante por la belleza que guarda y por el campo metafórico en el que actúa. Veamos:

Y sangra el sol de mis
tardes rojo descanso
de incendios,
sin más tema que la canción del silencio. (*Bendigo la soledad*. Villamil
Cordovez:1980)

Es claro que en estos versos se observa la conexión de imágenes comunes que son elevadas a un plano estético. En primera instancia si racionalizamos los versos y tratamos de hallar su sentido literal, encontraremos la proyección de un cuadro visual contemplativo de la caída de la tarde; no obstante, esta realidad se configura a partir del uso acertado del lenguaje por parte de Villamil Cordovez, pues la incursión de palabras como *sangra*, *incendios* y *canción del silencio*, construyen un plano sensorial que permite que el receptor se pueda ubicar en una realidad nueva y con una perspectiva alterna sobre la realidad mencionada. En la estrofa citada se pasa del acto de la admiración de un fenómeno natural a la construcción de una imagen llena de insinuaciones; es así como en el primer verso *Y sangra el sol de mis tardes*, se puede notar que el sujeto lírico hace suya la imagen del sol y añade la palabra *sangra* para develar la llegada de los arreboles que marcan la caída de la tarde, sin embargo, esta palabra no solo indicaría la eminente aparición del ocaso, sino que simultáneamente indica un estado emocional del sujeto lírico, lo que sin duda, permite al receptor encontrar un valor agregado al cielo rojizo que se despliega cotidianamente en los atardeceres. En el segundo verso, se observa una ambigüedad que solo la metáfora logra conciliar, pues resulta un poco adverso tratar de asociar la calma y el descanso con la fuerza de los incendios, no obstante y teniendo en cuenta el acercamiento al plano metafórico que se hizo del primer verso, resulta comprensible que el *rojo descanso* al que se hace referencia, es la pasividad del estado anímico del sujeto lírico, que encuentra en la contemplación del ocaso y sus arreboles una imagen íntima y meditabunda, a la que él llama un incendio por su color característico, pero que en contraste le ofrece un estado de admiración y ensimismamiento. Todo este plano figurado del atardecer se cierra y consolida cuando se enuncia que en el marco de esa imagen hace presencia *la canción del silencio*, que representa la descripción sensorial y el estado de abstracción en el que se encuentra el sujeto lírico frente a la contemplación de aquel fenómeno natural; en estos versos de apariencia simple, se consolida la idea que a partir de una imagen sencilla y de un lenguaje común -y creativamente utilizado- se pueden generar planos de figuración conceptual alternos, pues lo que en inicio podría verse como un simple ocaso, termina siendo la construcción de una imagen estética que guarda un significado metafórico.

Prosiguiendo con la exposición de las metáforas más sobresalientes que están insertas en la obra de Jorge Villamil Cordovez, llega la hora de citar *Aguas mansas*, en donde puede evidenciarse la creatividad de éste compositor para estructurar metáforas en la

simplicidad de los hechos. Veamos:

En las noches, en silenciosas noches,
se mira en sus espejos la luna de cristal. (*Aguas mansas*. Villamil
Cordovez:1972)

En este fragmento se puede notar que el plano de significación metafórica recae en el segundo verso, a pesar de que el primero adquiere relevancia por otorgar al enunciado que precede el contexto espacial y descriptivo, sin duda alguna la funcionalidad de la metáfora se acrecienta cuando se presenta a la luna cristalizada en sus espejos. El elemento que constituye la acción metafórica es la *Luna*, por cuanto es en ella que se redefinen las acciones que proyectan los versos, sin duda alguna resulta sonoro y sugerente la formación de esa noche silenciosa con la postura lunar llena imponente y majestuosidad, lo que de paso devela un cielo despejado y una oscuridad más acentuada, elementos que propician que la luna adquiera un bello reflejo en aquellos espejos que estarían representados en los lagos, lagunas, quebradas y ríos que por su pureza y por la incidencia del ambiente anteriormente expuesto, logran otorgarle a la luna un reflejo lleno de belleza. Es claro que la trascendencia de la metáfora en estos versos actúa sobre el impacto de belleza en la construcción de la imagen y adquiere su valor metafórico cuando atribuye a la luna el valor agregado del cristal y cuando contempla la conexión de los espejos con los remanentes de agua que permiten la construcción de una efigie lunar delicada y bella.

Para seguir con las alusiones de ríos, quebradas y lagunas, citaremos una estrofa de *Espumas*, en donde se descubrirá una fresca y bella comparación de dos elementos que en apariencia no guardan relación, pero que gracias a la creatividad de Villamil Cordovez y las posibilidades que ofrece el lenguaje, puede observarse una metáfora de alto impacto en la obra de este compositor huilense, pues esta es una de sus primeras composiciones y gracias a la estética de su lenguaje y al valor de su intención comunicativa, Villamil Cordovez pudo ingresar al mundo de la música colombiana. Veamos:

Espejos tembladores de aguas
fugitivas; van retratando amores y
bellos recuerdos
que deja la vida. (*Espumas*. Villamil Cordovez:1962)

El análisis reflexivo de esta estrofa, nos conduce a establecer una comparación que se hace evidente, desde el contexto general de la canción, y es el parangón entre las aguas fugitivas del río y el paso de la vida con todos sus cambiantes estados emocionales. En esta estrofa, se puede observar que las primeras dos palabras ya conforman en sí una imagen figurada, puesto que los *espejos tembladores*, hacen referencia a las aguas en movimiento del río, configurando así un campo metafórico de interpretación en el que la funcionalidad del término espejo se adquiere por el reflejo que otorgan las aguas y la condición de *tembladores*, hace referencia al movimiento de dichas aguas.

Desde luego, que la sola enunciación de esta expresión no consolida la intencionalidad de la metáfora, pues resulta necesario enlazar la significación de *espejos* con *retratar*, como una asociación del río como un espejo de la vida del hombre, donde claramente se contemplan los amores y los bellos recuerdos, es decir, los acontecimientos más representativos de la existencia humana. Con la construcción de esta metáfora, Villamil Cordovez, no solo está exponiendo el parangón entre el río y la vida y la significación de sus reflejos como un espejo existencial, sino, que explora –y esto se hace recurrente en su obra– la posibilidad de entablar relaciones de asociación entre la naturaleza y el hombre.

Continuando con la asociación anteriormente señalada – hombre y naturaleza -, citaremos una metáfora acuñada en los versos de la composición *Los nidos* (1983), en donde puede observarse una clara figuración de contraste entre los elementos propios de la naturaleza y los sentimientos y emociones del ser humano. Veamos:

Hay un río en la vida, que está crecido;
va formando los mares de tristeza y hastío.
Sus aguas turbulentas son tan frías...
Lagrimas de dolor siempre vertidas. (*Los nidos*. Villamil Cordovez:1983)

El campo metafórico de esta estrofa está compuesto en su conjunto por el parangón figurado de los dos primeros versos con los dos últimos. Es claro que los dos versos que encabezan la estrofa constituyen una imagen de un río ancho y largo que se nutre de las tristezas humanas y genera un fastidio cíclico, que se asocia con el correr constante de aquel río. Sin duda alguna, esta imagen ya constituye una situación figurada sobre el estado de las pasiones del hombre, sin embargo, si leemos cuidadosamente, encontraremos que en los dos versos finales de la estrofa se anclan palabras que resultan fundamentales para entender que la función del lenguaje empleado en este fragmento, no está construido solo para la generación de la imagen de un río acrecentado y lleno de tristezas, sino, que básicamente se busca acudir a la metáfora para acentuar la estructura de una imagen, a través de las palabras *río*, *vida*, *tristezas*, *hastío*, *turbulentas*, *frías*, *lágrimas* y *vertidas*. Es a partir de estos sintagmas que se puede recrear la intención de significación figurada de la metáfora en escena, lo que representa en últimas que el río es una analogía de la vida del hombre, que a su vez es atravesada por tristezas, que se ven representadas en esas aguas turbulentas y frías, que en gran medida se acrecientan –las aguas del río – gracias a las lágrimas que florecen en el llanto que generan las penas y sufrimientos.

La obra de Villamil Cordovez, es un remanente de construcciones estéticas, en donde a partir del lenguaje común y de la simpleza propia de la cotidianidad se da paso a imágenes cargadas de folclor, humor y hasta de historia. En la siguiente metáfora podremos observar la alusión de conductas rutinarias con el reconocimiento histórico del dolor de aquellas mujeres morenas que cantan y muelen la caña. Veamos la estrofa:

Sonreír de morenas que van cantando, ellas muelen el alma,
los corazones.
Así gritan las cañas que le parten el
alma; canta, canta, trapiche,
mientras muelas la caña. (*Vaivén de molienda*. Villamil Cordovez:1964)

Y es precisamente esa connotación del reconocimiento de las luchas sociales y circunstancias históricas, lo que nos conduce a pensar que estos versos, lejos de ser una búsqueda estéril de consonancia rítmica o belleza fonética, son la descripción cruda de un dolor interior que el tiempo acuñó en el corazón de cientos de mujeres morenas que vieron morir y sangrar a sus esposos, hijos, padres y hasta abuelos, por la discriminación y la sinrazón humana. No obstante, hemos de decir que para lograr un entendimiento global de estos versos, resulta necesario entender no solo los datos históricos referidos, sino, la intencionalidad del lenguaje y el sentido integral de la canción, pasando claro está, por el reconocimiento de una función metafórica de este fragmento. En primera instancia, hablaremos del campo metafórico, cuya funcionalidad puede apreciarse con facilidad en el contraste ejercido entre las mujeres y las cañas, las cuales se conceden atributos y terminan compartiendo un espacio semántico donde sobresale el dolor y el canto. Justamente en el caso del canto, cabe resaltar que el primer verso exalta el rasgo cultural de las comunidades negras y su apego al canto, especialmente en las jornadas de lavandería que se gestaban a las orillas del río. Los dos primeros versos, dejan ver un contraste entre la caracterización cultural y las acciones cotidianas de las mujeres negras con el dolor de sus corazones, que son en ese momento del verso equiparables con la caña que resulta destrozada, “molida” por el “trapiche”. Esta metáfora, tiene un gran sentido social, histórico y crítico, cuya verdadero valor alegórico se constituye en el reconocimiento del dolor, la cotidianidad y la alegría del canto de aquellas mujeres a quienes de manera sensible y acertada Villamil Cordovez comparó de manera metafórica con las cañas, con los estados retorcidos al pasar por el trapiche y con un dolor interior que solo se hace apacible con el canto alegre que florece en la cotidianidad en las orillas del río. Sin duda alguna, esta canción lejos de ser una simple composición folclórica y musical, es un homenaje a la mujer negra y una fijación de memoria histórica que devela el dolor de unos seres humanos que debieron enfrentar el terror, la impiedad de una sociedad mezquina que se ha forjado entre la tiranía y la resistencia civil.

Po otro lado, y prosiguiendo con el análisis reflexivo del papel de la metáfora en la obra de Villamil Cordovez, citaremos la canción *Flor de matapalo* (1976), en donde como ya se ha ilustrado con anterioridad se puede evidenciar que en la obra de Villamil Cordovez existe una tendencia de conectar los estados emocionales del hombre y la proyección emocional que este encuentra en la naturalidad del paisaje. Veamos:

Voy marchando hacía el poniente,
buscando hallar el olvido y entre galopes de muerte

lleva el viento mis suspiros. (*Flor de matapalo*. Villamil Cordovez:1976)

En esta estrofa puede rastrearse un estado emocional deprimido de la voz lírica, pero dicha tristeza, se agudiza a través de la asociación con elementos naturales como el sol, el galopar y el viento, que sin duda alguna, constituyen el campo metafórico que otorga la figuración del sentimiento expresado. En este caso, los galopes de muerte y los suspiros que guarda el viento, son la representación de una figuración conceptual que propende por exaltar la condición emocional del sujeto lírico, lo que significa entonces que para la reflexión específica de esta metáfora, puede concluirse que el campo metafórico se fortalece desde la construcción de campos semánticos nuevos como: *hallar el olvido*, *galopes de muerte* y *suspiros al viento*, que terminan siendo la analogía perfecta para complementar la dimensión de la congoja manifestada en la canción, logrando así que la metáfora no sea el dolor del sujeto expuesto en la composición, sino, la descripción y comparación del nivel de dicho estado emocional. En definitiva, estos versos son una nueva evidencia literaria que devela la intencionalidad consciente que tiene Villamil Cordovez, por establecer correlaciones entre el hombre y su entorno, entre los estados pasionales-emocionales y las manifestaciones naturales del paisaje y para ello se vale de la metáfora como una posibilidad escritural que sustentada en el lenguaje cotidiano puede proyectar versos llenos de estética y significaciones culturales.

De esta manera cerramos el desarrollo temático del presente artículo, sin que esto signifique que el proceso hermenéutico de la obra de Villamil Cordovez se haya agotado o que la reflexión sobre cada una de sus letras esté determinada por las ideas expuestas a lo largo de este texto, el cual hace parte de un trabajo amplio de investigación sobre toda la obra de Villamil Cordovez. No está de más recordar que lo que hasta ahora se ha presentado, es la puerta de un largo camino que nos debe conducir a valorar la obra de Jorge Villamil Cordovez con juicios de orden estético, estimando así su papel en la construcción y recreación del imaginario popular y folclórico, pero también apreciando sus juegos rítmicos, sus artificios literarios, la cosmovisión dialogante de sus canciones y por supuesto, la estética que se resguarda en el interior de sus versos.

Bibliografía

- ▶ Aretz, Isabel (1977). *América Latina en su música*. México: Siglo XXI Editores/Unesco.
- ▶ Beltran Tovar, Jairo (1986). *La música en el Huila. Historia general del Huila, volumen 5*. Neiva: Academia huilense de historia.
- ▶ Bermúdez, Egberto (1985). "Algunos aspectos de la música popular contemporánea". En: *Aspectos de la cultura del siglo XX*. Bogotá: Universidad

Nacional de Colombia, Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas.

- ▶ Casaus, Victor y Noguera, Luis Rogelio (1984). *Que levante la mano la guitarra*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- ▶ Díaz Rojas, Clara Sofía (2008). *Huilensidad, homenaje a los dos grandes maestros líricos: José Eustasio Rivera Salas y Jorge Villamil Cordovez*. Neiva: Editora Sofiarte.
- ▶ Herrera, Fortunato y Herrera, Luis Carlos (1998). *Canción y poesía de Jorge Villamil Cordovez*. Neiva: Fundación Tierra de Promisión.
- ▶ Hoyos Hernández, Rafael (2003) *Jorge Villamil Cordovez: su música, una llamada de amor por Colombia*. Bogotá: Fondo Editorial Panamericano.
- ▶ Lakoff, George y Johnson, Mark (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Editorial Catedra.
- ▶ Lasso Alarcón, Luis Ernesto (2009). *Huila 100 años no es nada*. Neiva: Universidad Surcolombiana.
- ▶ Savater, Fernando (1998). “*Deberes y gozos de la palabra*”. En *Loor al leer*. Madrid: Aguilar (colección Crisol).
- ▶ Silva Vargas, Vicente (2002). *Las huellas de Villamil*. Neiva: Programa Editorial de la Gobernación del Departamento del Huila.

APRENDER A ESCRIBIR: UNA APUESTA DESDE LA SOLEDAD PARA LA SOLIDARIDAD

FORO: "LA LECTURA Y LA ESCRITURA COMO ESTRATEGIA CONSTRUCTORA DE PAZ Y FORTALECIMIENTO DE ENTORNOS PROTECTORES"
San Vicente del Caguán, agosto 15 de 2017

Ponencia

***Herminsul Jiménez Mahecha**

**Universidad de la Amazonia
E-mail: herminsulj@yahoo.com*

Introducción

Las primeras palabras de esta ponencia están destinadas a agradecer la invitación hecha por los organizadores a la Universidad de la Amazonia para participar en este evento¹. La aceptación de la invitación por parte de la universidad obedece a la doble intencionalidad institucional de, por un lado, concretar acciones específicas en la perspectiva de una universidad para el postconflicto y, por otro, aportar criterios y argumentos para enriquecer el diálogo universidad-región como parte de las funciones misionales de la institución.

Y para empezar el diálogo con la audiencia, con los demás participantes en el evento y los mismos organizadores de este foro, se quiere llamar la atención sobre la denominación del evento por los elementos conceptuales que ella involucra y en torno a los cuales podemos establecer unos primeros acuerdos o desacuerdos, porque, es importante decirlo como parte de la relación entre las personas: el diálogo puede ser mucho más emocionante, formativo y duradero si en su raíz se ubica el valor de las diferencias en los puntos de vista de los dialogantes.

Por lo antes dicho, las anotaciones sobre la denominación del evento que se quieren destacar en esta ocasión son dos. La primera tiene que ver con el término "estrategia", cuyo origen lastimosamente remite a las acciones de una racionalidad, bien sea científica, militares o política, que se caracteriza por el cálculo de un poder, de la administración

¹Foro convocado por la organización no gubernamental "La casita de los sueños", con apoyo el Ministerio de Cultura.



de unos recursos y un espacio propio para alcanzar las relaciones de dominio de una exterioridad de metas o amenazas; el traslado del término al campo de la educación se reduce, en la mayoría de casos, a la ejecución de acciones que requieren supervisión consciente para organizar los medios disponibles que nos permitan alcanzar metas pre-establecidas por alguien, el experto en currículo o el maestro, como parte de un dispositivo que intenta eliminar toda posibilidad de riesgo. Habría que preguntar si tal consideración se puede aplicar a actividades complejas como el ejercicio de la lectura y la escritura sin que estas pierdan su sentido más vital de búsqueda formativa e incertidumbre. Queda latente la opción de retomar, más adelante, las diferencias entre estrategia y táctica como formas de acción en relación con el poder y la constitución del lugar propio del sujeto.

La segunda anotación, ya sugerida como parte de la primera anotación, remite a las nociones o metáforas con que se representan los lugares en los que imaginamos nuestras acciones en la vida social y simbólica. Los organizadores de este foro asumieron la opción de señalar el fortalecimiento de “entornos protectores” y, frente a estos, esta ponencia quiere dejar planteadas algunas preguntas: ¿la palabra entorno se entiende como sitio de permanencia, lugar dominado por una razón que organiza la vida para la acumulación de algún tipo de excedentes que aseguren la condición sedentaria de quien utiliza dicho espacio? Y sobre la condición de protección, ¿cómo entender esa relación de los seres humanos con el territorio objetual y simbólico en que nos desenvolvemos? Y si se trata de protegernos, ¿de qué amenazas buscamos ponernos a salvo? Como puede verse por lo anotado, la denominación del evento al que hemos sido convocados nos pone en alerta sobre las implicaciones que tiene el peso de las palabras y la sospecha sobre las respuestas que creemos ya conocidas olvidando que el juego del saber se nutre desde el desafío que supone el surgimiento de nuevas preguntas, sin poder encontrar la última respuesta, la definitiva, la que cierra el diálogo. Esta ponencia quiere ser una invitación a la apertura a las preguntas, a la sensibilidad a la incertidumbre, a escuchar el sonido de la duda que hace que los goznes del sentido giren para afrontar la necesidad de la voz de otro, otro ser humano que no sabemos si realmente ya existe junto a nosotros.

Y como se trata de sospechar sobre los significados ya establecidos para las palabras, conviene destacar que, para cerrar las clarificaciones de los títulos, en este caso de la ponencia, debe entenderse que cuando se habla de la soledad no se trata de asumir el aislamiento del individuo, alejado del mundo, encerrado en su torre de marfil (según la expresión de los escritores modernistas latinoamericanos de finales del siglo XIX). La soledad de la que se quiere partir en esta ponencia es la circunstancia particular de quien toma la palabra para comprometerse con ella, para hablar desde su responsabilidad de lo dicho y donde estamos solos, al principio, en la elaboración del sentido que, ojalá, cuando sea compartido, logre mostrarnos que la fuerza de la palabra nos atraviesa, nos confunde, nos permite saber que podemos ser otro, paradójicamente, sin dejar de ser la singularidad diferenciada.

La ponencia se estructura en tres apartados cuyos subtítulos son: primero, Las preguntas por la lectura y la escritura. Segundo, Dos paralelos que pueden ser cuestionados y, tercero, Aprender a escribir: una apuesta desde la soledad para la solidaridad.

Las preguntas por la lectura y la escritura

Son incontables los autores que a lo largo de las últimas décadas han abordado las preguntas en torno a la lectura y la escritura. No es que el problema sea nuevo, puesto que desde los mismos inicios de la tradición escrita griega, la escritura ya era motivo de reflexión; recuérdese el diálogo *Fedro* de Platón, en el cual, al final, Sócrates narra el mito egipcio del dios Teut, inventor de diversas artes (los números, el ajedrez, los dados y la escritura) quien lleva sus hallazgos al rey Tamus para que los difunda entre su pueblo y, en cuanto a la escritura, mientras Teut la concibe como una ayuda para la memoria de los sabios, “un remedio contra la dificultad de aprender y retener” (...), el rey Tamus dirá al padre de la escritura que este se engaña porque no mira los verdaderos efectos de su invención. Tamus dice a Teut:

Ella no producirá sino el olvido en las almas de los que la conozcan, haciéndoles despreciar la memoria; fiados de este auxilio extraño abandonarán a caracteres materiales el cuidado de conservar los recuerdos, cuyo rastro habrá perdido su espíritu. Tú no has encontrado un medio de cultivar la memoria, sino de despertar reminiscencias, y das a tus discípulos la sombra de la ciencia y no la ciencia misma (Platón, 1984, p. 229)

La discusión entre Tamus y Teut se saldrá por la pre-eminencia del valor de la palabra oral y la creencia en que esta es reflejo de la verdad pre-establecida en el alma de las personas, según la teoría del conocimiento platónica. Pero los autores del siglo XX, por razones vinculadas al predominio de la tecnología de la imprenta, no van a aceptar la perspectiva platónica y van a ver, en la lectura y la escritura, otras facetas. Entre algunas de estas facetas que pueden ser complementarias o polémicas entre sí, solo a manera de ilustración, están las siguientes.

El famoso sicolingüista Frank Smith empieza su libro afirmando:

Los libros acerca de la lectura a menudo empiezan con un intento por definir el término con alguna afirmación formal, quizás como “la lectura comprende la extracción de información de los impresos”. Pero semejante afirmación no dice realmente nada que alguien probablemente no sepa, ni indica si el autor pretende usar esa palabra de una manera diferente de todos ni cómo lo hace. (1997, p. 19).

E inmediatamente muestra la inutilidad de esas definiciones por su imprecisión y prefiere entrar a plantear la necesidad de la comprensión como dimensión fundamental de la lectura como parte de la relación del hombre con el lenguaje y con la necesidad de reducir la incertidumbre para viabilizar la comunicación que, en muchos casos, puede no ocurrir, dependiendo de las decisiones que el perceptor tome frente a su actitud y a la manera de relacionarse con la información visual de que disponga. Y junto a esta perspectiva de la lectura se pueden encontrar diversidad de planteamientos de psicólogos y fisiólogos

que afirman dominar los secretos del funcionamiento perceptivo, motriz y cognitivo de la lectura. No obstante sabemos que esa respuesta es parcial, incluso cuando podamos aceptar la condición inagotable de “perfeccionamiento” de las prácticas de lectura y escritura que ejercen las personas pero que no pueden reducirse solo a su dimensión cognitiva.

Desde otra perspectiva, con claras raíces antropológicas y arqueológicas, la lectura y la escritura se van a asumir como prácticas nemotécnicas al servicio de las actividades económicas; en este sentido, es muy probable que la escritura surgiera por razones comerciales, como mecanismo de registro de transacciones y sus vestigios, en tablillas de arcilla recuperadas en ruinas en Iraq (territorios de la antigua Mesopotamia), dan cuenta de la solución a otros problemas de las comunidades humanas como “los obstáculos de la geografía, la irrevocabilidad de la muerte, la erosión del olvido” (Manguel, 1999, p. 237). Como resultado de la invención de la escritura, no importa que fuese para fines prácticos o comerciales, también se inaugura la contraparte del proceso en la comunicación escrita, hecho que se puede afirmar de diferentes maneras, en este caso, apelando a las justas y brillantes palabras de Alberto Manguel: “Desde su inicio mismo, la lectura es la apoteosis de la escritura” (1999, p. 238).

Desde otra perspectiva teórica diferente, que asume el estudio de la escritura y la lectura como parte de la cultura y como sustento de algunas instituciones sociales específicas, se muestran los diferentes dispositivos mediante los cuales la lectura y la escritura intervienen como medios privilegiados para la imposición y reproducción de modelos de vida, formas de organización de las prácticas sociales consideradas legítimas desde alguna perspectiva ideológica determinada. En este sentido, las tradiciones religiosas (cristiana, musulmana, budista, etc.), las formas de organización política, las instituciones militares deben su permanencia en el tiempo al apoyo sustentado en las prácticas culturales escritas, basadas en la lectura de los libros que cada comunidad considera sagrados y sus proyecciones en otras series de documentos escritos que estatuyen la base simbólica del funcionamiento social. A esta carácter de duratividad de los principios y valores sociales instituidos mediante textos sagrados hay que agregar la condición de sacralidad, de circulación restringida del saber de la escritura como un privilegio al cual solo acceden, en las primeras sociedades de cultura escrita, los grupos de sacerdotes o funcionarios estatales y, en algunos casos, los sectores sociales aristocráticos, aunque estas posiciones de grupos sociales cambiarán a lo largo del tiempo y de las transformaciones políticas en cada sociedad. En conclusión, puede afirmarse que la escritura como revolución tecnológica que para muchos autores permitió diferenciar la historia humana de la prehistoria, generó transformaciones culturales significativas, en cuanto al mantenimiento de textos sagrados y códigos políticos, y a la vez, generó delimitaciones institucionales y sociales que marginaron a determinados grupos sociales, por ejemplo, a las mujeres; en este sentido, Shlain (2000) va a afirmar la condición masculina de la escritura alfabética, su cosmovisión patriarcal y hegemónica.

Y como todo producto resultado de la historia cultural, la lectura y la escritura como prácticas sociales deben leerse verse a la luz de sus cambios de valor y sentido en

diferentes momentos históricos. Uno de esos cambios que aquí interesa destacar es que, con el desarrollo de la Ilustración y su fe en la razón, con surgimiento de las ciencias modernas y el nacimiento de las democracias modernas, la lectura y la escritura van a constituirse en prácticas vinculadas al ejercicio del poder, de tal manera que se ponen en vigencia las características de factor liberador o actividad peligrosa aplicables a la lectura y a la escritura, dependiendo de los diferentes contextos históricos de que se trate. Para solo mencionar algunos ejemplos que quisiéramos que fueran conocidos por los asistentes a este evento, indicamos el papel sospechoso de la lectura como peligro para las mujeres en diferentes novelas del siglo XIX, las relaciones de poder de los grupos de colonizadores y los grupos sociales sometidos, en el caso de indígenas y africanos en América; para este último caso destacamos la novela de la escritora norteamericana Alice Walker, titulada *El Color púrpura* (1988) y cuya difusión se debe, en parte, a su adaptación al cine bajo la dirección de Steven Spielberg.

Para cerrar estas consideraciones sobre el problema de establecer una definición aceptable de la lectura y la escritura, acogemos las palabras del semiólogo Roland Barthes quien afirma que, frente a la lectura al menos, su actitud es el desconcierto y luego la duda; afirma Barthes no tener una doctrina al respecto:

no sé si la lectura no será, constitutivamente, un campo plural de prácticas dispersas, de efectos irreductibles, y si, en consecuencia, la lectura de la lectura, la metalectura, no sería en sí misma más que un destello de ideas, de temores, de deseos, de goces, de opresiones, de las que convendría hablar, sobre la marcha (1987, p. 39-40).

Después de esta confesión de principio, Barthes analiza la lectura desde dos criterios: primero, pertinencia, de los objetos y de los niveles de lectura, y llega a concluir que ambos son tan dispersos que no pueden delimitarse, porque se leen múltiples textos –verbales, icónicos, culturales, gestuales- y porque no puede establecerse un límite al sentido de saber leer; asume que lo indefinible de la lectura obedece al principio del deseo como pulsionalidad inasible; y, segundo, como resultado del deseo, las condiciones de rechazo frente a la lectura cuando esta se vuelve ley, deber, obligación y, en segunda instancia, rechazo frente a la biblioteca como un espacio de préstamo del libro, pero no un espacio habitable, como el que supondría la relación con el libro de casa. Siguiendo una pista psicoanalítica, Barthes propone la conexión entre lectura y deseo en virtud de la imagen del lector que puede encerrarse en un sitio íntimo, clandestino, en el que el mundo exterior es abolido, borrado enteramente, por la acción de la lectura; en esta imagen, Barthes afirma la asimilación del lector a las imágenes del enamorado y del místico; dice Barthes que

El sujeto-lector es un sujeto enteramente exiliado bajo el registro del Imaginario; toda su economía del placer consiste en cuidar su relación dual con el libro (es decir, con la imagen), encerrándose solo con él, pegado a él, *con la nariz metida dentro del libro*, me atrevería a decir, como el niño se pega a la madre y el Enamorado se queda suspendido del rostro amado (1987, p. 45).

En aplicación del deseo que de escancia, que se despliega en la lectura, Barthes se pregunta si existen diferentes formas de placer en ella y responde positivamente señalando tres maneras de leer. Una, donde el texto es fetiche, de manera que el lector se detiene en la forma de las palabras, crea mundos, florece la metáfora. La segunda, donde la relación con el texto es de signo opuesto, donde el lector es arrastrado por el texto en busca de un final que se gasta entre suspenso y aceleración, sin llegar a la plena satisfacción porque hay algo que se escapa siempre, como efecto metonímico. Y la tercera manera, ni obligatoria ni constante, surge como una respuesta en que la asimilación del objeto consumido provoca la escritura como una manera de producción en un nuevo ciclo de búsquedas deseantes.

Como conclusión provisional de este recorrido que podría considerarse teórico, por su generalidad y diversidad de disciplinas de las que se nutre, queda claro que no es fácil definir los conceptos de lectura y escritura de una manera exhaustiva, es decir, que agote las diferentes facetas de sistemas de actividad complejos en los que intervienen factores psicológicos, sociales, ideológicos, históricos y tecnológicos, entre otros. A pesar de esa indefinición, lo más factible, como lo propone Barthes, es “hablar sobre la marcha”, desde las vislumbres, las sospechas y las dudas que puedan servir de entorno, de contexto, para tratar de entendernos acerca de la lectura y la escritura en una situación social específica como la que vivimos hoy, la que se resume para muchos compatriotas en la frase “del posconflicto”.

Dos paralelos que pueden ser cuestionados

Hay conceptos de orden disciplinario que hoy circulan por ámbitos sociales diferentes a las instituciones académicas y que pueden servir para interactuar más allá de los circuitos de comunicación especializada; en el mismo sentido, la proliferación de uso de ciertas palabras en la comunicación cotidiana, o de frases atribuidas a autores canónicos en diversas ciencias, como “píldoras” de conocimiento masivamente aceptables, aumentan las posibilidades de comunicación sin descartar los riesgos de vulgarización, en algunos casos. Este comentario se introduce para darle lugar a la exposición de otras situaciones históricas en que, de manera similar a la actual coyuntura en Colombia, convergen las palabras cese de la guerra, posconflicto, lectura y escritura, que son parte de las palabras que nos convocan en este foro.

La segunda mitad del siglo XIX

Para no alargar mucho la historia, y como se trata de poner sobre la mesa dos paralelos en situaciones históricas que podrían ser comparables, interesa recordar que los Estados Unidos de América, entre 1861 a 1865, enfrentaron la llamada guerra de secesión, entre la confederación de estados del sur, de economía agrícola basada en la explotación del algodón y la explotación de esclavos africanos, que se declararon en independencia y, en el bando contrario, los estados de la unión, los estados del norte, con mayores desarrollos industriales, mayor apertura al comercio internacional con Europa y proclives

a la liberación de los esclavos para que se convirtieran en aportantes a las instituciones públicas en igualdad de condiciones que los demás ciudadanos blancos. Luego de los años de la guerra civil, única gran guerra ocurrida en territorio propio de los Estados Unidos, que dejó más de un millón de muertos, de los cuales la mayor parte la puso el grupo de estados del sur, la reconstrucción del territorio y el fortalecimiento de las instituciones del país fueron procesos que se impulsaron desde el cambio de los programas académicos de las universidades de los estados del norte. Entre esos cambios se pueden anotar, brevemente, los siguientes: el predominio de la universidad retórica, verbalista, cambiaría a finales del siglo XIX, en virtud de la introducción en los Estados Unidos del modelo universitario napoleónico, inspirado en los planteamientos de Humboldt, en el cual va a empezar a ser fundamental el papel de la investigación en diferentes campos de conocimiento como actividad propia de los docentes universitarios; esto dará origen a la universidad como centro institucional de investigación.

Entre los cambios derivados de la introducción de la universidad de investigación van a estar: el desarrollo de nuevas ciencias naturales (ingenierías, geología, geografía) y humanas (psicología, sociología, medicina, antropología, lingüística, pedagogía, etc.); la separación de campos disciplinarios especializados de manera que los procesos de lectura y escritura se convierten en objetos de trabajo y enseñanza de los departamentos de lenguas, con una mayor preocupación por la enseñanza gramatical y un abandono de la retórica; mientras, en las demás disciplinas, se asume que leer y escribir son prácticas solamente instrumentales para la producción de conocimientos científicos y, en las universidades, se deja como responsabilidad de los estudiantes dicho aprendizaje, a través de cursos iniciales de carrera, asumidos como laboratorios de escritura, o como talleres remediales para que los estudiantes se preparen, por sus propios medios, para afrontar las exigencias de las prácticas académicas universitarias.

En 1874, se introdujo el primer examen de lectura y escritura como requisito para ingresar a la universidad, obteniéndose un lamentable resultado en cuanto a los procesos de escritura mecánica y su corrección. En respuesta a esta necesidad, la Universidad de Harvard, que empezaba su trayectoria institucional, creó un curso de preparación para sus estudiantes, a manera de un pre-universitario (bajo el nombre de college), con apoyo en lógica y gramática, para dar lugar a los cursos iniciales de composición, dirigidos a poner la escritura al servicio del aprendizaje de los estudiantes. Por otra parte, los estudiantes, por propia iniciativa, se agrupan para solucionar sus necesidades en una relación de pares, frente a las exigencias de la escritura para abrirse a un mundo institucional nuevo.

Después de la segunda guerra mundial

Varios autores (Waller, 2002; Boquet, 1999; Bazerman et al, 2005) plantean que, en los años siguientes a la terminación de la segunda guerra mundial, las exigencias de reinserción social de un amplio grupo poblacional a las actividades de la vida civil generó acciones sociales importantes como la expedición de la ley GI Bill de 1944, que reconoció a los veteranos de la guerra un incentivo económico de un año para apoyar a los excombatientes para que compraran casa o empezaran estudios técnicos; esta

última situación llevó, por un lado, a la ampliación masiva de la educación técnica y a la transformación de la base demográfica que asistía antes a la universidad. Adicionalmente, las acciones de preparación para la universidad incluyeron la ampliación del sistema de tutorías dirigidos a estudiantes que tenían bajos desempeños escriturales, a veteranos de la guerra y a inmigrantes que no eran hablantes nativos del inglés y que se enfrentaban a la posibilidad de reconstruir su destino personal y familiar en el marco de un nuevo proceso civil. Hasta finales de 1956, durante una década, más de ocho millones de veteranos de guerra habían recibido los beneficios educativos para rehacer su vida personal.

La misma ley GI Bill se aplicó para la atención de los veteranos de la Guerra de Vietnam, a mediados de la década de los años '70, aunque lo más importante en este sentido es reconocer el papel de las prácticas sociales de lectura y escritura como parte de los procesos de transformación de la sociedad norteamericana desde los años '60, con la llegada a la edad de estudios de educación preparatoria y universitaria de los llamados baby boomer (hijos adolescentes integrantes de la explosión demográfica derivada de los descendientes de veteranos de la segunda guerra mundial); la lucha por los derechos civiles, que cuestionó la discriminación racial y amplió la participación de las minorías negras; la renuncia de muchas mujeres a permanecer en el marco normativo de las familias tradicionales y cambiar sus tradicionales responsabilidades domésticas para asumir, masivamente, la formación profesional, su independencia económica y su ingreso al mundo laboral en diversos campos sociales; y la resistencia de las capas más jóvenes de la sociedad norteamericana a la participación en la guerra de Vietnam.

Lo que se quiere destacar con las situaciones históricas antes descritas, que pueden ampliarse con otros ejemplos en diversas latitudes en las cuales convergen el fin de una guerra y la apertura a un fortalecimiento de las prácticas de lectura y escritura, es que la enseñanza y ejercicio de estas prácticas en determinados momentos históricos revelan, con mayor claridad, su condición de factor importante por su condición social y política. En este sentido, todas las acciones que los diferentes actores sociales, sean estos individuos o grupos, en relación con la lectura, la escritura, sus instrumentos, los fines para los que ejerzan dichas prácticas tienen una irrenunciable dimensión política. Lo que sería deseable para la circunstancia social y política que vive Colombia, que viven las comunidades regionales y locales de los territorios antes azotados por el conflicto armado y que hoy se asoman, con incertidumbre, con dudas, quizás con esperanzas, es que ojalá la mayoría de la sociedad colombiana, sus instituciones diversas, los ciudadanos desde las diferentes esferas de actividad que ejercen a diario encontraran en la lectura y la escritura, en la educación, en las diferentes formas de arte verbal, las herramientas para labrar un futuro menos conflictivo, más amplio y tolerante, capaz de permitirnos entablar los diálogos desde las diferencias ideológicas, políticas, religiosas, con el compromiso permanente por el cuidado del otro, por el respeto de los puntos de vista diferentes.

Aprender a escribir: una apuesta desde la soledad para la solidaridad

La convocatoria a este evento, como se anotó en la introducción de esta ponencia,

plantea la posibilidad de utilizar la lectura y la escritura como estrategias para fortalecer entornos protectores. Hemos propuesto una sospecha sobre la estrategia como la vigilancia para adecuar medios con miras a alcanzar fines determinados. Seguramente todos hemos sentido la alegría de conseguir alguna meta mediante la acción planificada y racionalmente ejecutada. Sin embargo, las relaciones entre las personas no funcionan de la misma manera que las relaciones de los hombres frente al mundo de los objetos. Las relaciones entre las personas se mueven en múltiples planos a la vez, en un nivel de complejidad diferente solo a la consecución de fines. Y para relacionarnos con los otros, y a través de ellos poder construir nuestra propia imagen, tarde o temprano reconocemos el valor del lenguaje, de la palabra escrita, para poder superar los umbrales más allá de nuestra propia presencia corporal.

Ante una situación como esta, nuestro deseo quizás fluya por los senderos de degustar las palabras, de detenernos en los giros del sonido que nos iluminan el sentido de los gestos humanos. O prefiramos dejarnos arrastrar por la fuerza de las narraciones, ansiando llegar al final y saber que, como en muchos de nuestros sueños, necesitamos volver a enredarnos en el relato porque su placer se escondió en un detalle que no percibimos. En estas búsquedas, nuestros roles pueden ser cambiados, juguetones y serios, si tener nunca la seguridad de la repetición sin sentido; por esta razón, frente a la estrategia racional que asegura el resultado será mejor apelar a la táctica ocasional, al gesto vitalmente impulsado, a la invención de lo imprevisto que nos lleva a nutrirnos de la palabra ajena, de la palabra que recibimos de otro pero que nos toca hondamente, más allá de lo fríamente pensado, hasta producirnos la necesidad de compartirlo con otro, como quien cuenta un recuerdo que nos visita sin pedirnos permiso y nos deja un respiro, por un momento, porque lo compartimos sin perder nada de su peso.

Nadie puede saberlo todo cuando somos proyecto y nos descubrimos como tal, cuando los recursos se acaban y hay que inventarnos o descubrirnos en otro. En este juego de ir al encuentro con el otro y volver a nosotros, a cada uno en sí mismo pero alterado por la huella recibida, por el testimonio compartido, entonces, ya sabemos que no necesitamos un lugar propio para quedarnos quietos, protegidos, encerrados en nosotros. Sería preferible reconocer que no necesitamos un sitio propio para permanecer, sino que es mejor abandonar nuestro lugar como una huella que puede servir para que otro se oriente, le encuentre sentido a uno de nuestros gestos inventados. El que intenta escribir, el que intenta aprender, apuesta desde su trabajo en silencio un ejercicio de conexión que sólo tiene sentido si llega a otro con el cual poder decir nosotros. En el tanteo de la táctica, sin ninguna seguridad del logro, el mensaje ciego puede convertirse en mirada en cuanto encuentre su forma en la solidaridad de un sentido compartido. Esta es la apuesta a la que los invito a estar alertas; frente a la liebre del deseo, o del sentido, el perceptor puede sólo estar al acecho.

Referencias

- ▶ Bazerman, C.; Little, J.; Bethel, L.; Chavkin, T.; Fouquette, D. & Garufis, J. (2005). *Reference Guide to Writing Across the Curriculum*. West Lafayette: Parlor Press. Disponible en: http://wac.colostate.edu/books/bazerman_wac/wac.pdf
- ▶ Manguel, A. (1999). *Una historia de la lectura*. Trad. J. L. López Muñoz. Bogotá: Norma.
- ▶ Barthes, R. (1987) Sobre la lectura (pp. 39-49) *El susurro del Lenguaje*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- ▶ Boquet, E. (1999). Our Little Secret: A History of Writing Centers, Pre to Post Open Admissions. *College Composition and Communication*, 50 (3), Part 1, 463-482. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/358861>
- ▶ Platón. (1984). *Diálogos*. Bogotá: Ediciones Universales.
- ▶ Shlain, L. (2000). *El alfabeto contra la diosa. El conflicto entre la palabra y la imagen, el poder masculino y el poder femenino*. Barcelona: Debate.
- ▶ Smith, F. (1997). *Comprensión de la lectura. Análisis psicolingüístico de la lectura y su aprendizaje*. Trad. M. Sandoval Pineda. México: Trillas.
- ▶ Waller, S. (2002). *A Brief History of University Writing Centers: Variety and Diversity*. Disponible en [www.newfoundations.com](http://www.newfoundations.com/History/WritingCtr.html): <http://www.newfoundations.com/History/WritingCtr.html> Recuperado: febrero 2 de 2015.

Serenella Iovino, La materia como poesía cósmica. Una conversación.



Entrevista por: Juan Carlos Galeano

<http://myweb.fsu.edu/jgaleano>

Magíster en Literatura

Professor. Division of Spanish

Dept. of Modern Languages and Linguistics

Florida State University

Juan Carlos Galeano: ¿Cómo aparecen en su vida las ideas sobre la materia como poesía cósmica y la ecocrítica?

Serenella Iovino: La mía es una historia emocional, yo era una estudiante de filosofía en los noventa, y estaba en Alemania estudiando la época de Goethe, el poeta, escritor y filósofo alemán. En esa época, estaba fascinada por la manera en que los poetas fungían también como filósofos, y los filósofos eran estudiantes de la naturaleza. Todas estas convergencias entre filosofía, poesía y naturaleza estaban en el centro de mi imaginación. Estaba fascinada de ver que Goethe pudo escribir *El Fausto* y después algo como *La metamorfosis de las plantas*, o *La teoría de los colores*. Goethe escribió

de física, meteorología, anatomía animal y rocas. Aunque sería impreciso llamarlo el precursor de Darwin, Goethe estaba convencido de que había una afinidad entre todas las formas de vida. De hecho, Goethe descubrió la existencia del hueso intermaxilar en el cráneo humano, el cual, a sus ojos, era evidencia de esa afinidad, la prueba de que, de cierta manera, todos los animales habían sido creados iguales. Desde luego, debido a este descubrimiento, Goethe fue condenado al ostracismo por la comunidad intelectual.

De hecho, en aquel tiempo, se pensaba que este hueso mandibular, más visible en los cráneos animales, era algo que separaba a los humanos de los animales porque estaba asociado con la masticación, con la ingesta de alimentos. Pensaban que los humanos no tenían dicho hueso porque eran criaturas creadas para hablar y para pensar. Pero Goethe insistió en que el cráneo humano también tenía este hueso, y pudo encontrar la evidencia de ello después de muchos años de investigación en anatomía comparada. Era una idea fascinante que encajaba en el marco del panteísmo, formulado un año antes por el filósofo Baruch Spinoza. En la época de Goethe, poesía, naturaleza y filosofía iban de la mano gracias a la filosofía de Spinoza. La idea de que Dios y naturaleza eran la misma cosa era muy importante, y así fui completamente cautivada por el espíritu de esta época.

Este es el motivo por el cual me especialicé en este periodo de la historia. Pero después de terminar mi doctorado en filosofía alemana, me encontré en una crisis. Parecía que para ese entonces todo en ese campo ya estaba escrito, así que mi compañero Maurizio y yo decidimos tener una sesión de reflexión al respecto. Mis estudiantes de ese entonces formularon una pregunta: ¿Qué estarían haciendo hoy aquellos filósofos de la naturaleza? Y la respuesta fue: no serían más *Naturphilosophen*, filósofos de la naturaleza, serían filósofos del medio ambiente. Así fue mi cambio de filosofía de la naturaleza a filosofía del medio ambiente. De esta manera, mi recorrido ha empezado con la filosofía alemana y después ha pasado a la filosofía ambiental, ética ambiental y, después, ecocrítica. Descubrí que la ecocrítica era una de esas disciplinas que realmente buscaba relacionar a la literatura, la poesía y todo lo que no entra en el mundo de las palabras, como paisajes, animales, plantas y toda la imaginación conectada con el mundo no humano. Esta era una



Goethe in the Roman Campagna (1786) by Johann Heinrich Wilhelm Tischbein.

nueva clave para entender el mundo. Y así, escribí dos libros en italiano sobre filosofía ambiental y ecocrítica, los cuales se siguen imprimiendo y usando en clases, después de más de una década. Ese fue el comienzo de mi camino en la ecocrítica. Ya no soy más una académica dedicada a Goethe, pero sé que podría escribir acerca de su trabajo de una nueva forma, si así lo quisiera. Y esta es para mí la importancia de la ecocrítica: da nuevas claves para repensar lo que ya había sido pensado por siglos o milenios, porque todo gira alrededor de la intersección del mundo humano

con el no humano.

JCG: Bien, ese es un fascinante viaje personal e intelectual que resultó en tu interés por discutir puntos de intersección, conectando los puntos del universo.

Serenella: Pero hay algo más que la ecocrítica me ha dado, tú sabes, hablo italiano, fui una estudiante italiana en una universidad alemana, pero no hablaba ni una sola palabra de inglés, y la ecocrítica me motivó a estudiar inglés, estimuló mi imaginación lingüística, así que hay una ecología de las lenguas también.

JCG: Hablando de tu experiencia personal y de tu sentido de lugar, ¿creciste en una ciudad o en un área rural?

Serenella: Nací en la ladera de un volcán. Soy de Nápoles, cerca del Vesubio, nací exactamente a mitad de camino entre el volcán y el Mediterráneo, en una casa grande que pertenece a mi abuela. No nací en un hospital, mi madre era muy joven y quería dar a luz en casa, de hecho, nací en un cuarto que da al mar, así que soy mitad criatura marina y mitad criatura volcánica. Las playas cerca del Vesubio, como te podrás imaginar, son negras, así que, si se quiere, tengo componentes de tierra, agua y también fuego. Y el viento –que en esta área es generalmente lo que llamamos viento de tierra- es una presencia constante allí. En mi personalidad se encuentra una mezcla de todos estos elementos.

JCG: Lo que dices me lleva a pensar en la noción de “*storied matter*”, algo así como una materia capaz de guardar y producir historias, lo cual sugiere el poder que tiene la materia en nuestra vida. Puedo ver, presentado a través de tus narrativas personales, un deseo de rendir un homenaje a la materia, la sugerencia de una genealogía cósmica para todos los seres.

Serenella: Esta es una idea muy antigua que se remonta hasta los filósofos griegos. La idea de estos es que la materia tiene una imaginación, de hecho, los griegos hablaban de la fantasía como una especie de imaginación de la materia, la materia como algo que produce sus propias formas, y la manera en que la materia produce formas es una suerte de poesía cósmica, o, para decirlo en griego, una *poiesis* cosmológica. La progresión material de producir formas es como esta imaginación se materializa en tiempo y espacio. Podemos ver la manera en que los humanos vemos las cosas, así como la manera en que la materia nos acerca estas cosas, y en estas cosas estamos incluidos nosotros también. Creo que todos somos expresiones de esta fuerza cosmológica que podemos llamar cosmopoiesis.

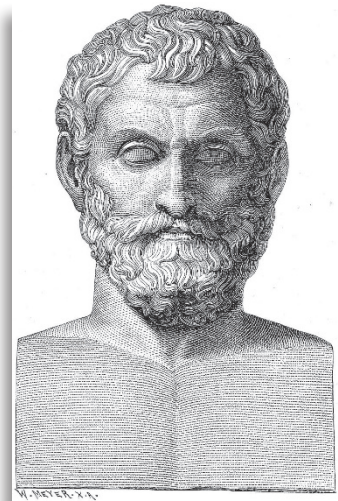
JCG: Creo que este es un punto de intersección para ti y para mí. Lo que acabas de decir es evidente en las cosmologías indígenas de la Amazonía. Para ellos, el río no es solo un dador de vida sino también un productor de historias, y esas historias tienen el fin de enseñar a los habitantes acerca de su entorno. Todos sus mitos, sus criaturas súper naturales son, en realidad, representaciones poéticas de las tierras de la Amazonía, la tierra es sentida por estas culturas tradicionales como animada y sensible, como nosotros,

los humanos.

Serenella: Sí, creo que hay muchos de estos arquetipos, para llamarlos de alguna manera, en todo el planeta. Veo muchos de estos elementos en los filósofos de la Grecia antigua. Por ejemplo, cuando Tales de Mileto dice que el agua está llena de dioses, está diciendo que el agua es un elemento dotado con profunda e infinita creatividad. De la misma manera, todo lo que podemos imaginar está ya aquí, con nosotros. Tenemos que seguir esa imaginación de la materia en transformación constante, ese es el camino, y creo que, al mismo tiempo, eso hace a la materia sagrada. Cosas que damos por sentadas, como el agua, por ejemplo, están llenas de dioses.

JCG: Eso, obviamente, nos ubica a todos como humanos en una serie de relaciones con el agua, ¿correcto? El agua, tan desmitificada y desacralizada en nuestra era del antropoceno. Todo esto también te da nuevas perspectivas acerca del mundo, incluso cambia la manera en que miras a la sociedad, proporciona nuevas maneras de verte a ti misma.

Serenella: Y, después de estos filósofos, viene ahora la investigación en física cuántica que te enseña cómo todas las cosas están interrelacionadas. La física cuántica nos dice que hay una interacción entre el observador, los instrumentos científicos y la realidad observada, por ejemplo. En otras palabras, cuando observada a través de un aparato, la materia reacciona frente a la presencia de un observador. Así que pensar que la materia es inerte es ignorar su inmensa fuerza. Esta es, creo, otra forma de neutralizar el mundo que no podemos entender a través de nuestra mentalidad antropocéntrica que destruye todo lo que creemos independiente de nosotros, aunque paguemos las consecuencias de nuestro delirio. Yo no soy física de profesión pero, como estudiante de fenómenos ambientales y ecológicos, he aprendido que todo en el mundo, desde las entidades, dinámicas y fenómenos más grandes hasta las más diminutas están dentro de este gran entramado. Y creo que los niños, con su sentido animista de la vida, son muy conscientes de esto. Infortunadamente, a medida que crecen tienden a perder esta importante visión del mundo.



Tales de Mileto

JCG: Tienes razón, las personas se alejan de este pensamiento animista que desempeña un papel tan fundamental en las narrativas simbólicas de las culturas tradicionales alrededor del mundo. Estas cosmovisiones no dualistas han estado presentes en las culturas desde el origen de nuestra especie.

Serenella: Sí, en nuestro mundo contemporáneo todavía se practica de manera significativa el imperialismo cultural. Llamar primitivas a las culturas indígenas, por ejemplo, es una de estas prácticas. Más aún, ignorar que estas culturas son portadoras de entramados coevolutivos, estratificados a través de los eones es negarse a visualizar las conexiones entre lo humano y lo no humano en el mundo.

JCG: Bien, quiero ahora volver a la noción de poiesis, ¿cómo se articula esta nueva forma de ver el mundo a través de la primera noción de poiesis?

Serenella: Poiesis significa en griego “yo hago, yo construyo”. Así que, en principio, no hay nada de gran nivel cultural en la palabra. Poiesis es algo material y, como tal, algo activo. Es todo lo que está en proceso, todo lo que hacemos. Pero poiesis también es una elaboración de materia, una confección de la vida que está en proceso de construcción: *physis*, la palabra griega que significa “naturaleza”. Al igual que la palabra *natura*, del latín, la palabra griega *physis* significa algo que está naciendo, que sale a la luz (*phōs*, en griego). Todas estas nociones entrañan un sentido material de nacimiento, de salir a la luz. *Poiesis* es probablemente la forma en que *physis* se manifiesta, causando que las cosas sean hechas. Así, *Physis* es una suerte de primera forma radical de poesía, una *poiesis*. Y después, desde luego, nosotros somos humanos, nosotros traducimos. En nuestro pensamiento, los humanos desmaterializamos esta noción de poiesis.

JCG: Es verdad. Desmaterializamos y nos extraviamos en la construcción de redes de palabras y conceptos sin significado. Y hemos estado perdidos en estos laberintos de conceptos por un buen par de milenios.

Serenella: Los conceptos también son muy importantes para entender el mundo. El problema es que los hemos separado de su base material. Por ejemplo, si tienes una llave pero no tienes una puerta para abrir, no puedes usar la llave. Tienes que orientar la llave en la dirección adecuada para poder abrir la puerta. La diferencia entre la llave y la puerta es que la puerta puede quedarse sin seguro para siempre, puede existir sin la llave. Entonces un mundo sin conceptos es concebible pero un mundo sin palabras, cosmovisiones o seres cósmicos no es posible porque siempre va a haber cosas y seres en el mundo. Un mundo existe incluso en la ausencia de nuestros conceptos, es lo que pienso.

JCG ¿Un mundo con ausencia de conceptos?

Serenella: Puedes tener un mundo sin conceptos concebidos por los humanos, pero no puedes tener un mundo sin seres, sin cosas, sin materia. Formas de seres. De hecho, puedes imaginar un mundo lleno de puertas, pero un mundo solo hecho de llaves, sin puertas, no tiene mucho sentido. Espero estar siendo clara con esta metáfora.

JCG Y para lo que nos interesa, la importancia de construir el concepto correcto es determinante si queremos crear un mejor entendimiento de nuestro mundo.

Serenella: Déjame darte un ejemplo usando el concepto de “storied matter”. Cuando uso este concepto, ¿Cuáles son las puertas que quiero abrir con esta llave? “storied matter” es una idea que yo relaciono con todo lo que hay a nuestro alrededor. Todo es “storied matter”, nuestros cuerpos son “storied matter”. Porque, claro, si lees un cuerpo como una historia, como un texto, puedes encontrar muchos significados diferentes en este texto, puedes ver narrativas en él. Estas pueden ser, por ejemplo, lazos genealógicos, pero también pueden ser las narrativas que surgen de la intersección entre tu presencia

corporal y la presencia corporal del lugar. Así, por ejemplo, puedes pensar en la forma en que tu cuerpo y el lugar reaccionan frente al otro. Si vives en un lugar contaminado, tu cuerpo llevará historias de polución, de la toxicidad que caracteriza ese lugar. Tu cuerpo será un texto en el que se escribe la historia de la industrialización de una ciudad o la colonización de una región. Hay muchas historias relacionadas que se pueden leer en la manera en que tu cuerpo ha reaccionado frente a estas intersecciones y encuentros. Si vives cerca del delta del Níger, por ejemplo, tu cuerpo será la expresión de una historia de colonización, explotación, despojo y capitalismo global. Hay muchas narrativas corporales en el Amazonas, como lo muestran tus bellos libros de poesía y documentales. De hecho, *Storied matter* no es solo acerca de cuerpos humanos, sino también de lugares. Los lugares también son *Storied matter*. En los lugares también puedes leer historias de imaginación, de encuentros, de manipulaciones, de polución. Si no miras los lugares como simples escenarios, verás que diferentes niveles de conocimiento se abren para ti. Así puedes ver todas las capas de una región, como si fueran capítulos de una gran narrativa. Este es el tema de mi último libro, *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance and Liberation*. Intenté leer algunos lugares usando *storied matter*. En el libro estos lugares son: Nápoles, Venecia, áreas golpeadas por terremotos en el norte y sur del país, o Piamonte, que es la región donde vivo. Todos estos son ejemplos de lugares donde las historias ecológicas están entrelazadas con las historias humanas, con historias de ideas, imaginación, arte y con historias de presencia corporal –historias de la tierra, de agricultura, de polución, violencia, política, violencia criminal y violencia política.

JCG: Y también, al mismo tiempo, esta noción de *Storied matter* entraña la idea de la materia como productora de historias o, como tú lo dices, como coproductora de la historia.

Serenella: Sí, también coproductores porque los humanos somos seres cognitivos, podemos deducir significados de estos textos corporales. Coproducimos historias. La interpretación no es una simple proyección de la imaginación: es un encuentro entre nuestro compromiso cognitivo y las diferentes formas en que la materia narra y construye sus propias (y nuestras) historias.

JCG: eso es correcto, tenemos un medio, un código fluido, un lenguaje que produce historias. Los animales producen historias con sus cuerpos, las plantas producen historias.

Serenella: Existen disciplinas como la biosemiótica y la zoosemiótica. La biosemiótica, en particular, es el estudio de cómo los signos son en realidad algo que la vida produce: el estudio de la vida como una transmisión de información. La información sucede a todos los niveles, en el proceso de organización de la vida, desde la célula hasta los sistemas más complejos. Los organismos son sistemas de información organizada. Así que no es solo la mente humana la que produce signos y los interpreta. El ADN, por ejemplo, es un código, una red de información que necesita ser decodificada, es decir, interpretada al nivel molecular. La interpretación sucede en los niveles más básicos de la organización biológica, así que no debemos sentirnos orgullosos de nuestra singularidad o nuestra supuesta centralidad en el universo, como si de verdad fuéramos el pináculo pensante de la creación, etc., etc. De hecho, ni siquiera sé si realmente existe la Creación.

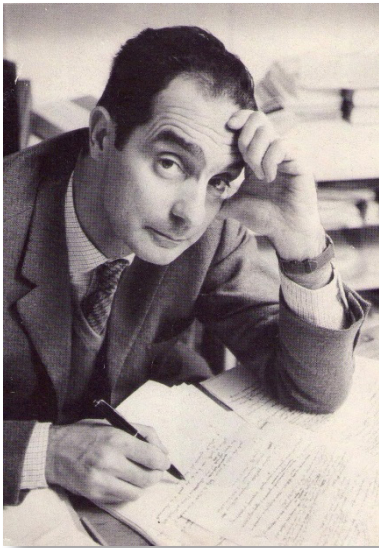
Los humanos podemos interpretar textos pero no desempeñamos papel específico alguno en la interpretación del ADN a nivel celular. La vida simplemente sucede y se desarrolla independiente de nuestras interpretaciones. Si pensamos en el ADN de un perro, todos los elementos de ese perro son un tipo de interpretación de un código en el cual la información está escrita. Es la célula la que lee esta información. Tomemos como ejemplo las células del cáncer; una célula cancerosa se desarrolla enviando mensajes engañosos a otras células. Las células cancerosas son las gran falsificadoras de los mensajes que provienen de otras células, esto es lo que estudia la biosemiótica, *Storied matter*, en este caso.

JCG: Volviendo a la noción de poesía cósmica, respecto a lo ecocéntrico, la eco-poética de nuestros tiempos modernos, ¿podría mencionar algunos poetas europeos y norteamericanos cuyo trabajo represente una contribución oportuna para la cultura ambiental contemporánea?

Serenella: Por supuesto, cada respuesta que he dado aquí está incompleta, no puede ser de otra manera. Sin embargo, debo ser parcial, déjame mencionar al menos dos grandes poetas europeos: Giacomo Leopardi y Goethe. Activos respectivamente en el siglo XIX, ellos realmente son portadores de cosmovisiones en su poesía, más específicamente de visiones en las cuales el humano mismo es un fragmento de la imaginación del mundo. Ya hemos mencionado a Goethe, su visión de la inmanencia y continuidad de las formas de vida es una fuente de inspiración para la época que deriva su nombre del poeta mismo: *The Goethezeit*. Leopardi, quien era un joven contemporáneo de Goethe, también era un filósofo, un materialista, y sus imágenes de la naturaleza son en ocasiones inquietantes, incluso amenazantes. No obstante, lo que quería decir es que la naturaleza es una fuerza que incluye lo humano, aunque no necesariamente a un humano benigno. Pero qué importantes y reveladoras son las imágenes de “Silencios infinitos”, “espacios interminables”, de seres, de constelaciones que están realmente en comunicación con el sujeto humano. Pero si hablamos de la tradición europea, no puedo dejar de mencionar que las raíces de nuestra filosofía están en la forma de lo que los pensadores románticos alemanes definieron como poesía creadora de pensamiento: piensa por ejemplo en Empédocles, Parménides o Anaximandro, todos autores cuyo pensamiento filosófico fue expresado en extensos poemas llamados *Peri physeos* (sobre la naturaleza). *De rerum natura*, de Lucrecio, también pertenece a esta misma línea. Así, todas las antiguas teorías de la realidad fueron cosmovisiones expresadas de manera poética, ejerciendo esta conexión entre *poieisis* y *physis* que era tan natural en la época.

JCG: Ahora, si tuvieras que pensar acerca de unos cuantos escritores del siglo XX en el mundo Occidental cuyas ideas hayan contribuido de manera fundamental a esta imaginación ambiental, ¿cuáles serían esos escritores?

Serenella: Bien, aquí también tengo que ser parcial. Como italiana pienso que Italo Calvino sería uno de ellos. Él es uno de los pocos escritores de la tradición italiana cuya posición es genuinamente no antropocéntrica.



Italo Calvino

En su trabajo puedes reconocer todos los temas que más adelante se volvieron importantes para el debate ambiental. Por ejemplo, puedes encontrar una representación de la explosión de la burbuja inmobiliaria, la especulación con bienes raíces que ocurrió después de la Segunda Guerra Mundial en Italia y trajo consigo la destrucción de los rasgos tradicionales del paisaje italiano. Ya al final de la década de los cincuenta, Italo Calvino manifestaba preocupación por el medio ambiente. Este es el punto principal de *La especulación inmobiliaria*, uno de sus libros, en el cual denuncia la destrucción del paisaje de Liguria, la región de la que era oriundo, debida al negocio de bienes raíces. Hay otra novela, llamada *Smog*, en la cual todo está envuelto en polución: la ciudad (probablemente Turín), el personaje principal y todas las cosas. Y, por supuesto, él tenía la increíble capacidad de narrar para adultos y niños, al mismo tiempo. En su libro *Marcovaldo* hay un personaje que es un muchacho pobre, un proletario que también es un visionario

porque siempre está buscando la naturaleza en la ciudad.

Pero la naturaleza que encuentra es de un tipo que él define como traviesa y comprometida con la vida artificial. Por ejemplo, él es entusiasta acerca de encontrar hongos en la estación del tranvía, pero una vez cocina y se come los hongos, estos se vuelven venenosos, y Marcovaldo, su familia e incluso los vecinos terminan en el hospital. En otra historia, para calentar su casa, decide enviar a sus niños a recolectar leña, pero no hay leña en la ciudad, así que los niños (que nunca han visto un árbol en sus vidas) terminan cortando las vallas publicitarias a lo largo de la autopista.

Marcovaldo es un libro para niños pero estas historias también tienen gran significado para adultos. Él ve la naturaleza de la ciudad como una naturaleza que intenta sobrevivir de todas las maneras posibles. Este libro fue publicado en 1963. Otra autora italiana es Laura Conti, quien es definitivamente menos conocida que Calvino, pero muy importante para incrementar la conciencia ambiental en Italia. Ella es considerada “nuestra” Rachel Carson, y –sí– Carson es una de las figuras principales, ciertamente una de las mayores figuras del ambientalismo literario en los Estados Unidos.



Rachel Carson

JCG: Bien, hablemos ahora de Rachel Carson, ¿quién es Rachel Carson para Serenella?

Iovino?

Serenella: Rachel Carson es una fuente de inspiración para todos nosotros. Creo que muchas de las personas que trabajan en este campo empezaron en esto gracias a la motivación que les dio su libro Primavera silenciosa. Con sus escritos y su compromiso personal, Carson se ha convertido en un ícono de las luchas ecológicas y de la cultura ambiental.

Su lucha era para difundir el conocimiento ambiental de la mano de modelos culturales: la manera en que tratamos nuestro medio ambiente depende del conocimiento que tengamos del mismo. En Primavera silenciosa, Carson contrasta nuestro conocimiento primitivo y conciencia ecológica con la violencia de nuestros ataques tecnológicos contra la naturaleza. Con las armas de la ciencia atacamos criaturas que no conocemos ni entendemos. Mientras nuestras herramientas culturales sean inadecuadas para el desafío actual, esta ciencia estará en estado de guerra contra la naturaleza. Si tenemos que mejorar algo, no es sólo nuestro comportamiento sino también nuestra cultura, la forma en que pensamos sobre el medio ambiente, la forma en que pensamos acerca de nuestra presencia en el mundo, y las soluciones no sólo se encuentran en la ciencia.

Ahora, creo que las humanidades ambientales (este gran abanico de disciplinas) nos está dando una visión que va más allá de la gran división entre las “dos culturas” –ciencia y naturaleza–. Las humanidades ambientales son una forma de abrir una conversación entre historia, literatura, antropología, geografía, medios, filosofía, etc. con ciencias como biología, química, climatología, geología, ecología, etc. Solo si tenemos una conversación entre estos supuestos dos mundos podemos generar un cambio cultural. ¿Cómo pretendemos empezar a solucionar problemas complejos como el cambio climático, la pérdida de biodiversidad y problemas de justicia ambiental si no entendemos realmente todos los estratos que se intersectan? Necesitamos crear una nueva manera de entender las cosas, una manera que no aisle a las ciencias y las humanidades una de otra. Los humanos no estamos hechos solo de números, fórmulas, ecuaciones.

Necesitamos filosofía, necesitamos historia, poesía y, definitivamente, una visión poética del mundo. Esto es algo que los antiguos pensadores, que eran al mismo tiempo poetas, filósofos y científicos, entendían. Desde luego, ahora tenemos herramientas de investigación más refinadas, pero el modelo que ofrecen los antiguos pensadores, que juntaban indagación y fascinación, es todavía un ejemplo del cual, creo, podemos aprender mucho.



EL BÚHO Y SUS HIJOS

CREACIÓN LITERARIA

Un búho viejo que vivía en un tronco hueco del bosque tenía tres hijos que ya estaban emplumando. Un día decidió sacarlos a un recorrido para que se dieran cuenta del duro trabajo de conseguir comida. Estaba parado sobre la rama de un carbonero cuando vio una lombriz capitana en el suelo, debajo de unas hojas secas. En un vuelo silencioso se arrojó sobre ella y la atrapó de un picotazo. La lombriz se sintió perdida y se enrolló en el cuello del búho y apretó con las fuerzas que le quedaban. El búho, ahogándose, se desmayó.

Sus hijos se preocuparon al ver a papá inmóvil y movieron las alas para animarlo con el aire fresco de la mañana. El búho se despertó y les preguntó, qué había pasado. Ellos le contaron que la lombriz capitana se había enrollado en su cuello y que él se había desmayado. El búho tomó la lombriz muerta, subió al tronco y les dijo a sus hijos: - Vengan, compartamos el fruto del trabajo de hoy.

“Uno debe valorar lo que los padres le dan porque, cuando ellos mueran, uno tiene que rebuscarse solo”

Relato contado por una niña de siete años del Cabildo Murui, Tabaco Huérano (Jałeni dłona), del Portal Fragüita, el día 11 de noviembre de 2017, a las 11:30 a.m.

El relato fue grabado y transcrito por el estudiante Wilson Reina del VI del Programa de Lengua Castellana y Literatura, y reportado en su informe de la salida de observación.



Una novela que osa nuestra indagación: “*Aquiles o El guerrillero y el asesino*”, Carlos Fuentes (2015)

¹Luis Ernesto Lasso Alarcón

¹Docente Universidad de la Amazonia.
Correo: ernestolasso@yahoo.es

Desde afuera

Este mexicano, hijo de Embajador, escribió la novela más perfecta del Siglo XX: “**La muerte de Artemio Cruz**”. Quienes la recuerdan no pueden olvidar el equilibrio de esa experimentación narrativa y la profundidad contrastante del bizarro y convulso México de la postguerra.

Como Fuentes quiso tanto a Colombia –en Gabo, Gaitán, Durán, Botero y hasta López M.- gastó sus últimos 20 años indagando para este texto crónica-testimonio-novela que, sin velos ni academicismos de moda, ayuda a esclarecernos. “No quiso entregar el manuscrito hasta que el conflicto armado no llegara a su fin”, escribe su viuda, mientras asegura que Carlos lo ubicaba como crónica: “me limito al testimonio de sucesos contemporáneos que me han tocado de cerca”.

A su vez el crítico Julio Ortega que organiza y prologa el texto, lo precisa: “crónica... histórica y personal”, situándola en el cosmos de nuestro devenir: “Entre el crimen del narcotráfico, el derroche histórico de una guerrilla que para negociar la paz dispara y grupos ultramontanos autoritarios y antimodernos, Pizarro proseguía con una guerrilla reivindicadora del campesinado acorralado, renovando el ánimo político estancado en la polarización”.

Detenerse en Pizarro y los otros Comandantes del M-19, tanto como en el país violentado, seguramente se da por lo que advierte Ortega: “Estos dos Carlos podrían hacer parte de la misma familia: la alta burguesía latinoamericana”. Como si Marx, Engels, Lenin, Ho,



Mao, Fidel, Camilo, Che fueran proletarios...

De adentro

Sólo pretendo tributar a un escritor –como pocos- que no sucumbe a la tentación del “realismo mágico”, así busque correspondencias con mitos griegos, para hallar terribles maravillas en nuestra condición, esforzándose por significar los magnicidios silenciados, tanto como los campesinos masacrados. Las referencias abundan: Galán comunero, Uribe Uribe, bananeros, Gaitán, Galán liberal, Gómez conservador y también los que se atrevieron a intentar la superación del bestial bipartidismo apátrida.

Como se trata de dejar que la voz narrativa se oiga, y no de probar, citando académicamente, la sabiduría del reseñador, busco sintetizar lo descollante de la obra, en especial porque en estos lares no se estilan captaciones tan políticas y señaladoras. Así las voces agonistas:

Jorge Gaitán Durán: “El interés de la oligarquía es que no haya Estado en Colombia... No hay Estado, no hay Nación, no hay Memoria. Hay rencores vivos. Sólo hay amor y odio”.

Jorge Eliécer Gaitán: el que le dice la verdad a la gente, el que quiere unir ciudad y campo, anuncian Fuentes y Aquiles: “...mírelos salir de la iglesia, caminar en los clubes: son idénticos, pero se llaman distintos: liberales y conservadores” (...) “La política colombiana es el arte de echar la culpa de la violencia a los campesinos, a los pueblos, a las guerrillas. Que ellos se maten entre sí, dicen. Nosotros vamos al mismo club, a la misma iglesia, a la misma universidad británica o norteamericana (...) Ellos son los dueños de la política; nosotros somos dueños de la sociedad (...) La violencia, acabará por despojarnos de legitimidad. La violencia engendrará más violencia. Ellos la crearon; los matará a ellos”.

El padre de los Pizarro: Con su mujer, creían en lo fundamental: la persona tiene derechos; no te pueden arrestar sin causas; no te pueden torturar... Con el cura Filopáter que martillaba con disciplina, trabajo, educación y libertad, con abandonar la penitencia para salir al mundo a transformarlo, en tanto la rebelión es derecho divino –así termine sodomizando a una putica en el burdel-, el oyente Aquiles sufría las contradicciones de personas honradas, en especial su padre que no cedía ante las políticas castrenses gringas: “¿Qué tiene usted almirante, contra la lucha anticomunista?” “Será pretexto para reprimir sindicatos, campesinos, estudiantes”. Y ante el general formado en la Escuela de las Américas: “No había comunistas en Colombia si hubiera más escuelas, caminos y hospitales”; ante la insistencia apátrida reflexionó – que pena que sea él solo-: “El deber de un buen ciudadano colombiano es ser un buen ciudadano gringo”.

Y la madre –del cono sur, liberal, educadora por apostolado-, en Medellín acariciaría la cabeza del chico desnutrido -Kike- que al crecer en sicariato, asesinaría a su hijo Aquiles.

Aquiles, en trance de serlo: el acopio genera dudas: “¿Puede empezarse de nuevo, sin

repetir lo que hemos decidido olvidar?” Y lo confirmado “La tierra no es de quien la trabaja”. Más los lazos atadores: “Los caciques representan políticamente a los terratenientes”. Profundización desde el gaitanismo: “La rebelión de los débiles se llama Violencia. La Violencia de los poderosos es impunidad”. La ligazón de historias siempre hiladas: “El ejército y la policía crean paramilitares: pájaros y mercenarios”; “La sangre es el lubricante del capital. La corrupción también” (...) Consecuencias: “la guerrilla es el combustible de la revolución; la revolución es el combustible de la justicia”. Decirlo, afirmará: “Estamos aquí para iniciar la revolución, tantas veces interrumpida (...) Ganaremos en experiencia (...) A ver si a nosotros nos salen bien las cosas y sino, vendrán otros a juzgarnos” (...)

Ya estaban internalizadas las luchas estudiantiles de los 60', el 68' parisino, debates amistosos con troskos y maoístas, la gran Revolución Cubana: “Mentada de madre a los gringos en su patio trasero”. Faltaba el rapto de la Brígida, por el cacique esmeraldero Salomón Parras. Para dirimir la afrenta, enfrentó al dominó al comandante Pizarro.

Evocó: el asesinato de Gaitán, 200 mil fincas cambiaron de mano 1 millón emigraron del campo a la ciudad, mientras los dividendos de café y esmeralda crecían. Cuando se cambió la coca –más rentable que esmeraldas y oro- anunció lo terrible: los movimientos armados acabaron por servirnos: fines pragmáticos, les pagamos para que controlen el desorden campesino alebrestados por el “boom” de la droga. Entre la corrupción de ejército y policía, pagamos a la guerrilla para que nos proteja (...) el 70% de Colombia vive de nuestro negocio. Somos dueños de 1 millón de hectáreas sembradas (...) los gringos no espantan: seremos la oferta, mientras ellos sean la demanda. En resumen, Comandante, su grupo se une a nosotros y yo lo devuelvo a la Brigada.

Y, los cuatro revolucionarios, ¿quiénes eran?

Hijos de Camilo recién paridos con proveniencias similares: el alegre Diomedes, el ensimismado Pelayo, el dubitativo Cástor, el vulnerable Aquiles (...) Cástor y Amalia leyeron pegados “*Rayuela*” y buscaron sitio en “*La vorágine*”; Pelayo y Agustina se fundieron en amor para trascender, mientras Diomedes cantaba “La carne ausente es el apoyo de mi soledad” (...) Empezaron robando leche para los niños de invasiones; ellos pagaron sacando condones de un hospital, para adornar el árbol navideño. Ahí se plantearon el reto nuevo: “¿Es posible hacer una guerrilla neta latinoamericana, no aprisionada en las rivalidades de la guerra fría, que atendiera sólo a las tradiciones y necesidades de nuestros desventurados países?” (...) buscaban afirmarse mirando el pasado propio: fraudes electorales, farsas bipartidistas, inmovible violencia, esquizofrenia constitucionalista, toda la impunidad. Se preguntaban por los 200 niños que murieron diariamente en la República del Sagrado Corazón y seguían: acuerdos elitistas para dividirse el país, incapacidad de reformar, clientelismo y corrupción, ¡siempre! (...) En la Noche vieja recuperaron 5000 mil fusiles y escribieron en las paredes tintas en sangre del Cantón Norte: “Feliz Navidad con Armas para el Pueblo”

El propio Carlos Fuentes, se introduce en la materia que nos toca hasta el desánimo:

“Hablar de historia aquí es hablar de violencia”; “Colombia es para mí, lo que México es para ellos: un país propio y extraño a la vez”; “Los caudillos deben morir jóvenes para no corromperse viejos: Zapata, Marcos, tantos”; “El Poder no quiere que se acabe la violencia” (...) “¿Cuándo empieza la violencia en Colombia?” Con el asesinato de José A. Galán, la Guerra de los Mil Días para entregar Panamá con los hermanitos de Quintín Lame (...) ejércitos de Tantaló con las manos tan cerca del oro, la esmeralda, la orquídea, el café, la felicidad: fugitivo todo, permanentes apenas la tristeza y la esperanza”

El capítulo final, uribórico, centra el foco filmador en el testificante que cierra el eterno retorno, entreviendo nuevas oportunidades en los niños traviesos que alentarán la Madre, siempre forzada. Porque, desde luego, la aeronáutica y la policía y los secretos y los mafios controlan El Dorado, “Es imposible introducir armas (...) Carlos Pizarro León Gómez cambio el vuelo (...) Es cuando yo lo vi (...) rodeado de guardaespaldas (...) como yo, dirigió su mirada a esa pierna larga y esbelta de la guapísima señora que desatendía a sus hijos (...) El muchacho que se había dejado crecer el pelo entro al baño, abrió el compartimiento reservado para toallas de papel y extrajo las partes de la Ingram automática (...) cayó Aquiles que hasta ese momento había vivido detenido del talón por los dioses (...) En el zapato del asesino encontraron un pedazo de papel que decía: “recuerda que prometieron darle dos mil dólares a mi mamacita”

-¿Quiénes van a recordar? ¿Los que ordenaron el asesinato de Galán, los masacradores de artesanos, guerreros de mil días, y huelguistas del banano, los creadores de paracos y “falsos positivos” los firmantes de La Habana – incluido sionista representante del Pentágono y los milicos formados en la escuela de Panamá–; los parapolíticos del Congreso, Corte, Odebrecht, Reficar, con sus secuaces en cada sector público? ¿O quienes traicionarán a los asesinados, siempre, para unirse impunemente a Uribe y a los millones que no terminan por vivir aquí dejando espacio para que todos podamos superar la tormenta permanente de sangre pobre?

-¡Cuántos estudios, novelas, ensayos, textos auténticos y patriotas por escribir para acompañar las huellas que María José recoge en la matria ensoñada!