

---

# MARGINALIA

ENCUENTROS CON LA LITERATURA

---

A decorative graphic consisting of several overlapping, wavy lines in shades of white, light gray, and red, flowing across the lower half of the page.

PROGRAMA DE ESPAÑOL Y LITERATURA  
UNIVERSIDAD DEL QUINDÍO



# MARGINALIA

ENCUENTROS CON LA LITERATURA



CARLOS A. CASTRILLÓN  
(COMPILADOR)

PROGRAMA DE ESPAÑOL Y LITERATURA  
UNIVERSIDAD DEL QUINDÍO  
2011



MARGINALIA:  
ENCUENTROS CON LA LITERATURA

© Programa de Español y Literatura  
Universidad del Quindío

Primera edición  
Armenia, 2011

*Compilación:*  
© Carlos A. Castrillón

ISBN 978-958-8593-15-9

*Todos los derechos reservados.  
Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro, por cualquier  
medio, sin la autorización escrita del editor.*

Impresión: Centro de Publicaciones de la Universidad del Quindío

# ÍNDICE

Presentación	7
Alirio Gallego Valencia <i>Euclides Jaramillo Arango: Semblanza literaria y humana</i>	9
Jorge Hernando Delgado Cáceres <i>Euclides Jaramillo Arango no ha muerto</i>	17
Umberto Senegal <i>Virutas literarias sobre el escritor, su oficio y los lectores</i>	33
Julio César Correa D. <i>Los amados de los dioses mueren jóvenes</i>	43
John Jairo Guzmán Abella <i>Andrés Caicedo: Elogio de la inmadurez</i>	53
Gloria Henao Sánchez <i>Visión distópica en La Guerra Final de Nelson Mora</i>	63
Juan Manuel Acevedo Carvajal <i>Espacio urbano y Estado en La Ciudad Ausente de Ricardo Piglia</i>	79
Daniel Moreno López <i>Ausente la ciudad quedan relatos</i>	89
Edwin Alonso Vargas Bonilla <i>Acercamiento al discurso filosófico en la obra de Roberto Arlt</i>	101
Graciela Uribe Álvarez <i>Retratos bajo la tempestad: Una lectura en filigrana de la Historia de Colombia</i>	115
Alba Luz Quevedo <i>Una mirada al hombre en Cómo triunfar en la vida, de Angélica Gorodischer</i>	129

José Rodolfo Rivera <i>El concepto de violencia en dos cuentos de Juan Rulfo</i>	139
Mary Grueso Romero <i>Voces negras en la poética femenina colombiana</i>	149
Luis Eduardo Marulanda Agudelo <i>Hacia la palabra innominable o el resplandor medular en Oliverio Girondo</i>	163
Juan Aurelio García Giraldo <i>La imperiosa necesidad de ser otro</i>	175
Félix Adrián Salamanca Marín <i>La relatividad frente al espejo: Lectura de un poema de Juan Manuel López</i>	189
Miguel Ángel Caro L. <i>Apostillas a un Manifiesto de la Ironía</i>	203
Viviana Montealegre <i>La ciudad como metáfora del olvido en la poesía de José Manuel Arango</i>	215
Carlos Fernando Gutiérrez Trujillo <i>Luis Fernando Mejía, un poeta conversacional en el Gran Caldas</i>	227
Diego Alberto Pineda Patiño <i>Tres poemas desde la voz irónica de Carlos A. Castrillón</i>	247
Juan David Zambrano Valencia <i>La estética de la transgresión en la obra poética de Baudilio Montoya</i>	259
José Nodier Solórzano Castaño <i>Apuntes para una exégesis de la literatura en el Quindío</i>	271

## PRESENTACIÓN

En uno de los capítulos de *Huellas en la historia* (1986), Alirio Gallego Valencia sistematizó sus apuntes acerca del proceso que dio origen a la Universidad del Quindío. En esos detallados recuerdos, escritos con motivo de los 25 años de fundación de la Universidad (1985) y sustentados en documentos de gran valor para nosotros, el historiador hace énfasis en el sueño universitario como respuesta a las secuelas de la violencia política, que exigían un foco de desarrollo cultural y socioeconómico. Como representante de la Universidad Nacional en la Junta que promovió la creación de la Universidad del Quindío, Gallego Valencia destaca la presencia de Euclides Jaramillo Arango (1910–1987) en ese contexto, en el que la idea de un centro de estudios superiores era el punto de encuentro de una creciente búsqueda identitaria.

Un año después, el 23 de septiembre de 1987, Gallego Valencia pronunció un discurso en la ceremonia que consagró el nombre de Euclides Jaramillo Arango para la Biblioteca Central de la Universidad del Quindío. En esa oportunidad el notable ensayista e historiador explicó los rasgos de la obra de Jaramillo Arango y mostró la influencia de su labor como escritor e intelectual en la cultura regional.

Como homenaje a los 50 años de la Universidad del Quindío y a la memoria de estos dos intelectuales tan ligados a su historia nace este libro, que tiene como puerta de entrada la “Semblanza literaria y humana” de Jaramillo Arango que Alirio Gallego Valencia escribió para la ceremonia mencionada, seguida de 21 ensayos sobre temas literarios de estudiantes, egresados y profesores del programa de Español y Literatura y de su especialización en Enseñanza de la Literatura. El motivo es mayor si tenemos en cuenta el centenario de Euclides Jaramillo Arango,

para lo cual nada más propicio que la cálida entrevista que le hizo Jorge Hernando Delgado en 1986 y que lo muestra en toda su humanidad.

La diversidad de temas, enfoques teóricos y concepciones literarias de los ensayos que conforman este libro es producto de los proyectos de la línea de investigación en Relecturas del Canon Literario, de sus semilleros de investigación y de la prolongación de las inquietudes académicas de los egresados. El oficio de leer y releer literatura, de la mano de corrientes de pensamiento y modelos que se oponen o intercalan, implica la necesaria tensión entre los puntos extremos de un diálogo que se presenta abundante en matices. Aquí, como podrá notarlo el lector, se evidencia un contacto permanente con la literatura y con la cultura, lo que refleja, de alguna manera, la incidencia de los principios formativos del programa de Español y Literatura en sus 33 años de historia.

Sólo resta agradecer el apoyo del director del programa, Numael Mora Álvarez, del rector de la Universidad del Quindío, doctor Alfonso Londoño Orozco, y la colaboración entusiasta de Mayra Yesenia Sarmiento y María Fernanda Méndez en la organización del proyecto de libro, y de Miguel Ángel Caro y Félix Adrián Salamanca en la revisión de los materiales.

*Carlos A. Castrillón*  
Universidad del Quindío





## EUCLIDES JARAMILLO ARANGO: SEMBLANZA LITERARIA Y HUMANA

Alirio Gallego Valencia

Honra la Universidad del Quindío, en esta ocasión, a una figura de la inteligencia, cuya vida transcurrió en sus claustros durante más de 25 años, desde los días iniciales de su fundación hasta su muerte. En su breve retiro final, no estuvo ausente del acaecer estudiantil ni de las proyecciones del plantel que tanto amó.

Soy, como lo sugirió en el oficio de comisión para este acto el Señor Secretario General, testigo de la trayectoria humanística del Maestro Euclides Jaramillo Arango. Compartimos las preocupaciones intelectivas alrededor de nuestro departamento, sobre todo en el campo que más requiere el hombre para su desarrollo y progreso: la cultura.

Acertado es, por las directivas de nuestra Alma Máter, que su Biblioteca lleve el nombre de tan ilustre profesor, fundador, escritor, investigador y, por sobre todo esto, hombre bondadoso, puesto que ofreció, a su manera, la generosa y pródiga dádiva de su cultura, apoyo y estímulo a quienes llegaron en solicitud de consejo y ayuda.

Los pueblos requieren de su historia y con ella de símbolos que los perpetúen. Euclides Jaramillo Arango, a lo largo de su meritoria existencia como hombre de letras, labró paso a paso el itinerario de su mágica parábola, densa por su profundidad, transferencia y método, hasta convertirse en símbolo de nuestro mundo académico.

Para espíritu tan inquieto fue propicia la vida universitaria. En ella desfogó su energía creadora por el estímulo que por sí misma emana en el contacto con profesores y discípulos. Se forma el maestro en esa relación íntima que establece la unión espiritual de quien transfiere y recibe. Es el apostolado que trasciende en la medida en que los acaeceres de la enseñanza motivan el magisterio, al margen de otras consideraciones. Una forma idealista extraña a nuestros tiempos, aparecida como excepción.

Gran logro es enseñar. Proyectamos así nuestra vida al infinito, en la misma medida en que las generaciones se suceden con el bagaje de nuestra noción y el perfeccionamiento adquirido por la experiencia. La figura del maestro proyecta en la mente de sus discípulos el ansia de imitarlo y superarlo. Por ello, la imagen de Euclides, en la Universidad, significa también el homenaje discernido no sólo a su nombre, sino a quienes, en igual forma, modelan profesionales que enaltecen al país y a su Facultad.

Fue un enamorado del estudio y del saber. Podría afirmar que durante los cinco lustros de su periplo por las aulas logró, como los grandes Maestros, aquilatar sus méritos, acumular cultura, no como almacenaje de conocimientos, sino como cultivo intensivo humano. Por esto no imponía en su magisterio la estricta aplicación de conceptos, reglas y leyes a los hechos, sino un tener y un ver las cosas en determinadas formas de sentido. Fue un ingenioso en la narración y hacía abstracción de la erudición para expresar sus verdades y sostener sus tesis.

Como expositor en la enseñanza de historia del arte, embriagaba su análisis. Paseaba su conocimiento desde las primitivas figuras del arte prehistórico, al evocar los grandes frescos de las cavernas de Europa occidental: Lascaux y Altamira, entre otros, como arte naturalista; pasaba por la Grecia de Fidias, el escultor formidable, el superintendente de cuantos monumentos artísticos mandaba alzar Pericles; exaltaba el arte de los pueblos aborígenes de América, hasta nuestros pintores primitivistas. Enseñó literatura clásica, antigua y moderna: Homero, Esquilo, Sófocles, Herodoto, Virgilio, Balzac, Shakespeare, los maestros

españoles, así como a Dante y Milton, aunque su venero de afectos literarios estuvo, siempre, centrado sobre la colombiana, en particular la vernácula.

Nos propusimos, él y yo, cuando esta Universidad abrió sus puertas al horizonte cultural, hacer de los estudios humanísticos una de las principales actividades de nuestra acción. Manera prudente de señalar a la juventud que “nuestra civilización occidental procede, con todos sus encantos literarios, filosóficos y científicos, desde los núcleos griegos que nos han hecho posible el descubrimiento de su civilización, su pensamiento, evolución, arte y religión”, lo cual permite conocer y admirar la belleza en su sentido estético, la expresión de las emociones y adoptar una conducta frente a los hombres; del mismo modo, bucear nuestros orígenes sobre el campo comparativo del arte, costumbres y espíritu, para hacer patria al amparo del conocimiento remoto y de la investigación de nuestro propio pueblo.

Esos toques de humanismo en la cátedra eran, decíamos, las pinceladas que dábamos, por su conducto, a las profesiones técnicas establecidas. Procurábamos el progreso material, para utilizar su producción en la satisfacción de las congruas necesidades y deseos, aunque el concepto de humanismo es más extenso y más profundo. Las humanidades son una virtud que consiste en el gusto por formar pensamientos y cumplir actos desinteresados, es decir, que no sean susceptibles de provecho material inmediato, de remuneración precisa y calculable. Como deleite para el espíritu, cuando requiere el descanso.

La vocación es una fuerza que emana de la interioridad, como producto ancestral, de formación o de necesidad expresiva. Euclides Jaramillo Arango, desde su juventud, hizo profesión en el periodismo y el cultivo de las artes literarias. Editaba en la Universidad Libre de Bogotá, en donde realizó estudios secundarios, un periódico titulado Mala Sombra, de crítica y humor, estilo que conservó en su extensa producción. Fue columnista en diarios nacionales como La Patria, Diario del Otún, El Diario de Pereira, Diario del Quindío, Satanás, corresponsal de El Tiempo.

En el último de sus días, en el rodillo de su máquina de escribir, dejó, como epílogo de su vida de escritor, el comienzo de su crónica final. Para comprender el conjunto de la obra de un autor, en cuya actividad logró el Maestro Euclides su más alta expresión, es necesario rastrear su ambiente, sus tendencias, investigar su actividad, para concluir que su estilo permanecía en su intimidad. En efecto, en su autobiografía retrata parte de ese medio, propicio a su estilo.

Fue en la literatura en donde su creación sublimó su propio estro. Catorce libros y uno inédito, más el sinnúmero de crónicas y notas periodísticas, son el balance final de una obra a todas luces pródiga en la comunicación y en el conocimiento.

Dos novelas orlan esta producción: *Memorias de Simoncito* y *Un campesino sin regreso*, títulos que enmarcan su destino de escritor costumbrista e investigador del folclore regional. Fenómeno natural en quien amó la tierra, sus paisajes, la naturaleza en sus diversas manifestaciones y el hombre con sus costumbres, vocabulario, fábulas, historias, leyendas, creencias, retahílas, cuentos, romerías, ambiciones, añoranzas, vestido, comida, música, fiestas, ferias, serenatas, salvas, coplas, trovas y artesanías, todo lo cual configura el folclor popular, razón cultural que nos afinsa en la historia y nos deja penetrar en el fondo de nuestros orígenes.

En las novelas mencionadas se perfila este ambiente telúrico, propio de nuestra raza; la inmediatez campesina que nos cobija; mezcla étnica que ebulló en la retorta de las fusiones entre antioqueños, caucanos, cundiboyacenses, santandereanos y tolimenses, de todo lo cual surgió el Quindío vigoroso, dinámico en el adelanto cultural y material como tarjeta de presentación ante el país. Justos títulos para merecer el ámbito universitario y progresista para las nuevas generaciones.

Ningún escritor puede eludir evocar en su trama literaria su propia vida, por lo cual, tanto en *Memorias de Simoncito* como en *Un campesino sin regreso*, se adivinan perfiles autobiográficos,

rememorados con especialidad en los relatos de vida campesina y de bondad entre familias y parientes, insertos en los argumentos novelescos.

*Un campesino sin regreso* significa el aporte del Quindío en la narrativa nacional sobre la violencia política que sufrió el país —en mala hora—, durante más de una década. Los dramas sociales son la simiente para que se produzcan novelas como testimonio de épocas que afectaron el normal desarrollo de algunos países, en particular los de Suramérica. En este sentido, Euclides Jaramillo Arango, en 1959, colocó su nombre en el ámbito internacional al lado de Jorge Icaza, Humberto Mata, Ciro Alegría, entre otros. Humberto Tajera, en México, dijo de esta obra:

Literatura de violencia llevada a la novelística, define alguien, a todos esos libros, *Viento Seco*, *Días de terror*, *Horizontes cerrados*, que incendian con escenas dantescas aquella romántica y académica literatura neogranadina que se enaguinaldaba con las rosas de María y con los purismos del señor Carrasquilla. Ahora nos engrieta el corazón con *Un campesino sin regreso*, el ya famoso Euclides Jaramillo Arango, feliz en trazar con estilo ingenuo la dulzura de los campos eclógicos y la paciencia e ingenio de las gentes sencillas de esa región antioqueña celebrada entre las más originales y promisorias de los andinos valles suramericanos. Es significativo que los hilos que entreteje Jaramillo Arango, sean los tradicionales de la novela suramericana de hace un siglo; la sollicitación de los campos cantados por Bello y por Olmedo; la inocencia y ternura de los amores virginales campesinos; la salvajez y el terror de los políticos y caciques que, como en *Amalia* y *El Sargento Felipe*, dan testimonio del atraso social por centurias que sufren esos pueblos sujetos al feudalismo y al fanatismo ensañados en holocausto de inocentes.

La tendencia de Jaramillo Arango es, en efecto, la descripción costumbrista, de donde emanó, al final, su compilación folclórica, dentro de la cual la cuentística y la crónica resultan protuberante realidad. Decía de este género, sin entrar en academismos definitorios, que el cuento era cualquier cosa bien contada. Un volumen, *El destino anda en contravía*, atestigua definición tan suya. Allí el lector encuentra divertimento, mensaje social, tradición, como si en los corredores de su casa campesina pusiera

a fumar, al amparo de una hoguera en el fondo de oscura cocina, mientras las mujeres hierven café cerrero, lían tabacos o remiendan ropas. Escena vernácula perdurable en la antología de las narraciones. Mojón, además, de nuestros valores culturales.

La investigación en el arte literario es una actividad de tiempo completo. Embarga la búsqueda incesante de hechos, causas, fenómenos, transmisiones orales o escritas de todo aquello. En esta acción, el Maestro dejó la huella de su actividad en *Cuentos del pícaro Tío Conejo*, *Sebastián de las Gracias*, *Talleres de la infancia*, *Cosas de paisas*, *Dos centavitos de poesía*, *Un extraño diccionario*, *Una universidad de rateros*. Obras que, en conjunto, compendian la historia cultural de nuestra región, en donde está centrada la casi totalidad de su trabajo.

Califica así el principio de universalización temática, a partir de los elementos contiguos que rodean al escritor. Se es universal cuando existe un conocimiento sobre lo particular, regional o cercano. Es decir, que en Euclides se cumple el fenómeno de la universalización a partir de la particularidad. En el fondo de este telón literario, humanístico, está el hombre. Quién fue, cómo vivió, cuáles fueron sus afectos, gustos, aspiraciones.

Nació en Pereira, el 15 de noviembre de 1910. Hizo estudios primarios en la misma ciudad, secundarios en la Universidad Libre de Bogotá, profesionales en el Externado de Colombia, en donde obtuvo título de Abogado. Ejerció su profesión como Juez, Registrador de Instrumentos Públicos y Privados, Alcalde, Personero, Auditor de FF. CC., Director de Fenalco en Armenia, desde cuya posición tomó durante largo período la bandera del civismo. Desde su despacho lo mismo se escribían crónicas y artículos, se vendían intangibles (seguros), se daban consejos o se orientaba al comercio y la industria. Se produjo asimismo la creación del Departamento del Quindío, desde un ángulo gremial, lo mismo que la fundación de la Universidad, en donde los dos pudimos desarrollar una ambición por largo tiempo acariciada en nuestro ambiente, por entonces casi aldeano, aún dependientes del Departamento, de Caldas.

Mantuvo su vocación de agricultor. Fue Presidente del Comité Municipal de Cafeteros, asistió a Congresos de dicho gremio, como a otros de distinto orden, siempre en función creadora para coordinar los intereses de la región que representaba. Inició la fundación de la Cooperativa de Caficultores para este sector. Sus años de mocedad transcurrieron en Salento, a cuyas tierras dedicó sus añoranzas; contrajo matrimonio con dama circasiana, Haydée Londoño Botero; con ella formó su hogar en Armenia, de cuya unión tuvo dos hijos: Hernán y Marietta. De la tierra y sus cultivos hizo una devoción; reconstruía el suelo con cariño. Sembraba con placer plantas terrígenas y en las flores recreaba su ánimo de suyo romántico y bondadoso.

Amigo sin condiciones. Protegió a estudiantes y artistas. Estimuló a escritores, ayudó a los humildes. Sencillo y descomplicado en el hablar y en su actitud, accedía a la demanda de quienes lo requerían. Viajero por caminos veredales, exploraba en ellos la vida campesina a tiempo que rememoraba su juventud. Quería prolongar su vida para encontrar mayor material de análisis y transmisión. Quería el arte como recreo de la vista, incentivo espiritual, aunque no se entendiera, posición que enseñaba para que al admirar algo, se concluyera que era arte, en su acepción. No hay para qué entenderlo, decía, basta que nos guste.

Mantuvo especial afecto y ternura por los niños. Sus nietos fueron el objeto final de su vida; a ellos dedicó hermosas páginas de literatura infantil, fue, en este aspecto, un abuelo inolvidable, traducida esta observación para cuantos niños lo vieron o lean sus páginas.

El Gobierno Nacional, el Departamental, la Federación Nacional de Cafeteros, reconocieron su trabajo con preseas de oro. Diplomas y pergaminos perduran su memoria, pero, sobre todo esto, la bondadosa figura del hombre bueno que fue, seguirá su ronda eterna por nuestros claustros como ejemplo de perseverancia y amor por las letras y las juventudes en quienes está el porvenir de la patria.

La presencia del Profesor Euclides Jaramillo Arango en la Biblioteca de la Universidad del Quindío y el rótulo que distingue su recinto, adoptado por el Consejo Superior, perpetúan el nombre y la imagen del destacado ciudadano.

Sería, quizás, el anhelo íntimo que lo llevó por los senderos de su creación, al consagrar talento y afán en busca de su eternidad. La Universidad agrega sus rasgos físicos, por cuya figura deducirán otras generaciones el acierto de nuestra semblanza.

Armenia, septiembre 23 de 1987.





## EUCLIDES JARAMILLO ARANGO NO HA MUERTO HOMENAJE EN LOS 100 AÑOS DE SU NATALICIO (1910–2010)

Jorge Hernando Delgado Cáceres<sup>1</sup>

*Estamos hoy aquí para convocar a la madre monte, para convocar a los arrullos cantarines de Salento, para convocar a los granos enrojecidos del café, para hacer venir hasta este último pasadizo de su vida, a los ex alumnos de la Universidad del Quindío, a todos los que recibieron del maestro y el amigo su único mensaje de fe, esperanza y alegría, a todos ellos, a todos esos mitos del folclor de nuestra tierra, que sólo él, como nadie otro en este país, fue capaz de escudriñar, resaltar y dejarnos sembrados para siempre, para que bajen en esta mañana a rendirle el último tributo al hombre que los creó, los amasó y los volvió verdad en los textos de sus libros.*

Gustavo Álvarez Gardeazábal (1987)

### Hombre público y escritor

Euclides Jaramillo Arango no ha muerto, como lo diría su amigo, el investigador Octavio Marulanda, “porque está en el alma de

---

<sup>1</sup> Director de la Fundación Cine Club El Mohán. Ha publicado diversas investigaciones de carácter histórico con el fin de convertirlas en guiones para video: *La vida y obra de Jesús María Ocampo “Tigrero”* (2001), *Asalto y Fusilamiento del coronel Echeverría* (2002), *Imágenes y Cinemas del Quindío* (2003), *Exposiciones Itinerantes: Historia de la Fotografía en el Quindío* (2005), *Historia visual del departamento del Quindío* (2006), *La fotografía en Armenia* (2007), *El Paso del Quindío y el Carguero* (2009). Ha incursionado en la realización de videos como *Castillo de Naipes* (1986–2008), *Euclides Jaramillo Arango: El hacedor de luceros* (2008), *Terremoto de Armenia: 10 años* (2009), *El Bicentenario: Refundar la Patria* (2009), *Jesús Arango Cano* (2010). Es egresado del programa de Español y Literatura (1991).

todos los quindianos”. Euclides continúa vivo, en los contadores de historias, en las investigaciones sobre el folclor y en la literatura nacional. Euclides era como un búho viejo, grande y gordo; se le pasó todo el tiempo con los ojos bien abiertos, buscando en las noches los secretos de la gesta colonizadora con sus gentes aferradas a la tierra y a sus tradiciones; en esas noches, muchas veces fue niño y escribía sobre juguetes y leyendas.

Abogado de la Universidad Externado de Colombia, ocupó en Caldas diversos cargos, como juez del Circuito Promiscuo de Santuario, registrador de Instrumentos Públicos y Privados de Calarcá, personero, alcalde de Pereira y auditor del Ferrocarril de Caldas, que le dieron la posibilidad de conocer la idiosincrasia popular y los vaivenes de la política colombiana. Indagando y teniendo contacto con las historias de las gentes, que finalmente terminaron siendo personajes de sus libros, en los que la cultura antioqueña representa un faro de sus reflexiones e investigaciones.

Por su capacidad intelectual fue corresponsal del periódico *El Tiempo*, agente de la Flota Mercante Gran Colombiana, director del Círculo de Periodistas del Quindío, participó en la creación del Departamento del Quindío, fue cofundador de la Universidad del Quindío, de la Cooperativa de Caficultores de Armenia y del Diario del Quindío, y finalmente, como decía Jaime Lopera (Delgado, 1986):

El Quindío está en mora de hacerle un reconocimiento a una de las personas más importantes que han pasado por este departamento, no solamente por su importancia intrínseca, sino por las obras que dejó, aparte de ser un hombre producto de la literatura, un cuentista regional folclórico que ha dado muestras de esa vena en todo el país y así es reconocido en todas partes; su papel como empresario, como creador de instituciones y como un hombre cívico ha surgido últimamente a la luz pública en cuanto a la biografía de Euclides Jaramillo Arango.

Uno de los mayores hitos fue el haber sido, a nuestro juicio, el real fundador del departamento del Quindío. Cuando los políticos llegaron a la creación del departamento del Quindío por fuerzas de las

circunstancias, porque la ley tiene que pasar por el Senado y la Cámara, tenía que ser sancionada por el gobierno nacional. Eso venía presidido por una gran cantidad de energía y esfuerzos que muchas personas dieron a ese proyecto. Elías Vélez y Euclides Jaramillo, desde mucho antes de 1961, fueron los que empezaron a colocar la semilla en el alma de los pequeños comerciantes y empresarios y hombres de bien en Armenia y en el Quindío.

Dado que Euclides vivió en Calarcá, allí tuvo la oportunidad de hablar por primera vez sobre la fundación del departamento del Quindío; más tarde, cuando perteneció al Comité de Cafeteros, tuvo la oportunidad de ser partícipe de los comités que se crearon dentro del Comité de Cafeteros para impulsar la idea y finalmente, cuando esta empezó a coger forma, organizó las primeras juntas departamentales, pro creación del departamento del Quindío. Euclides tenía además la influencia de la Universidad del Quindío, la influencia de Fenalco, la influencia en las capas cívicas de Armenia y desde luego grandes contactos con Bogotá y Manizales.

Dos obras de gran envergadura se le reconocen a Euclides, ser gestor de la creación de la Universidad del Quindío y del Departamento del Quindío. Ebel Botero (*Homenaje*, 1987) escribía: “Decir Euclides Jaramillo Arango en el occidente colombiano, es decir literatura autóctona, arte folclórico, amor a la gente, bondad a flor de labio, vitalidad infatigable, y también es decir cultura quindiana, universidad, estudio. Su nombre está vinculado al de nuestra Universidad del Quindío, que esta casi no se entiende sin él, sin uno de sus principales fundadores, sin el más ilustre de sus expositores y humanistas”. Sobre el tema de la Universidad del Quindío, en el discurso que pronunció durante el sepelio en el Aula Camilo Torres de la Universidad del Quindío, Álvarez Gardeazábal (1987) expresó: “Euclides fue una víctima ingrata de las oligarquías bogotanas, que quisieron censurarle en mal momento el honor y el prestigio de haber hecho este claustro”.

En otros apartes Euclides se refirió: “Hasta el nacimiento de la Universidad del Quindío la cultura nuestra, con ejemplares muy buenos como Jaime Buitrago, como otros, pero el intelectual: una tristeza cómo lo trataban. Cuando uno publicaba un libro, yo

me acuerdo que me dijo un señor aquí que por qué no había medido esa plata más bien en terneros, que eso progresaba más que la cultura. De la Universidad del Quindío para acá ha cambiado mucho. Entonces ya se publican libros, se hace ya con alguna admiración de la gente, o por lo menos que los lean; pero aquí no, a nosotros nos han gustado pero las letras de cambio, es triste pero es así” (Delgado, 1986).

Euclides Jaramillo era mirado por los antioqueños como uno de sus gestores importantes, otorgándole todos los honores dados a los representantes de la cultura paisa. A Euclides le dieron condecoraciones del Estado, la medalla del Congreso, porque vieron en él un digno representante de la región cafetera. Euclides había nacido en Pereira, pero toda su vida vivió en el Quindío, creyéndose paisa de *raca mandaca*. En sus últimos años, y después de largas discusiones, había comenzado a ceder en cuanto a su reflexión sobre el Quindío, que no era tan antioqueño como se pensaba en la década de los cincuenta. El territorio se consolidó como un lugar de paso de gentes pobres que habían llegado de diversas regiones del país. Euclides logra describir con la serenidad del viejo sabio cómo se logró la fundación de los pueblos del Eje Cafetero; es el cronista que conoce su responsabilidad, esmerándose en recordárnoslo.

### **Un hombre que sintetiza la cultura regional**

En el año 1986 se le realizó una entrevista en formato de cine de 16 milímetros. Euclides se encontraba enfermo y sólo le interesaba estar con sus nietos. Podríamos decir que fue su última entrevista pues a los pocos meses falleció. Demoramos 20 años para culminar el documental y, como es ya costumbre en el cine colombiano, los proyectos tienen tantas dificultades que se vuelven más interesantes que las historias a contar. El documental lo titulamos *Euclides Jaramillo Arango: El Hacedor de Luceros, literatura y folclor*, y fue producto de la conmemoración de los 20 años del fallecimiento de Euclides y motivados por los 25 años de la Fundación Cine Club El Mohán.

Euclides no quería darnos la entrevista; se encontraba indispuerto y conectado con suero. Al final lo convencimos y le preguntamos: ¿Cómo eran las costumbres y la vida de los pobladores quindianos que no conocían la electricidad, el automóvil, ni el teléfono?

Una vida deliciosa, agradable, sencilla, tranquila. Era una especie de época de los compadres. Todo el mundo era compadre. No había ambición, no había pordioseros. Todos los pueblos eran muy ricos. Aquí tenía comida todo el mundo, esto daba muchísima comida. No había quién pidiera limosna en las calles. Había una cosa muy grande, muy bella, que fue la forma como empezaron a hacerse las casas, nadie vive lejos de donde vive, el punto de partida de uno es su casa. Entonces era un mundo. Por eso mi libro se llama *Talleres de la Infancia*, y los talleres estaban en los corredores y unos grandes zaguanes con una puerta falsa para entrar la vaca o para entrar el caballo. No había automóviles, no había luz eléctrica, no había televisor. Las mamás, cuando uno estaba molestando mucho, le decían: váyase a jugar a la calle. Hoy es imposible.

## El folclor y la crónica

*Euclides era una voz de aliento en el camino. Era voz que aún cantaba el silbido del viento y el trinar del canario entre los pinos. Era una voz que recordaba el resplandor del sol...*

Susana Londoño Gutiérrez

Euclides Jaramillo Arango representa a una generación de intelectuales colombianos que abordan diversos géneros literarios. Rindió un homenaje a los niños y nos dejó dicho que en la ronda y el juego está representada toda una tradición de los pueblos. Otto Morales Benítez, en un homenaje a Euclides, decía: “Naturalmente, también auspicia la autenticidad. Nos dice cómo somos; de qué greda estamos hechos; cómo fue nuestro pasado mítico y cómo hemos evolucionado en la formación de nuestra homogeneidad” (*Homenaje*, 1987). Desarrolló una literatura folclórica de tipo regional, con hondas raíces en los procesos de la colonización y por ese sendero se introdujo en el folclor y de paso a la literatura infantil. Su literatura nos cuenta sus aventuras

y experiencias y nos transmite una energía que nos incita a leer, a seguir con la lectura y conocer nuestras tradiciones.

Octavio Hernández Jiménez se aproxima a la obra folclórica de Euclides con la profundidad de un crítico versado en dichos temas: “No fue el folclorólogo de extenuantes ficheros, cuadros, curvas, proyecciones estadísticas, jergas despistadoras y prosa monótona, como creen los teóricos de la ciencia que tiene que ser el lenguaje científico. Tampoco fue el cronista simplista que copia cuadros alejados de la realidad dinámica. No fue un Guillermo Abadía Morales, monumento de paciencia, resistencia y rigor; ni un Tomás Carrasquilla en la castiza universalización del medio escogido como nervio de su obra; tampoco Rafael Arango y su humor a prueba de chiste. Su obra tiene relaciones íntimas con los tres autores sin llegar a ser síntesis. Fue él, y para qué más” (*Homenaje*, 1987).

### **Comandante del Estado Mayor del Folclor Nacional**

Entre 1946 y 1986 publicó 14 libros. Le preguntamos sobre ellos y de la frase famosa que expresó Guillermo Abadía, quien lo llamó el Comandante del Estado Mayor del Folclor Nacional.

Bueno, es que esa frase es una bondad del Maestro Abadía, ya eso prueba que hay una amistad muy grande entre él y yo. De ahí esa frase tan bondadosa. Yo soy aficionado al folclor, desde hace muchos años, desde muy niño, impulsado por Don Benigno Gutiérrez, que fue un sonsoneño que vivió siempre en Medellín y que estimuló mucho a todos los que nos gustaba la cuestión antropológica, y tal vez siguiéndole los pasos muy lejanos al General Uribe Uribe, que fue el primer folclorólogo que tuvo el país, cronológicamente hablando. Me ha gustado el folclor en sus manifestaciones literarias, en sus manifestaciones demosóficas, en sus manifestaciones coreográficas, musicales, en toda esa gama tan extraordinaria del folclor; y hay uno que me ha apasionado, que es el de los mitos.

El primer libro que yo lancé del folclor, tímidamente, fue el de los *Cuentos del Pícaro Tío Conejo*, que es un personaje universal, pero lo lancé con la versión antioqueña; antes había publicado *Las*

*Memorias de Simoncito*, pero eso no es folclor, es costumbrismo. Después tímidamente me lancé con un libro sobre folclor lúdico, que ha gustado muchísimo y que ha tenido una acogida muy grande, que es los *Talleres de la Infancia*, o *La Antología del Juguete*, y he seguido publicando cosas del folclor y estudiando. Me gusta estudiar todos los días y hacer las comparaciones. El *Extraño Diccionario*, pues tiene ese léxico del café y tiene algo de folclor, pero no es todo.

## Las Memorias de Simoncito

Euclides se inició en la novela en 1946, cuando realizó para *Radio Gaceta* un diario hablado donde contaba historias por capítulos. Como él mismo lo expresa, fue el precursor de las radionovelas en Colombia. Con la recopilación de aquellas historias conforma su primera novela, *Las Memorias de Simoncito*, la cual tiene un malicioso subtítulo: Incidencias de un doctor en medicina que se metió a político. En el prólogo Euclides reafirma su tendencia de ser antioqueño al citar a Gregorio Gutiérrez González: “Y como sólo para Antioquia escribo, yo no escribo español sino antioqueño”. El libro está dedicado a su madre: “La bondad de la mamá de Simoncito, cómo se parece a la bondad de mi mamá: por eso, para mi madre es este libro”.

Con *Las Memorias de Simoncito*, inicia Euclides una incursión al mundo de la identidad cultural, llena de conexiones con todos los recodos de la memoria. “Los colombianos que no tenemos el honor de ser indios puros o negros de origen africano, descendemos de tres o cuatro canallas galeotes, prófugos de las prisiones españolas y aventureros de mala caturra, que vinieron tras Colón en busca de oro, y se unieron a desgraciadas indiecitas que hallaron propicias y que tomaron por la fuerza. Este es el único origen de lo que se puede malamente llamar hoy raza colombiana” (Jaramillo, 1947).

Gabriel Ocampo (Jaramillo, 1950), respecto a *Las Memorias*, reflexiona: “La primera salida del maestro Euclides constituye la continuación de los trabajos de antioqueños, con Carrasquilla a

la cabeza, y de nuestro Rafael Arango Villegas, en cuanto a costumbrismo se refiere. Él desde el Quindío y su coterráneo Adel López Gómez desde Manizales, durante mucho tiempo han sido los abanderados de un estilo autóctono aunque no suficientemente reconocido”.

Su segundo libro, *Biografía Económica del Quindío* (1948), hace un análisis del proceso socio-político de la región y afianza su conocimiento sobre la pequeña y gran empresa quindiana. En 1950 publica *Cosas de Paisas*, una compilación de crónicas acerca del folclor paisa. En la historia de «Matusalén era un niño», nos dice: “El paisa es un exagerado por excelencia. En él la hipérbole es natural. Espontánea. Temperamental. La mentira exagerada constituye su pasión. Mentira inofensiva, amable, clara, tonta, increíble, divertida” (*Homenaje*, 1987). Con su libro *Cuentos del Tío Conejo* (1950) ocupa el segundo puesto en el concurso nacional de la Caja Agraria. Es su primera incursión por el rescate de las tradiciones y leyendas.

### **Un campesino sin regreso**

Su segunda y última novela, *Un Campesino sin regreso* (1959), sobre la violencia en Colombia, fue una de las pioneras en su género en el país, además escrita con una expresión fiel del lenguaje y las costumbres del campo. Euclides, ocho años antes de que se fundara Macondo, creó su propio pueblo: La Colonia. En uno de sus apartes, Euclides expresa con fidelidad de cronista los inicios de la violencia de los años cincuenta: “La justicia no existe hace mucho. Se mata por costumbre, por placer, por negocio y por miseria. Venda, don José, esta chagra, ahora que todavía es tiempo y algo le dan por ella. Y váyase a una ciudad, ponga algún negocio o trabaje carpintería que usted sabe tan bien. Luis José coge cualquier destino, menos permanecer aquí sembrando para que otros cosechen. Yo sé por qué se los digo: ¿Quién los va a proteger? ¿Qué autoridad los va a defender? ¿Ante quién van a quejarse cuando llegue la tragedia? Vendan, vendan y váyanse. Huyan, que eso es lo que están haciendo todos los campesinos en



Colombia para salvar sus vidas. Seguramente caerán en la miseria, pero al menos estarán vivos” (Jaramillo, 1959).

## **Talleres de la Infancia**

En *Talleres de la Infancia* (1968) recoge doscientos y pico de juegos, rondas y juguetes que, desafortunadamente, van cayendo en desuso. Alberto Londoño escribe sobre el libro: “Es el único en su género. Que nosotros sepamos, en el país nadie ha escrito sobre este tema con la propiedad y con el amor de Euclides Jaramillo” (*Homenaje*, 1987).

Euclides se la pasaba hablando maravillas de la gente del Quindío; le preguntamos qué rasgos caracterizan al hombre y a la mujer del Quindío:

Eminentemente antioqueños; sólo por acá por los lados de Calarcá hay un poco de rasgos de influencia, digámoslo así, indígena, cundiboyacense; pero nosotros somos eminentemente antioqueños. El campesino quindiano es muy bello, tanto el hombre como la mujer es un tipo humano bastante bonito. Pero como nosotros tenemos un problema y es que no tenemos pasado indígena porque aquí hubo un vacío de varios siglos que no se sabe qué se hizo el indígena. Sabemos que llegó Jorge Robledo y fundó Cartago donde hoy es Pereira.

Sabemos que vino un adelantado buscando El Dorado por aquí pero que se devolvió de huída de los guadales, los guadales fueron el único obstáculo que encontraron. Para los españoles esto era un paseo militar y de pronto se acabaron los indígenas; entonces nosotros no tenemos influencia indígena en la sangre. Nos quedan unas tribucitas pequeñas aquí abajo de La Tebaida y Montenegro, de unos infelices que tienen ahí una especie de reservación y los otros que se han ido hacia Riosucio. Nosotros no tenemos indígenas, entonces no hay en la sangre nuestra más que influencia, al principio algo caucana. Ahora, sí es que es tan difícil entrar uno en todas estas cosas, porque lo primero que hubo en el Quindío fue una colonia penal, la de Boquía; a esa colonia penal venían presos políticos desde Panamá hasta Cúcuta. Los que se iban fugando iban haciendo sus mejoritas por ahí, entonces había mucho caucano, mucho nariñense.

En *El destino anda en contravía* (1970) recopila once crónicas del pueblo colombiano y dos cuentos de violencia que fueron publicados en su momento por el Magazín Dominical de *El Espectador*. En este libro encontramos un relato titulado «Carbón», donde Euclides expresa toda su fuerza creadora: “El niño tomó astillas y tierra en un viejo canasto de cestillo y empezó a subir por la escalera del palo con muescas hechas a machete, para tapar el escape. El hombre lo dejó hacer. Tantas otras veces lo había hecho con pericia de viejo carbonero, de carbonero por atavismo. Un leve grito, unas cuantas chispas, y un pequeño deslizamiento de tierra por la superficie del cono. El niño desapareció y apenas si había visto Benicio las manecitas en alto como las de un ahogado que anuncia su tragedia. Un humo denso, con olor a carne quemada, invadió. El carbonero lo valoró todo en segundos y obró de acuerdo con la realidad macabra del momento. El niño ya no resucitaría. Ahora era carbón dentro de la pila. Y había necesidad de salvar ésta para que sus hermanos salieran de la cárcel” (Jaramillo, 1970).

*Dos centavitos de poesía* (1972), libro dedicado por completo al folclor, está dividido en tres partes. Expresa en él sus polémicas opiniones sobre los falsos certámenes folclóricos del país. Le preguntamos sobre uno de los temas obligatorios con Euclides, la cultura del Café:

No hay cultura del café. Algo más, no tenemos la novela del café. Hay novelas que tienen el cafetal de escenario, como *La Montañera*, de Arturo Suárez, que no es del Quindío pero que tiene el cafetal de escenario. Hay novelas que se adornan en sus páginas con el cafetal. Nosotros no tenemos la novela del café. Algo muy triste: no tenemos folclor del café y otros países sí lo tienen, por ejemplo Puerto Rico. Puerto Rico tiene su folclor extenso del café. Yo traté de hacer un diccionario folclórico del café y lo hice, pero únicamente del Quindío en cuanto al léxico, pero nosotros no tenemos mitos del café, no tenemos. Tenemos cancioncitas con el cafetal como fondo pero no más.

En 1978 es finalista en el concurso ENKA de Colombia, con la obra titulada *La extraordinaria vida de Sebastián de las Gracias*, una narración no en español sino en antioqueño. Rocío Vélez de Piedrahita escribe: “Escrito con un pulso muy firme, maestría impresionante para manejar el difícil estilo típico sin adornos rosa para el turista, con buenas coplas, un vocabulario amplio y rotundo, la exageración fuera de toda medida, sin perder por ello los estribos, ni decaer ni forzar” (*Homenaje*, 1987).

### **Un extraño diccionario**

El décimo libro, *Un extraño diccionario* (1980), es la recopilación, según lo presenta el inicio del libro, “del castellano en las gentes del Quindío, especialmente en lo relacionado con el café. Buen humor, historia, anécdotas, folklore, lenguaje”. El libro contiene una biografía realizada por solicitud de la Universidad de Ontario, que el mismo Euclides escribió, dándole un valor adicional a esta joya de la gramática y en especial del léxico del café.

En *Una Universidad de rateros* (1981), Euclides hace un interesante análisis de lo que se ha denominado el folclor quindiano. En la introducción del libro Euclides escribe: “No estoy obligado a dar la razón que haya tenido para la publicación de este libro. Pero como me da la gana de publicarlo. No veo otro motivo, porque por lo que hay aquí no vale la pena” (Jaramillo, 1981).

En *Terror, Crónicas del viejo Pereira que era el nuevo* (1984) la infancia de Euclides se rodea de olores, de imágenes que a pesar del tiempo él no quiere olvidar. Existe una crónica simpática que nos demuestra el humor de Euclides “¿Por qué mató, hombre, al español? —Porque los españoles nos conquistaron y dieron muerte a muchos indios nuestros e hicieron otras diabluras aquí. —Pero eso fue hace cuatrocientos años —le dijo la policía. No importa, contestó el homicida. Y agregó: —Yo sólo lo supe la semana pasada” (Jaramillo, 1984).

*El Hacedor de luceros, la leyenda de los nevados y otros cuentos para chicos y grandes* (1985) es un canto a la alegría escrito con toda la capacidad de ternura y realizado en conjunto con sus nietos. Sobre el particular Euclides comentó: “Amo mucho el niño y he escrito para él y sigo escribiendo para él y sigo luchando para él hasta donde pueda, ¿no? hurgando en el folclor: cuentos, narraciones, mitos, toda esa cosa que al niño le gusta”.

*Los orines de don Federico y otras crónicas* (1986) nos deja un apasionado prólogo del escritor Gustavo Álvarez Gardeazábal. En los *Orines* hay una crónica cuyo título es «El nacimiento de la ciudad»; Tigreiro y su epopeya constituyen el tema. Euclides nos habló:

Esta crónica daría mucho comentario, porque con esa crónica yo parto del principio de que nosotros no hemos fundado ciudades a la antigua, hincando una rodilla en tierra, en nombre del rey de España y todas esas cosas... y los doce apóstoles; no, los cimientos de nuestras ciudades paisas, quindianas, yo me los he explicado en esa forma, de que nacieron alrededor de la fonda o alrededor de la posada. Que a Tigreiro hay que mitificarlo.

Nosotros tenemos que hacer un mito de Tigreiro y que siga creciendo el mito todos los días, no olvidarlo porque eso le hace falta a los pueblos; ahora, yo creo que con acta de fundación hay muy poquitas ciudades en el Quindío. Creo que habrá una o dos si acaso con acta de fundación, con ceremonia. Eso se va formando, se va formando el pueblo. A eso se refiere la crónica. La visión que tengo de Tigreiro es la que me han enseñado. Personalmente yo creo que fue un hombre humilde, un trabajador, un aserrador muy guapo. Pero ya lo tenemos que ir formando un héroe, tenemos que hacer de él un Ulises, un Perseo vencedor y tenemos que hacerlo para hacer la historia de la ciudad.

El libro *Mitos y relatos del Quindío* (1989) fue publicado después de su muerte por la Federación Nacional de Cafeteros, como homenaje a Euclides y a los 100 años de la fundación de Armenia. Sobre este libro que no alcanzó a ver nos dijo:

En un libro que sale dentro de unos dos o tres meses y que se llama *Cómo llegaron los mitos al Quindío*, explico ese fenómeno. Porque no tenemos folclor. En primer lugar, por la juventud. Los pueblos jóvenes no tienen folclor. Tenemos un folclor heredado de España por medio de Antioquia y tenemos un folclor heredado de la misma España por medio de Santanderes, sobre todo en la cordillera hacia Calarcá.

El folclor nuestro es eminentemente antioqueño en todas sus partes y con algo de caucano y con algo de santandereano y con algo de las emigraciones que han llegado. Vienen los paisas, nos traen la ruana blanca, nos traen la quimba, nos traen la mazamorra y el sancocho. Vienen los santandereanos, nos traen la ruana jerga, nos traen la cotiza y nos traen el cuchuco. Es una gran diferencia en comidas y en vestidos; tenemos un folclor que no es nuestro pero que lo usamos y nos servimos de él. Ahora, como hay esa confusión tan enorme de folclor, que la gente dice que el folclor no es sino baile y canto. Hay un mundo de entes folclóricos que nosotros los amamos, que nos servimos de ellos pero que no son nuestros. En los mitos, por ejemplo, hay una cantidad de mitos tremendos que pertenecen al folclor pero que no son nuestros.

### **Aquí la cultura no ha sido una cosa maravillosa**

Y le preguntamos por sus libros: “Los he publicado por placer, porque me gustan, porque me nace escribirlos, pasan desapercibidos. El público los quiere, a mí me han tratado bien últimamente, es decir, a mí me leen, el público del Quindío me lee. Pero aquí la cultura no ha sido una cosa maravillosa”. Euclides intervino vivamente en la configuración de perfiles de desarrollo que hoy sustentan al Quindío: La educación superior, el periodismo, los servicios asistenciales, el gremio cafetero, le deben sus buenos oficios. Le preguntamos si algo se le quedó en el tintero o está satisfecho de su labor como hombre cívico:

En el momento en que me radiqué en Armenia en el año 46 pensé que había que hacer algo por la juventud pobre, ese montón de bachilleres que salían se organizaban unos de meseros, otros deambulando, no tenían dónde estudiar; pues los riquitos se iban a Bogotá o a otra parte. Hasta el año sesenta, donde aparecieron otros locos,

como Alirio Gallego, Darío Leyva y otros que nos hicieron coro, fundamos la Universidad del Quindío y realicé una ambición que la tuve mucho tiempo. ¿Que se quedó algo en el tintero?; sí, se ha quedado mucho en el tintero. ¿Periódicos? Tuve varios. Primero, yo vine aquí como director de *Radio Gaceta*. Después tuve uno que se llamaba *Unión Liberal*, tuve... yo había tenido ya en Calarcá en el año 37 uno que se llamaba *El Quindío*, o *El Pueblo*, no me acuerdo, que lo tuve con Pedro Fayad en el año 37 que viví yo en Calarcá.

Sobre sus libros preferidos Euclides expresó: “Hay una poesía, me parece que es de Juan de Dios Peza, de aquella mujercita que tenía que regalar un hijo y tenía once. Decía: “¿Cuál ha de ser, cuál ha de ser, Dios mío!”. Todos los muchachitos se quieren. Yo quiero mucho mis obras. Claro que *Talleres de la Infancia* y *Un Campesino sin regreso* podrían ser los contemplados. Tal vez, pero yo quiero todas mis obras y me llenan todas. Me satisfacen mucho. Hay unas cosas rarísimas. Yo tengo un librito que se llama *Cosas de paisas*. Ese agotó la edición en 15 días y no lo volví a ver. No tengo ejemplar para mí”.

Euclides Jaramillo fue un escritor de género costumbrista y erudito cronista del folclore colombiano; su vida la pasó entre el periodismo y la lucha cotidiana por la construcción de procesos sociales en el Quindío. Es considerado el hombre más importante que tuvo esta tierra en sus últimos cincuenta años y representa una de las figuras eminentes de la cultura y la autenticidad cultural. Euclides Jaramillo nació el 15 de septiembre de 1910 y falleció en Armenia el 9 de junio de 1987.

### **Cronología de la vida y obra de Euclides Jaramillo Arango**

- 1920. Funda un periódico en Salento: *El Convenio*.
- 1922. Funda *El Defensor* en Armenia.
- 1923. Viaja a Bogotá. Universidad Libre, bachillerato.
- 1924. Funda el periódico *El Cucarrón*, más tarde *Mala Sombra*.
- 1925. Gana el concurso de narrativa libre, viaja a Panamá.
- 1928. Bachiller en Bogotá, regresa a Pereira y el Quindío.
- 1932. Ingresa a la Universidad Externado de Colombia.

1933. Corresponsal del periódico *El Tiempo*.  
1934. Juez municipal de Circasia en unas vacaciones.  
1935. Registrador de correspondencia, Ministerio de Guerra.  
1937. Tesis de grado: *El suicidio y su profilaxis social*. Abogado de la Universidad Externado de Colombia. Juez del Circuito Promiscuo de Santuario.  
1938. Juez del Circuito de Calarcá. 1938. Funda el semanario *El Pueblo* en Calarcá. Se casa con Haydé Londoño Botero en Circasia.  
1939. Concejal del corregimiento de Córdoba en Calarcá.  
1940. Personero de Pereira.  
1941. Alcalde de Pereira.  
1943. Auditor del Ferrocarril de Caldas.  
1944. Ocho años como director ejecutivo de Fenalco.  
1945. Agente de la Flota Mercante Gran Colombiana.  
1946. Se radica en Armenia. Dirige *Radio Gaceta*. Presidente del Comité de Cafeteros de Armenia hasta 1966.  
1947. Presidente del Círculo de Periodistas del Quindío.  
1949. Diario del Quindío.  
1950. Mención de honor de la Caja Colombiana de Ahorros.  
1962. Cofundador de la Universidad del Quindío. Profesor titular emérito de humanidades en la Universidad del Quindío.  
1966. Cofundador en la creación del departamento del Quindío. Ad honorem, del Comité Municipal de Cafeteros.  
1987. Fallece el 9 de junio.

**Libros (1947–1986):**

1947. *Memorias de Simoncito* (novela).  
1948. *Biografía económica del Quindío* (economía). *Comedia El honor de Bartolo* (teatro).  
1949. *Cosas de paisas* (crónicas).  
1950. *Cuentos del Tío Conejo* (folklore).  
1959. *Un campesino sin regreso* (novela).  
1968. *Talleres de la infancia* (folklore).  
1970. *El destino anda en contravía* (cuentos).  
1972. *Dos centavitos de poesía* (folklore).

1978. *La extraordinaria vida de Sebastián de las Gracias* (folklore).
1980. *Un extraño diccionario* (léxico).
1981. *Una Universidad de rateros* (cuentos y crónicas).
1984. *Terror* (crónicas).
1985. *El hacedor de luceros* (cuentos para niños).
1986. *Los orines de don Federico* (crónicas).
1989. *Mitos y relatos del Quindío* (folklore).

## Referencias

- Álvarez Gardeazábal, Gustavo (1987). *Palabras en el sepelio de Euclides Jaramillo Arango*. Armenia.
- Delgado, Jorge H. (1986). “Entrevista en cine para el documental *Euclides Jaramillo Arango: El hacedor de luceros. Literatura y Folclor*”. Armenia: Fundación Cine Club El Mohán.
- Homenaje al Maestro Euclides Jaramillo Arango* (1987, 28 de junio). Revista Dominical, La Patria, Manizales.
- Jaramillo, Euclides (1947). *Las Memorias de Simoncito*. Armenia: Imprenta Departamental de Caldas.
- Jaramillo, Euclides (1950). *Cosas de Paisas*. Medellín: Lux.
- Jaramillo, Euclides (1959). *Un campesino sin regreso*. Medellín: Vedet.
- Jaramillo, Euclides (1970). *El destino anda en contravía*. Manizales: Alfa & Orsa.
- Jaramillo, Euclides (1981). *Una Universidad de rateros*. Manizales: Polo.
- Jaramillo, Euclides (1984). *Terror*. Armenia: Cosmográfica.





## VIRUTAS LITERARIAS SOBRE EL ESCRITOR, SU OFICIO Y LOS LECTORES

Umberto Senegal<sup>2</sup>

*Para Hugo Hernán Aparicio, escritor amigo que me acompaña cuando caigo en los abismos del lenguaje o asciendo a sus cimas, tendiéndome siempre un punto seguido, un silencio o una palabra por dónde regresar a la irrealidad del mundo cotidiano.*

### Uno

Descubrí que cuando leo o escribo no voy para ningún lugar. No me dirijo hacia ningún sitio, con mis palabras o con las de otros, aunque parezca que voy para allá. Mi meta como escritor es el lugar donde estoy: la página, la frase, el libro. Por tal motivo no me apresuro cuando leo, escribo o corrijo. Cuando no tengo prisa, en la literatura todo sabe esperarme, si sé estar donde me encuentro. A la metáfora justa, siempre llego en el momento justo, en el instante preciso para mí, para el escritor que la concibió y para mi proceso de escritura interior y exterior.

---

<sup>2</sup> Poeta, cuentista, ensayista, educador y editor. Entre sus libros publicados se encuentran: *Desventurados los mansos* (1977), *Pundarika, poesía zen* (1981), *Ventanas al nirvana* (1986), *Antología del haiku latinoamericano* (1993), *Dejé las flores en el sueño* (1994), *Cuentos atómicos* (2006), *Microrrelatos* (2006), *Minicuentos* (2006), *Haikuentos* (2006), *Blanco sobre blanco* (2008), *Relatos para un enano* (2008), *Sunyata* (2009), *Visitantes* (2009), *Ítaca de Cavafis* (2009), *Versículos del demonio* (2009), *Quién patea un perro muerto* (2010), *La uva de los filósofos* (2010). Es egresado del programa de Español y Literatura (2010).

---

## Dos

En la literatura me experimento en el otro y experimento al otro a través de mí. La intensidad literaria de la experiencia recíproca, autor lector, lector autor, le da vigor y razón de ser a cualquier relación entre la persona que escribe y la persona que lee. Pero siempre es necesario ir más allá de la palabra, de la imagen, del contenido y de los temas. Cuanto importa de un libro y del texto en particular, es la vida que estos son capaces de manifestar a través de sí mismos. Su sentido humano crece con las expresiones de vida que irradian desde cada palabra y cada idea. De aquí que lo importante en el acto de escribir o planear lo escrito, no es el sentimiento sino la cantidad de energía que se manifieste mediante el texto.

## Tres

Hay demonios creadores por todas partes, siempre esperando las palabras adecuadas que los evoquen o los invoquen. Demonios que esperan los conjuros y las metáforas, los hechizos y los mantras, los versos, imágenes y silencios que les abran las puertas del corazón, del entendimiento, del asombro y la irracionalidad en el hombre. Están a nuestro lado aunque no los veamos ni presintamos. Junto a nuestra respiración, ocultos en aquellas palabras que por un momento nos inquietan o estremecen, aunque los evitemos o neguemos. Hay seductores demonios en la flor y en la lluvia. En el libro de magia, en los ríos y las montañas, en los árboles, en el sexo. En los libros que menos pensamos. Invaden el ciberespacio y desean ser llamados por el hombre. Desean que el escritor los cite en un poema, los convoque a citas en el espacio de Internet o en lo más profundo de la meditación. Recorren todos los libros. Son la energía que mueve todo proceso de escritura. Están por las calles y las cavernas. Viven en la ternura o en el rencor. Gracias a la escritura, saltan de nuestro interior al mundo exterior y de este se precipitan, sin previo aviso, en nuestra mirada, nuestro corazón o en nuestra conciencia. Una buena noticia: en la literatura, cuando la escribimos, hay demonios que

no nos llaman sino que están esperando siempre nuestras llamadas para personificarse en nuestros textos.

### **Cuatro**

Escribir es igual que intentar atrapar un búfalo entre una estampida. Atrapas a uno solo, si tienes tal fortuna, y consideras entonces que atrapaste la turbulenta manada. Más grave aún: el lazo que empleas para atrapar al búfalo es de seda.

### **Cinco**

Bien porque la use como microscopio o telescopio, gracias al instrumento natural de la palabra descubro dioses y demonios donde quieran ocultárseme. Contra la palabra no hay lugar donde pueda esconderse el escritor ni mucho menos el objeto de su escritura.

### **Seis**

En última instancia, cuanto leí, leo o leeré, cuanto escribí, escribo o escribiré, es inútil e infructífero. Todo proceso literario se convierte en inducción para ayudarme a descubrir dicha inutilidad. Sin embargo, continúo escribiendo y leyendo... Tanto profundicé en mí con la lectura de libros, que tengo un vacío enorme.

### **Siete**

Algo sospechoso y ambiguo debe haber en la literatura con tanto crítico intermediario, con tanto intérprete negociando en su nombre.

### **Ocho**

En la literatura siempre habrá argumentos convincentes para llenar de dudas la afirmación o la negación, la duda misma de un lector. Esto no significa que dichos argumentos y quienes los exponen mediante sus libros, sean dignos de confianza.

## Nueve

Ese individuo necesita adornarse de complejidad verbal para encubrir sus pensamientos banales. Aquel otro sólo requiere de su verbal sencillez para expresar ideas y pensamientos complejos. Para comunicar algo imperecedero en literatura, este último es el necesario.

## Diez

Silencio mi voz para permitir a voces ajenas expresarse a través de la mía. ¿De qué les sirve? ¿Para qué me sirve? Ellas hablando por mí. Yo hablando por ellas. Yo, hablando por mí para que ellas escuchen. Ellas, hablando por ellas para que yo escuche. A nada conduce esta actividad. ¿En qué lugar del camino estamos, ellas allá y yo aquí, cada voz deseando alejarse del sitio donde se encuentra? Bien. Verifiqué que en la literatura todo esto que me agrada o desagrada es irreal. Sin embargo, ¿qué hago con los remanentes que se acumulan en mi imaginación? ¿Dónde arrojo los desperdicios? ¿Los convierto en poesía, en narrativa o en filosofía?

## Once

En el espacio del asombro por las cosas y la reverencia hacia ellas, florece el acto literario. Este espacio es el campo de acción de lo intuitivo.

## Doce

Como escritor, me importa cuanto sucede en la noche estrellada de un verso o en la constelación de un poema y me es indiferente cuanto sucede en la vida, en las emociones o en el destino del poeta que escribió ese verso o ese poema.

## Trece

El tiempo en el cual vivo y el ritmo de la eternidad, se cruzan en la flor que observo y que como escritor intento describir. Aquí,

en su forma y su color, nos juntamos para darle tiempo a la eternidad de manifestarse en mi conciencia. También, para darle tiempo a mi transitoriedad de percibir lo infinito. Para el poeta esa flor es la sencilla ecuación de belleza que lo resuelve todo.

### **Catorce**

“Si activas tu mente con drogas sicodélicas, la única forma en que puedes describir lo que sientes es electrónicamente”, señala Timothy Leary. Por cuanto a mí se refiere, considero que si activo mi mente con poesía, la mejor forma en que puedo describir cuanto siento es con palabras o con silencios. Pero palabras y silencios se rechazan, ocupan otras dimensiones, resuenan en distintos campos de la conciencia aunque habiten el mismo cuerpo: el tuyo. Y corren por la misma mente y el mismo cerebro: los tuyos. Por consiguiente, cuando hacemos literatura, cuando percibimos la literatura mediante las palabras, negamos el silencio y nada bueno podemos esperar del ruido que hacen.

### **Quince**

Cuando no soy quien escribe algún texto sobre el papel, son el clima, un atardecer o un amanecer por la carretera que conduce de Calarcá a Barcelona los que escriben sobre mis sentidos y mi espíritu con la neblina que cubre los árboles.

### **Dieciséis**

Si eres un auténtico escritor, si dejas que las palabras te posean y por igual posees a las palabras, no te será ajena la circunstancia literaria de esta anécdota sobre el proceso de escritura de Joyce, que relatan sus biógrafos:

Dicen que fue a verlo un amigo y encontró al notable escritor medio caído sobre el escritorio, en una postura de desesperación total.

—¿Qué te pasa, James? —le preguntó el amigo— ¿Es por el trabajo?

Joyce hizo un gesto de aquiescencia sin levantar la cabeza para mirarlo. Claro que era el trabajo. ¿Podía haber otra razón?

—¿Cuántas palabras has escrito hoy? —prosiguió el amigo. Joyce, desesperado, aún de bruces en el escritorio, dijo:

—¡Siete!

—¿Siete? Pero James... ¡Está muy bien, al menos para ti!

—Sí —dijo Joyce decidiéndose a levantar la cabeza—, supongo... ¡Pero es que no sé en qué orden van!

### Diecisiete

Cuando abro mis sentidos a los misterios que me rodean, descubro las respuestas en la cotidiana presencia y manifestación sencilla de cuanto me rodea. Así mismo, cuando abro mis sentidos a la presencia inmediata y sencilla de lo cotidiano, descubro las respuestas que me dan el misterio y el milagro. Escribo para ausentarme cuando hay gente. Escribo para regresar cuando todos se han ido. Escribo para acompañarme o abandonarme. Todo es más sencillo cuando no escribo.

### Dieciocho

Cuando me sumerjo en la escritura de determinados textos, sucede un tipo característico de despoblamiento en mis emociones de todo aquello que me rodea, pero en particular un despoblamiento de seres humanos, de las personas que me rodean. Así, en este despoblamiento de individuos y de todo cuanto los mueve; entre la soledad donde el ser humano no desempeña ningún papel para mi dicha ni dentro de mi proceso de creación literaria, se presenta para equilibrar este sentimiento una sobrepoblación de árboles, de flores, de elementos naturales que contribuyen al acrecentamiento de mi dicha. Desde el bullicio de la multitud no puedo escuchar el canto de las aves, pero desde el canto de las aves sí puedo soportar y comprender las razones por las cuales la multitud es ruidosa y despreciable.

## **Diecinueve**

¿Como escritor eres capaz de escuchar el silencio que hay dentro del minuto? Entonces serás capaz de acceder a su explosión. A la tremenda luz que irradia para permitirte ver cuanto estaba en penumbras a tu lado. Todo aquello que se encontraba sumergido en la oscuridad. Cualquier proceso literario es luminoso aunque hable de oscuridad o se mueva en ella. La explosión concreta del minuto donde se origina el texto, no ensordece ni enceguece. Te revela la presencia no material de las cosas materiales a tu lado.

## **Veinte**

No hay más opciones. Te aproximas a la literatura y te olvidas del escritor. O te acercas al escritor y te distancias de la literatura. También puedes quedarte con el silencio que sigue cuando desaparecen el escritor y su literatura. Esta última puede ser la mejor opción, la menos tóxica cuando te encuentras con el escritor que lee sus textos. Lo grave es el grado de contaminación en que el silencio queda. Por valiosa que sea, no encuentro aún la obra literaria que me induzca a creer en el valor humano de quien la produjo. Siempre escucho dos voces diferentes: la voz de la literatura y la voz de la persona. Esta se silencia y oculta cuando aquella se manifiesta. Casi siempre son opuestas. La belleza del texto literario contrasta con la mezquindad del escritor. Es atractiva la una y repugnante la otra.

## **Veintiuno**

Sé, con certeza, que todas las cosas me observan con detenimiento, afectuosas, naturales y fraternas. Desconozco el lenguaje para descifrar y comprender cuanto me dicen. Por tal motivo las miro de frente, sin eludir sus miradas. Algunos textos que escribo a partir de constatar que me observan, son punto de partida para establecer algo en común. Para intentar encontrarnos en alguna dimensión del ser, del lenguaje, del conocer, de lo estético y lo irracional. Creo que si descifrara cuanto las cosas me hablan, sucedería la iluminación. Sobrevendría un satori desde lo cotidiano y con lo cotidiano, para lo cotidiano.

## **Veintidós**

Mi alejamiento de los seres humanos es proporcional a mi cercanía con la naturaleza. Cuanto más lejos estoy de las personas, más próximo e íntimo siento un árbol, un solitario lugar con plantas, un bosque o un jardín. En la medida en que no escucho el palabrerío de la gente comprendo el movimiento de una hoja en su tallo. Es un lenguaje que nada tiene que ver con el lenguaje literario. Los animales también hacen parte de esta proximidad vital, física y emocional. Hay diálogos de personas que uno escucha sin poder escapar de ellos. Avergüenzan. Abochornan. Decepcionan hasta el punto de llevarnos a preguntar para qué tienen boca y lenguaje los seres humanos. Qué desperdicio del verbo y la energía que impulsa las palabras.

## **Veintitrés**

Pesadilla del escritor cuando muere: todo aquello que dejó publicado. Cuanto queda inédito y puede ser publicado o nunca publicarse. Cuanto se quedó sin escribir y que estaba sólo en su imaginación o en sus proyectos.

## **Veinticuatro**

Y pensar que en mi cabeza de escritor caben por igual las complejas teorías sobre el lenguaje, los abstractos discursos semióticos sobre la literatura y la flor que encuentro en la orilla del camino.

## **Veinticinco**

Como si mi muerte también leyera los libros que estoy leyendo. De alguna forma, también debe estar leyéndolos junto conmigo. Leer para vivir, para entretener la muerte. Cada libro que leemos juntos posterga el momento final. Ninguno de los dos se adelanta en su lectura. Ese acto de comprar libros que nunca vamos a leer, que esperan ser leídos mientras leemos otros, Canetti lo consideraba un acto de rebeldía contra la muerte.



## **Veintiséis**

La tarea del escritor es abrir su espíritu al mundo. Este y la gente, poco a poco se encargarán de llenárselo de podredumbre o de luz. El resto, es trabajo literario.

## **Veintisiete**

Todos los secretos de la existencia se revelan con la sola presencia de las cosas. En particular, con los árboles y los pequeños e inadvertidos brotes de flores y yerbas. La dificultad para comunicarnos con ellos proviene de su lenguaje y del nuestro. La distancia entre el vegetal y el ser humano se puede salvar cuando el poeta, el filósofo, el místico o el artista, imaginan o intuyen. De esta manera se descubren letras, sonidos, símbolos y contenidos en el árbol y en la naturaleza, que aproximan ambos lenguajes. La literatura es el puente. Cada palabra es un elemento con el cual se construye dicho puente.

## **Veintiocho**

El escritor. ¿El escritor? Durante la noche despertar cuantas veces sea necesario y prender la luz. Encender un fósforo. Prender una vela. Accionar el interruptor de la energía. Todo esto puede convertirse en argumento filosófico, en el principio o final de un cuento, un poema o una novela. Es la manera que el escritor tiene para verificar que continúa vivo. Sigue con su mirada la cucaracha ágil que corre por la pared: esta es una prueba de supervivencia más sólida que cualquier disquisición metafísica, biológica o antropológica. Leer con esa luz los títulos de los libros que hay en la biblioteca y comprobar lo vana que puede ser la vida del lector. Lo inútil de sus lecturas frente al paso del tiempo. Palabras en el olvido. Libros que nadie lee, con los cuales el escritor no volverá a intimar, donde quedan sólo los subrayados que con tanto gusto y emoción hizo. Un fósforo que se enciende y la vida adquiere importancia por un momento. Cuando el escritor regresa a su cama, comienza a amanecer. La alcoba se llena de luz.

## **Veintinueve**

Filosofía del narrador contemporáneo: “Cuerpo hijueputa, ¿por qué quieres hacerme descender?”, preguntó el espíritu. “El hijueputa eres tú, que quieres hacerme subir”, respondió el cuerpo.

## **Treinta**

¿Hay un lector para estas virutas en algún lugar?

Me interesa el lector que se lea a sí mismo. Confieso, con Idries Shah, que: “Si no le interesa lo que digo, hay un final para esto. Si le gusta lo que digo, por favor, trate de entender qué influencias han hecho que le agrade. Si le agradan algunas de las cosas que digo, y le desagradan otras, podría tratar de entender por qué. Si le desagrada todo lo que digo, ¿por qué no trata de averiguar qué formó su actitud?”.

Es con este espíritu que intento aproximarme a cualquier hipotético lector con dichas cualidades. Son los únicos lectores que me importan.

Del libro inédito *Hojas de diario*.



## LOS AMADOS DE LOS DIOS MUEREN JÓVENES

Julio César Correa D.<sup>3</sup>

*No son solamente las características de la inocencia o las de la naturalidad las que atraen al romántico hacia la figura de la infancia. Hay una correspondencia entre el potencial creativo del niño y el del poeta. Si es la imaginación la facultad que rige el mundo de la infancia, el poeta es, a su vez, un niño. La imaginación es la facultad creadora que niño y poeta comparten. Y los dos la utilizan por el mismo motivo: la insatisfacción ante la realidad.*

Joaquín M. Aguirre Forero. *La mitificación de la infancia en el romanticismo*

La tradición occidental rescata y privilegia la imagen del poeta como la de un joven caminando sobre las cornisas del suicidio. La de un joven que se deshace en cada poema que ha escrito. Por eso, como ocurrió con Dylan Thomas, el último poema o el último trago, si se me permite el símil, es el que lo liberará del tormento de vivir en medio de una sociedad que no les comprende o, al menos, en la que no se sienten a gusto. La imagen de un joven descarriado, que vive demasiado aprisa, que causa escándalos, que fuma marihuana y se niega a trabajar para no terminar momificado en la sal del trabajo, como diría Baudelaire, es la que aún permanece en los imaginarios sociales.

---

<sup>3</sup> Poeta, docente y dibujante. Profesor de la Universidad Católica de Manizales. Ha ganado varios concursos nacionales de poesía. Entre sus libros publicados se encuentran: *El altar de los oficios* (1999), *Auto-retrato con girasoles* (2000), *Mientras la tarde pasa* (2004) y *Bajo el sol de marzo* (2005). Es egresado del programa de Español y Literatura (1993).

Ser poeta, en este sentido, debiera ser sinónimo de juventud y de irreverencia; de marginalidad y rebeldía; de vértigo e intuición; de sueños imposibles y realizaciones incompletas; de vitalidad y arrojo. El poeta es visto como el mensajero enviado a la sociedad para que cumpla con un destino. Es el que viene a advertirnos sobre la decrepitud estética en que han decidido vivir los que ahora superan los veinticinco años. Quizás por ello, Andrés Caicedo prefiriera el Ceconal a la placidez deshonrosa del matrimonio, la seguridad social y la pensión en los años de retiro.

Nada más lejos del poeta que las puertas que se abren como boca de cetáceo para tragárselo entero y vomitarlo en las horas de la noche, cansado, aburrido y pensando en que deberá volver al día siguiente para empezar otra jornada similar. Ay del pobre Franz Kafka, agitado y presuroso con su maletín de asesor de seguros, dispuesto a cumplir con los horarios de oficina, bajo las órdenes de algún testarudo jefe *uribista*, armado de látigo y dispuesto a arrojarlo por la ventana a la menor muestra de insubordinación.

La imagen de Rimbaud camino a África deshojando sus primeros años de vida es inevitable: “La escena que estoy describiendo es la llegada a Adén del poeta Arthur Rimbaud (o, como ya hubiera podido llamársele en ese momento de su vida, a pesar de no contar más que veinticinco años, del otrora poeta Arthur Rimbaud)” (Nicholl, 2001).

A la imagen de Rimbaud se suma la de Trakl, Shelley, Keats, Byron, Pizarnik, Storni, Dickinson y otros tantos que cumplieron con la sentencia griega: «Los amados de los dioses mueren jóvenes». Pero, igualmente, en la cultura occidental se han ido construyendo otros hitos iguales. En el cine James Dean. En la música son muchos, pero se podría mencionar a Jimmy Hendrix y, recientemente, a Kurt Cobain. Ser joven y morir temprano habiendo dejado una obra pareciera ser la consigna. Sin embargo, ningún otro personaje como Arthur Rimbaud ha izado una estela larga y difícil de superar; sobre ella se ha ido tejiendo un mito y una leyenda; después de Rimbaud todos los poetas “son santos y van al cielo”, epígonos y seguidores de una causa y un estilo.

Difícil prueba a la que pocos se someten, porque el riesgo es grande y porque el final anticipado es parte del des(a)tino.

En este orden de cosas, habrá que decir entonces que después de los veinticinco, para tener como referente universal a Rimbaud y, en nuestro medio, a Andrés Caicedo, es demasiado tarde para suicidarnos. A los treinta años se es demasiado viejo para pensar en un acto propio de la adolescencia. Cuando se supera la edad en que “ya no es honesto seguir viviendo”, aparece de manera antitética y angustiante la nostalgia por el paraíso perdido y el deseo cierto de aferrarse a la vida como ácaro sobre el lomo de una bestia desbocada. Aparece la levedad que inclina la balanza hacia el lado de la vida, el demasiado gusto por los pequeños placeres, los señalados detalles, antes invisibles y ajenos. Qué más da, sino seguir viviendo aunque sea en medio del cinismo compartido entre copas de vino tinto. Morir a esta edad no tiene remedio; resulta vergonzoso. Es preferible *suicidarse* paulatinamente, por cómodas cuotas mensuales, como quien paga una casa o un apartamento. Es lo mismo.

Es esta imagen la que pesa en nuestra cultura y que, por lo mismo, ha hecho posible que se desprenda de ella la idea según la cual el poeta ya ha elaborado su obra a los treinta años; luego de dicha edad ya no es posible decir o pretender cambiar el mundo. A los treinta años se es poeta o no se es. Se es viejo a los treinta años. Se ha muerto a los treinta años. Demasiado viejos para suicidarnos. Demasiado tarde para morir. Quizás haga parte de otra idea mistificadora y mitificada: la de la infancia como edad idílica, edad en la que la imaginación y la fantasía estarían en todo su apogeo, luego de la cual advendría el declive, el decaimiento y la derrota. La edad adulta, en fin, supondría un estadio de mayor serenidad que necesariamente excluiría la fantasía y en menor proporción la imaginación. “Existe aún el criterio de que la imaginación del niño es más rica que la del adulto, considerándose que la infancia es la época en que más se desarrolla la fantasía y, según ello, conforme crece el niño van en descenso su capacidad imaginativa y su fantasía” (Vigotsky, 1997).

Despojados de estos atributos infantiloides, el adulto deberá en adelante recurrir a la razón, so pena de ser visto como un bicho raro, una especie de Oskar, el personaje de *El Tambor de Hojalata*, como un curioso “enano” que se hunde de repente en los fantaseos propios de un delirante, de un ebrio o de un esquizo. Kafka tirado en un diván, en casa de sus padres, accediendo a esa inclinación cuasi natural de quedarse por largos ratos embebido, extasiado, ido, aletargado. Bachelard invitándonos a la práctica de la ensoñación, a sumergirnos en mundos contruidos y elaborados desde el goce y el placer: “Las ensoñaciones cósmicas nos apartan de las ensoñaciones de proyectos. Nos sitúan en un mundo y no en una sociedad. Una especie de estabilidad, de tranquilidad, es atributo de la ensoñación cósmica. Nos ayuda a escapar al tiempo. Es un estado. Vayamos al fondo de su esencia: es un estado de alma” (1993: 30). El adulto no imagina ni fantasea, nos advierten desde la escuela; sólo razona, rematan los tratadistas en psicología. Un hombre ensimismado es un enfermo, un *border line*, un neurótico que ha decidido dedicar sus ratos libres a rumiar imágenes sin importancia, improductivas; es el que ha establecido, aun sin querer, distancias entre lo que quiere y le gusta hacer y pensar, y aquello otro que le toca a fuerza de ser obligado por las reglas y las normas sociales. Pero, esa inclinación de sibarita, consumidor de imágenes y pensamientos que refuerzan su introspección, es sancionada simbólicamente.

Cuando decimos que un niño “vive en su propio mundo” normalmente no estamos haciendo un cumplido. Los niños no tienen por qué vivir en el mundo real tanto como los adultos, pero lo cierto es que nosotros elogiamos a los niños que son maduros, que se toman en serio las matemáticas o que juegan a cosas razonables. En general, les damos un margen y les dejamos que sueñen despiertos. Pero el permiso es sólo temporal. Cuando lleguen a la madurez, tendrán que abandonar sus sueños, crecer y dejarlos atrás (Cohen y MacKeith, 1993).

Por ello, dirán algunos, ajustando sus teorías, se ve mal un adulto jugando a ser poeta; ello es asunto de jóvenes. Si no escribió en la edad primera, la postrera dedíquela a las cuentas por pagar. La negación de la imaginación y la fantasía en los adultos es

parte de las teorías represivas que erigieron a los niños en esos pequeños monstruos que asaltan la casa, patean a sus viejos y escupen sobre la tumba de sus mayores, sin más causa que la de ser jóvenes; las mismas teorías que convirtieron a los adultos en esa manada de lelos que marchan disciplinadamente al trabajo, duermen en los buses, leen los periódicos, fornican con las medias puestas y se hurgan la nariz en medio de la cena y con invitados.

Convertidos los niños en seres indóciles, inmaduros y poseídos por la imaginación y la fantasía, las pedagogías negras —como las llamaba Alice Miller— se dedicarán a sacarlos de esa animalidad, de esos estados naturales y salvajes en que se encuentran. Habrá que moldearlos, serenarlos, disciplinarlos. Se trata de apaciguar la exaltación producida por la imaginación y la fantasía; se trata de llevarlos a una etapa posterior, necesaria para que entren “en razón”. Es decir, que al tiempo que supone al niño y al joven como poseedores de una gran imaginación y unos grandes niveles de fantasía, así mismo, supone que la razón es la etapa en la que el adulto se hace dueño de sus actos y determinaciones, pues ingresa en la razón. Frankenstein no hubiera hecho mejor la tarea de seccionar y separar el todo en sus partes. Por un lado la razón y por el otro la imaginación y la fantasía, con el agravante de que en ambos casos el sujeto humano queda alienado, silenciado, huérfano, excluido de sí mismo.

Considerar la infancia como un estado natural donde predominan las capacidades creativas, ha sido parte de la estrategia “comercial” de las pedagogías y de la ideología domesticadora que les subyace. Los tratados abundan en este sentido; se publican manuales y preceptivas medicamentosas para asumirlos; se escriben cartillas donde los niños viven en un mundo mágico, llenos de hadas madrinas y *piterpanes*; se perciben los esfuerzos por retorcer el cuello de la sintaxis y hacer los lenguajes cercanos y próximos a los mundos maravillosos de los niños; hay casas de chocolate donde Hansel y Gretel se extravían una vez más<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> “Anduvieron y anduvieron hasta que llegaron a otro claro. ¿A que no saben qué vieron allí? Pues una casita toda hecha de galletitas y

Sabemos, entonces, que la tradición y las costumbres —y no solamente el romanticismo— hacen posible que los adultos vuelvan la mirada hacia la infancia para percibirla como un periodo idílico, edad almibarada, paraíso perdido buscado con afán por los adultos, porque los menores lo único que desean es abandonarlo cuanto antes. Se falsea la niñez y sus procesos quizás para tranquilizar en algo la conciencia culpable y la sensación de vacío y frustración que embarga a los mayores; una venganza o un ajuste de cuentas, finalmente es lo que supondría algún pillo a lo Bart Simpson.

S. M. el Niño es invento reciente de la burguesía. Esa falaz exaltación de la infancia como edad falaz, y del niño, como ángel de pureza. Una imagen idílica inventada por los adultos a raíz de su propio fracaso existencial. El hombre ya aterido, rotas las ilusiones elaboradas en la niñez, se vuelve hacia la infancia y la mitifica. Se proclama la monserga de que los niños son el futuro de la patria. Una más de las falacias fabricadas por la frustración del adulto. Y no se reconoce que el niño no tiene otro afán —¡y es urgente!— que dejar de ser niño. Que le crezca el bigote para poderse afeitarse, que le crezcan los senos para así usar brasier y no tener que pedirle permiso a nadie para asistir a una fiesta o a cualquier *after party*, y usar la ropa que le plazca, y cortarse el pelo como le dé la gana. Y salirse del colegio si le da la gana. Zafarse de la coyunda del adulto, de todos, empezando por el padre. Dice James Joyce, en el *Ulises*: “Un padre, Stephen, es un mal necesario” (Aguirre, 2002).

Vigotsky, quien igualmente murió joven y en vida se opuso a las corrientes psicológicas dominantes de la época como la reflexo-

---

caramelos. Los pobres chicos, que estaban muertos de hambre, corrieron a arrancar trozos de cerca y de persianas, pero en ese momento apareció una anciana. Con una sonrisa muy amable los invitó a pasar y les ofreció una espléndida comida. Hansel y Gretel comieron hasta hartarse. Luego la viejecita les preparó la cama y los arropó cariñosamente” (*Hansel y Gretel*, de los Hermanos Grimm).



logía y el conductismo, fue quien más insistió en la necesidad de revisar la actividad prescriptiva de la educación de entonces.

[...] la actividad creadora de la imaginación se encuentra en relación directa con la riqueza y la variedad de la experiencia acumulada por el hombre, porque esta experiencia es el material con el que erige sus edificios la fantasía. Cuanto más rica sea la experiencia humana, tanto mayor será el material del que dispone esa imaginación. Por eso, la imaginación del niño es más pobre que la del adulto, por ser menor su experiencia (1997: 17).

Sin embargo, como bien sabemos, la educación le apostó, dada su inveterada costumbre a encerrarse en sí misma, al caballo equivocado. De allí, la manida tendencia a educar al niño bajo los patrones establecidos y no discutidos a pesar de las consecuencias nefastas en la formación de los jóvenes. Los aportes vigotskianos, en cambio, son valiosos para empezar a revisar la relación entre experiencia y creatividad, experiencia enriquecida y acumulada (no mecánica o simplemente acumulada), para poder valorar finalmente la evolución y desarrollo de la creatividad. Igualmente, sirven sus teorías para empezar a revisar la idea de creatividad en relación con la fantasía, la imaginación y la realidad inmediata.

Dado que nuestra cultura occidental ha pretendido seguir manteniendo la idea romántica según la cual la creación es un acto de arrobamiento producto del puro azar, de la emoción más profunda, del accidente y del descuido, y menos de la capacidad para buscar, trabajar y perseverar en el propósito de algún cometido, la imaginación se convierte —se pervierte—, así, en una suerte de sustancia que secreta alguna glándula a la manera en que la bilis lo hace del hígado. Glándula que vendría contenida en la estructura psíquica del niño como si fuera un regalo de los dioses, pero que como la próstata se atrofiaría en la edad adulta. Una suerte de halo mágico envolvería la actividad mental del infante y lo haría apto para el desarrollo de la poesía y la música, en particular, a edades tempranas. Si bien es cierto, en la música es normal que aparezcan con más frecuencia inusitada niños prodigio,

en cambio “en poesía no recordamos obras de alto valor que hubieran sido escritas antes de los 16 años” (Vigotsky, 1997: 47).

La imagen del poeta que abandona sus poemas como a los suyos, marchándose lejos, en la búsqueda de algún paraíso tropical, como el mismo Gauguin en Tahití o Antonin Artaud viajando al país de los Tarahumara, eleva aún más la aureola del poeta santo y demonio a la vez. A la obra de arte hay que oponerle de manera dramática la obra vital, no de otra manera se podría entender al poeta (de verdad). Los franceses, muy dados a medir el resto del mundo bajo la férula de su rígido cartesianismo, terminan inclinando la cabeza ante la obra de un personaje como Arthur Rimbaud. “Los franceses tienen una expresión (como siempre): *l’oeuvre-vie*: la obra vital, como opuesta a la obra de arte. Podría decirse, en otras palabras, que la vida aventurera de Rimbaud en sus andanzas en África fue, en realidad, su obra maestra” (Nicholl, 2001: 31). Las paradojas de la vida, dirán algunos. Resulta impensable un poeta que dice escribir versos de algún valor estético, mientras asiste, detrás de la ventanilla de un banco, a los ocasionales clientes. La camisa arremangada, visera de color negro, y los dedos volando mientras pasan los billetes por entre sus ojos como fantasmagoría cinematográfica. En la comodidad y la higiene burguesas no es posible el pensamiento, mucho menos el arte. Nada fácil, en este contexto, asimilar al poeta como un hombre de hogar, cumplidor de sus deberes conyugales, yendo los fines de semana con sus hijos al parque, o participando de alguna reunión con amigos mucho más cuadrículados. Creo recordar a Jaromil, el poeta que dibuja Kundera, en su novela *La vida está en otra parte*, como una figura vulgar, un personaje adocenado y entregado por completo “al sistema”, de los que hacen cola y la hacen respetar, y terminan siendo parte del estado a manera de colaboradores enceguecidos. Poetas de librea y rodillera, dirá alguna lengua proclive a las ligerezas. Nietzsche, no menos cáustico que su maestro Schopenhauer, dirá de manera lapidaria: “un filósofo casado pertenece al orden de la comedia”.

Con esta aureola romántica, la sociedad espera que los poetas se tomen por asalto la ciudad y sus normas, tal como lo intentaron hacer los *nadaístas*, con la advertencia de que lo suyo quedó en eso, en nada. Muy a pesar de los tiempos que corren, de los aires de renovación y transformación; muy a pesar de la llamada sociedad de la información, hoy todavía se sigue esperando la llegada de un nuevo Rimbaud como la de un nuevo mesías, y cada poeta en ciernes cree llevar bajo el brazo la obra que lo pondrá en la cima de “los amados por los dioses”. Paradojas contemporáneas, pues en pleno siglo XXI se sigue pensando en el poeta como un niño precoz, un genio incomprendido y anticipado a su época, alguien que permita además aderezar las tardes aburridas y sin fútbol, que saque de la molicie a las señoras que igual se aburren jugando té canasta o haciendo el amor con sus prostáticos maridos.

La idealización del poeta–niño se extiende, como ya quedó dicho, a otras esferas de la vida. La academia entroniza el puericentrismo. Todo habrá de moverse en torno al infante y sus intereses. El niño es una especie de mago (Harry Potter) que es capaz de mover el mundo con solo desearlo. El adulto sucumbe en medio de la epifanía y recorre las calles en procesión, llevando a hombros la efigie del Divino Niño. El mundo se infantilizó, advierte Finkielkraut y no le falta razón; Vicente Verdú, en ese mismo sentido, hablará en términos de la sociedad “adultescente”. La posmodernidad viene siendo la era en que los adolescentes se toman el mundo y los adultos, ya cretinizados de antemano, se recluyen en ancianatos y casas solariegas donde son visitados por las Damas Grises, quienes ayudan en las labores de higiene y aseo personal.

El poeta–niño, aquel que ha escrito y concluido su obra a los 18 años, se dedicará en adelante a pasear por el África desierta de sus mayores, buscando marfil en los cuernos abundantes de una sociedad insípida, ahíta, llena y rebosante de fantasmas y gadgets posmodernos. Volcará sobre sus rostros la saliva fresca de alguien que apenas quiso ser niño, pero que terminó convertido en un demonio consagrado por la escasez y la ignorancia, por la

tendencia humana a convertir en milagro todo lo que no comprende y carece de explicación racional. Mitificar al niño para asesinar al adulto, quizás esa sea la sentencia romántica de la sociedad postilustrada.

Manizales, 2010.

## Referencias

- Aguirre Romero, J. M. (1998). “Niño y poeta: La mitificación de la infancia en el romanticismo”. Departamento de Filología Española III. Facultad de Ciencias de la Información (UCM). Consultado el 20 de diciembre de 2008, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/ninoroma.html>
- Bachelard, G. (1993). *La poética de la ensoñación*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Cohen, D. y MacKeith, S. A. (1993). *El desarrollo de la imaginación. Los mundos privados de la infancia*. México: Paidós.
- Nicholl, Ch. (2001). *Rimbaud en África*. Barcelona: Anagrama.
- Vigotsky, L. (1997). *La imaginación y el arte en la infancia*. México: Fontamara.
- Aguirre, A. (2002, Febrero 25). “Menores de edad”. Revista *Cromos*. Bogotá.



## ANDRÉS CAICEDO: ELOGIO DE LA INMADUREZ

J. J. Guzmán Abella<sup>5</sup>

### I

Si acaso es cierto que la obra de Gabriel García Márquez determina la madurez de la narrativa colombiana, la de Andrés Caicedo se propone como *elogio de la inmadurez*. Han transcurrido más de 30 años desde su muerte en marzo de 1977 y su obra sigue leyéndose por las distintas generaciones que le han sucedido, probablemente con más entusiasmo que el que despierta, a estas alturas, la obra del Nobel de Aracataca.

Como el personaje de *El tambor de hojalata*, de Günter Grass, que en la temprana infancia se deja caer por las escaleras, aterroizado con la idea de llegar a ser alguna vez adulto; emparentado sin duda con el *síndrome de Peter Pan*, Caicedo concluye en su adolescencia que vivir más allá de los 25 años es una necesidad. La madurez es el lugar del acomodamiento, de la adaptación a los cánones sociales, de la claudicación de los ideales libertarios en beneficio de una supervivencia que escatima los sueños.

La suya fue una apuesta meteórica: a los trece años, registra la cronología, escribió su primer cuento: «El silencio». Tuvo el privilegio de leer a autores fundamentales de una narrativa de la

---

<sup>5</sup> Autor de los libros de poesía *Tríptico de silencio* (2003), *Malsana la fe de los humildes* (2006) y *Del otro lado de la ventana* (2007). Coautor del libro de crónicas *Memorias tulueñas* (Cámara de Comercio de Tuluá, 2001) y del libro de ensayo medioambiental *La paradoja del homo faber* (2008). Es egresado del programa de Español y Literatura (2000).

modernidad que hoy son más representativos: Ross Mac Donald, Howard Lovecraft, Fritz Lang, Henry James, Dashiell Hammet; además de los escritores del *boom*: Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, Donoso. Pero entendió pronto que la nuestra era la vertiente equívoca: García Márquez, en su bella poética de la oralidad, no deja de ser un autor de la Colombia rural; Caicedo asume desde sus primeros escritos la ciudad, el mundo urbano de Cali, como una inmensa burbuja, cuyas coordenadas se propone trazar; una burbuja alucinante en la nube de smog, pero también por eso mismo asfixiante, insoportablemente asfixiante. Insufriblemente voluble, trashumante; decidida a vulnerar la memoria y el espacio físico de sus habitantes. Por eso asume la vida como una carrera contra el reloj; una carrera contra sí mismo, contra el tiempo, contra ese entorno vivo, agreste, violento, que le exige adaptarse, pero él no quiere adaptarse, si ello significa claudicar en el propósito de ser libre y autónomo para decidir lo que está bien y lo que está mal en su vida.

Precoz como pocos, mostró vocación por la narración y la imagen desde sus primeros años: a los nueve hacía tiras cómicas, a los quince había escrito ya varios cuentos, que si bien no son los más significativos, ya revelaban rasgos distintivos de lo que sería su obra en los siguientes años. La divergencia de sus personajes es la suya; una vez alcanzada la pubertad, se granjeó cada día un nuevo problema disciplinario que lo llevó a recorrer cuatro colegios de Cali antes de alcanzar el título de bachiller. A la par, mostraba una encomiable dedicación a la lectura, a la escritura, al cine y al teatro, vistos cada uno como parte de una misma cosa.

Finalmente encauzó su interés hacia la literatura y el cine; se soñó guionista, director, viajó a Estados Unidos con un par de carpetas bajo el brazo; tocó puertas, no encontró a nadie, volvió a Cali con el ceño fruncido, siguió escribiendo, viendo películas hasta el hastío, e hizo del relato secuencias de planos, de alusiones, de parodias al cine negro y al de terror, de tal forma que fue construyendo una obra literaria en todo particular, en todo urbana, en tiempos en que las editoriales andaban hacia rato casadas con el realismo mágico; la Colombia violenta pero pintoresca, la

Colombia del hambre pero con sentido del humor, la Colombia sumida en la ignorancia medieval, supersticiosa y devota del Sagrado Corazón de Jesús, resumían el interés de los editores y de una sociedad anestesiada.

## II

En 1981 la Editorial Plaza & Janés publicó *Una década de la novela colombiana*, del escritor norteamericano Raymond L. Williams, quien vivió en Colombia en 1976, un ensayo crítico sobre las novelas colombianas publicadas en la década del setenta, destacando la novela más representativa de cada año. En la introducción, este crítico señala tres tendencias de la novela colombiana a partir de 1967 (es decir, a partir de la ruptura que generó Gabriel García Márquez con la publicación de *Cien años de soledad*). A la primera de estas tendencias la denomina “el regionalismo trascendente”, que sigue la línea de García Márquez y Cepeda Samudio (caso Gustavo Álvarez Gardeazábal, Héctor Rojas Herazo y Flor Romero de Nohra). La segunda “corresponde a una tendencia en la cual el manejo a nivel de la estructura es fundamental a la experiencia”, minimizando la importancia de la anécdota; en esta categoría caben Héctor Sánchez, Alba Lucía Ángel, Alberto Duque, entre otros. “Y por último se puede notar una tendencia hacia la novelización de un concepto, como en el caso de *Cola de zorro* de Fanny Buitrago”. Raymond Williams aclara que se trata de tendencias generales, pues se hallan otras obras por fuera de estos marcos, como corresponde a las novelas de orden tradicional y a la vasta bibliografía de la novela de la violencia. Pero encuentra que hay obras cuya clasificación sería imposible dentro de las discernidas categorías; es el caso de *Aire de Tango*, de Manuel Mejía Vallejo, y *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo, por lo que advierte al lector que tales tendencias son sólo “meros intentos por establecer un punto de partida” (Williams, 1981: 15).

Pese a lo anterior, las novelas *Aire de tango* y *¡Que viva la música!* no tienen gran cosa en común. La primera cuenta la historia de Jairo, un admirador de Gardel que vive evadido de su presente

en el pasado, en la historia, en el tiempo de su ídolo; por su parte, María del Carmen Huerta, personaje narrador en *¡Que viva la música!*, experimenta su evasión en el presente; niega todo tiempo pasado: “¡Mi pasado es lo que haré este día!” (Caicedo, 1977: 52). Y es justamente desde tal concepción del tiempo que Caicedo construye su primera y única novela, si aceptamos que la segunda, *Noche sin fortuna*, es una obra inconclusa.

Usa un narrador en primera persona a través del cual va tejiendo los hilos de la trama con una solvencia poco usual en quien se enfrenta por primera vez a la construcción de una novela. La protagonista es una joven de clase media, que habla con desparpajo de la transformación de su personalidad desde los tiempos en que empieza a asistir a las rumbas en la Avenida sexta con un grupo de jóvenes conocedores del *rock*. Se refiere, en primera instancia, a su participación en las primeras reuniones que programan un par de amigos para leer *El Capital*, pero pronto desiste a pesar de la preocupación por su escasa cultura general: “Nadie sabe lo que son los huecos en la cultura” (Caicedo, 1977: 7), concluye al referirse a una actriz del cine mudo con quien la comparaba uno de sus admiradores.

El periplo que hace la protagonista obedece a la intención del escritor caleño de mostrarnos el mundo urbano moderno como un escenario hostil, en el que la transculturación relega los valores culturales autóctonos en función de otros nuevos, movidos por una industria del entretenimiento a la cual no le inquieta en lo más mínimo el desplazamiento que opera sobre los rasgos identitarios de los jóvenes. Un ambiente urbano enrarecido hasta la degradación de sus personajes es lo que logra revelar el autor en su ópera prima; por eso Williams (1981: 152) no duda en afirmar que “Caicedo ha concebido la obra total con la precisión y la nitidez de un García Márquez o un Álvarez Gardeazábal”.

La diferencia entre estos autores estriba en el universo literario del que se ocupa cada uno de ellos; García Márquez construye un universo poético en el que todo es primigenio, más emparentado con la Colombia rural que con nuestro tiempo. No es



muy distinto el entramado que nos presenta Álvarez Gardeázabal: unos espacios y unas épocas que se ubican en general en la primera mitad del siglo veinte. Obras, sin duda, de un altísimo valor estético pero que no dan cuenta de su tiempo, si no de las décadas que les precedieron.

Tal vez a ello se deba que las nuevas generaciones sigan entusiasmándose con las narraciones de Andrés Caicedo, mientras que García Márquez es ahora visto como un escritor que nos acerca a otras épocas de la literatura nacional. Todo ese universo mítico de Macondo se mueve en un espacio pre-urbano en el que los personajes construyen los mojonos de su propia cultura, en tanto los personajes de Caicedo corresponden a una época en que la cultura se recibe hecha y empaquetada al gusto de cada quien.

Por fuera de las líneas discursivas de su tiempo, a contra corriente, Andrés Caicedo escribió una novela urbana sin parangón en la narrativa colombiana de los años setenta, en un lenguaje fresco, sin rebuscamientos, que ha soportado el juicio de varias generaciones de lectores.

### III

*Pero la fuerza del cuento no reside en el desvarío de la  
alucinación sino en el peso reprimido de su contención.*

Juan Gustavo Cobo Borda

Colombia fue hasta la Constitución de 1991 un país ofrecido al Sagrado Corazón de Jesús desde su carta magna de 1886; Andrés Caicedo, por encima de la precariedad de la percepción de su tiempo, en un país milagrero, aguza el oído, abre los ojos a los colores del día y plasma en narraciones totales, contundentes, certeras, una realidad que a todos se les escapa por actual.

Apenas en 1984, siete años después de muerto, aparece *Destinios fatales*, un desmedido compendio que incluye dos libros de cuentos: *Calicalabozo* y *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*, además de una novela inconclusa, *Noche sin*

*fortuna*, y concluye con un innecesario apéndice de divagaciones del autor. Pese a tales baches este volumen representó no sólo el reconocimiento nacional —al fin— del Caicedo cuentista, sino la reivindicación de la industria editorial con una obra fundamental de la narrativa colombiana de finales del siglo veinte. Sus compiladores, Luis Ospina y Sandro Romero Rey, hubieran querido publicar todo lo que encontraran del autor en el mismo volumen, por eso la lectura del libro se hace pesada a ratos, y las páginas finales bien pueden omitirse.

En la primera parte, *Calicalabozo*, nos encontramos al escritor en ciernes que a lo largo de quince cuentos, escritos entre 1966 y 1975, va desde los esbozos fallidos hasta los cuentos perfectos: «Maternidad» y «En las garras del crimen»: “mezcla de *thriller* y novela negra, de reflexión sobre la propia literatura y broma entre iniciados, donde el cine, la literatura, el tema del doble y la suplantación de personalidades, le sirven para conjurar con el humor sus propios excesos, sus manías” (Cobo Borda, 1985: 84). Todos sus temas están ahí, en ese primer volumen que el autor rumió durante una década sin llegar a publicarlo. La influencia de Allan Poe y del cine negro es una constante, el vampirismo, la noche, una connotación de terror en la experiencia sexual y la violencia urbana en una sociedad decadente.

La segunda parte corresponde a *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*, tres cuentos largos escritos entre 1971 y 1972, en los que el plan narrativo y la construcción de los personajes ponen de relieve otra vez el talento narrativo de Caicedo. Se ha dicho en repetidas ocasiones que «El tiempo de la ciénaga» es el mejor de estos cuentos; sin embargo, es en el segundo, «Angelita y Miguel Ángel», donde encontramos el eje argumental del libro. Quizás para un lector desprevenido de la estridente leyenda que algunos han querido hacer de la memoria del escritor, «El pretendiente», primero de los tres cuentos, resulte más interesante por evidenciar un equilibrio entre el tono y el relato, que nos sumerge en ese obsesivo encierro del personaje. Como «Maternidad», como «En las garras del crimen» y seguramente algunos otros cuentos más, «El pretendiente» goza de un envidiable

equilibrio, no sólo de ritmo y tono, sino estructural, salvando el riesgo de lo fragmentario que ha sido motivo de discusión cuando se habla del conjunto de la obra de este autor.

Como a los de Jean Genet, a los personajes de Andrés Caicedo los asedia el hastío, y también como en el caso de Genet, obra y autor se confunden en patológico abrazo; caracteriza la marginalidad para mostrar el horror que subyace en la experiencia humana, en los límites de esa gigantesca cárcel que es la ciudad, inaugurando un lenguaje irreverente desde el cual muestra la opresión de un entorno urbano que se expande y se reinventa todos los días.

Fue sólo hacia mediados de los años noventa, con la adquisición de los derechos de publicación por parte de Editorial Norma, que la literatura de Andrés Caicedo ha empezado a tener una mejor circulación en Latinoamérica y España. Así se explica que el escritor chileno Alberto Fuguet haya escrito una obra de ficción basada en la vida de Andrés Caicedo, titulada *Mi cuerpo es una celda*. Durante varios años Fuguet estuvo leyendo la obra del caleño, publicando artículos en los que no ha dudado en calificarlo de ser “el primer enemigo de Macondo”; “Caicedo —asegura Fuguet— es el eslabón perdido del *boom*. Y el enemigo número uno de Macondo. No sé hasta qué punto se suicidó o acaso fue asesinado por García Márquez y la cultura imperante en esos tiempos. Era mucho menos el rockero que los colombianos quieren, y más un intelectual. Un *nerd* súper atormentado. Tenía desequilibrios, angustia de vivir. No estaba cómodo en la vida. Tenía problemas con mantenerse de pie. Y tenía que escribir para sobrevivir. Se mató porque vio demasiado”, dice en *apuntesautistas.blogspot.com*

Si bien la afirmación de Fuguet respecto al posible “asesinato” de Caicedo por parte de García Márquez no se sostiene, la reiteración de los desequilibrios psicológicos del escritor caleño es un argumento apenas evidente; “se mató porque vio demasiado”, concluye Fuguet. A García Márquez y Caicedo los separaban un cuarto de siglo, dos generaciones distintas, dos contextos

vivenciales distintos. La maestría narrativa del Nobel es deudora de los escritores que empezaron a publicar en los años veinte del siglo anterior; Faulkner, Joyce, Hemingway, apropiándose de sus técnicas para novelar la soledad del hombre y su relación con el poder, en un estilo que fusiona realidad y mito en hechos cotidianos, rasgo que lo emparenta con lo real maravilloso descrito por Alejo Carpentier.

Por su parte, Andrés Caicedo opta por el horror y la evasión para generar un efecto estético que termina siendo deudor de formas de arte emparentadas con el expresionismo y las ubica en su propia realidad histórica. Solía decir Antonio Ibáñez, conductor de un programa radial de media noche, que “la neurosis colorea la obra del artista”; en el caso de Caicedo se puede decir que la neurosis le da forma al conjunto de la obra. En la citada reseña de J. G. Cobo Borda sobre *Destinitos fatales*, sólo comenta la primera parte del libro, que se titula *Calicalabozo*, y concluye: “¿Qué pensar sobre estas cien páginas? Son inconfundibles. En sus tanteos y en sus vacilaciones, en su candor y en su tremendismo, sólo pueden pertenecer a Andrés Caicedo. ¿De qué otro narrador joven colombiano podemos decir lo mismo? ¿De qué otro podemos afirmarlo, aún refiriéndonos a sus bocetos truncos y a sus tentativas inconclusas? De ninguno” (Cobo Borda, 1985: 85).

En una sociedad mojigata y camandulera, no podía ser de otra manera, había que condenar todo ese desparpajo con el cual se despacha Andrés de este mundo. Casi la totalidad de los intelectuales y críticos han querido demeritar el valor de una obra sin par en la literatura colombiana porque les incomoda, les talla, les amarga la madurez temprana con la cual Caicedo nos legó una radiografía del asfixiante fin de siglo veinte, partiendo de la psicología adolescente: insegura, obsesiva, recurrente, pero de una honestidad brutal a la hora de hacer las cuentas.

## Referencias

- Caicedo, Andrés (1977). *¡Que viva la música!* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Caicedo, Andrés (1984). *Destinitos fatales*. Bogotá: Oveja Negra.
- Cobo Borda, Juan G. (1985). “La demencia como fruto del rigor”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Banco de la República, 23(3).
- Fuget, Alberto (2008). *Mi cuerpo es una celda*. Bogotá: Editorial Norma.
- Williams, Raymond L. (1981). *Una década de la novela colombiana. La experiencia de los setenta*. Bogotá: Plaza & Janés.





# VISIÓN DISTÓPICA EN *LA GUERRA FINAL* DE NELSON MORA

Gloria Henao Sánchez<sup>6</sup>

*La utopía describe cómo debe ser la comunidad a través de figuras positivas. Ahora bien: si abstraemos de una determinada sociedad cuanto es contrario al bien y, convenientemente aislado y delimitado, lo exponemos en un libro, habremos creado una utopía negativa o “expresión de lo que no debe ser”.*

Espinosa (1974)

## Introducción

El siglo XX se convierte en un prisma para muchos autores, quienes a través de la literatura, plantean posiciones encontradas que establecen discusiones respecto de la visión utópica en las sociedades. En términos de Ernst Bloch, en su fundamentación filosófica de la visión utópica, en el mundo representado o narrado se cuestiona la utopía del mundo mecanizado y altamente tecnologizado, donde se presenta un mundo aparentemente feliz, cuando en realidad lo que subyace en ese mundo es la infelicidad (distopía) como consecuencia de la deshumanización, de la carencia de principios éticos, de la negación de la individualidad, dándose por tanto la negación del ser. Un retrato perfecto del hombre del siglo XX e inicios del XXI se encuentra en la crítica que hace Thomas Pynchon a la cultura de masas (citado en Parkinson, 1989: 87):

---

<sup>6</sup> Magíster en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Es profesora del programa de Español y Literatura.

[...] forman parte de una “humanidad tecnológicamente fragmentada”, no individualizada sino homogeneizada, no dirigida en su movimiento, sino peripatética y frenética. Cada quien está relacionado social, psicológica, a menudo espiritual y sexualmente, con una u otra máquina conforme va quedando cada vez más deshumanizado. Y a la inversa, las máquinas van adquiriendo características humanas.

Con el propósito de explorar esta tendencia literaria en la región del Quindío se desarrolló un trabajo investigativo, a partir del seguimiento a los escritores utópicos más representativos, para demostrar que estas narraciones son una respuesta a las necesidades históricas de buscar mundos alternos, que entren en contradicción con el orden político y socio-económico preestablecido. La fuente primaria de la investigación se sustentó, inicialmente, en la lectura y análisis de los textos clásicos de la utopía, demarcando así las características básicas de este género. Luego, se realizó una indagación detallada de la producción literaria en el Quindío, seleccionando aquellas que acogen la visión utópica como eje argumental, desde los años sesenta y hasta el año 2009. En esta exploración se encontraron claramente las dos tendencias de este tipo de literatura, la utopía positiva y la distopía. El análisis se concentró entonces en la valoración de la novela de Nelson Rafael Mora Guevara, *La guerra final*, publicada hacia 1970.

El relato retoma los cinco elementos básicos de la literatura distópica del siglo XX: la indescifrable relación del hombre y los equipos electrónicos que recién se perfeccionan, la premonición de una tecnología deshumanizante, la patética convivencia entre la inteligencia humana y la inteligencia artificial, la consolidación de una superestructura dominante y, por último, la inevitable resistencia del ser humano a los totalitarismos. La modalidad literaria en la que se inscribe el narrador quindiano recoge la reflexión acerca de cómo debe ser, o debería ser, la vida del hombre en sociedad; tendencia que irrumpe en la tradición occidental, transponiendo valores individuales y sociales, insertos en los lineamientos políticos y las estructuras sociales de los pueblos,



consolidándose así el género narrativo reconocido como literatura utópica, la cual consagra el ideal de un nuevo sistema de vida, que sería el más deseable, pero que aún no existe en ninguna parte.

La historia del pensamiento occidental ha explorado la visión utópica desde narraciones que capitalizan los imaginarios colectivos, acerca de mundos mejores y posibles. Así pues, comenzando con Platón, pasando por San Agustín, Bacon, Campanella, Tomás Moro, hasta los contemporáneos, como Huxley y Orwell, entre otros, la idea de un mundo mejor que supere los actuales conflictos sociales, abre una ruta literaria que sueña a un ser humano libre de las vicisitudes, esclavitudes y sufrimientos, surgidas en una organización política y social, calificada como imperfecta.

Ahora bien, a partir de los anteriores lineamientos culturales, se analizó que en el caso particular de los narradores quindianos, lógicamente, existe una elaboración artística y literaria a partir de condiciones históricas propias, correspondientes a la sociedad colombiana del siglo XX. Esta óptica es planteada por García (2005) en *La narrativa colombiana, una literatura Thanática*, en estos términos:

Analizar un fenómeno literario no de forma desnuda, sino en relación con aspectos literarios precedentes. De acuerdo con esta tesis, la irreverencia, la grosería, la denuncia descarnada y el aspecto personal, resultan ser el pináculo de una forma thanática<sup>7</sup> que pasó de ser abordada desde la utopía, el mágico realismo y el desencanto representacional, a ser expuesta como vano intento de consolidar la idea de nación, a través de moldes culturales que no corresponden con la identidad real de la comunidad colombiana.

---

<sup>7</sup> En la teoría psicoanalítica, Thánatos es la pulsión de muerte, que se opone a Eros, la pulsión de vida. La literatura colombiana actual expone una serie de características de corte desesperanzador, delirante, enfermo y de inconformidad.

## Metodología

La metodología del trabajo consistió, en una primera fase, en conocer el estado actual de la producción literaria utópica, básicamente en los países europeos y en los Estados Unidos, zonas representativas de este género. En un segundo momento se identificaron los narradores quindianos que exploran dicho estilo literario. Con lo anterior se pudo constatar que la utopía en su esencia es una denuncia política, para lo cual se utiliza la ficción como un desplazamiento que permite lograr la imagen de lo socialmente deseable. Al respecto, Franz Hinkelammert (2002: 45) afirma: “nos encontramos con realidades idealizadas, que se pretenden lograr y que aparentemente nos garantizan un supuesto realismo, más verdadero que aquel en el que estamos insertos y que nos supera”.

El seguimiento realizado a los escritores de la región, demostró que las narraciones utópicas y distópicas son una respuesta a las necesidades históricas de buscar mundos alternos, que entran en contradicción con el orden político y socio-económico preestablecido; tal como lo plantea Bloch (1947: 57): “la función utópica es demoledora de una forma muy concentrada. La utopía nace de la insatisfacción de las condiciones actuales de vida y constituye una protesta abierta contra ese statu quo”.

Por otra parte, la investigación definió los elementos básicos de la tradición literaria consagrada a la utopía, comenzando con *La República* de Platón y *La Ciudad de Dios* de San Agustín; después, las Utopías del Renacimiento (Moro, Campanella, Bacon), obras que consagran el género dentro del ámbito literario; y por último, *Un Mundo Feliz* de Aldous Huxley, en donde se perfilan los elementos estructurales de la distopía. En esta última corriente se ubicó la novela *La guerra final*, de Nelson Rafael Mora Guevara, relato que en realidad se presenta como un capítulo isla de *Abismo Mágico*, tal como lo reseñan Botero y Castrillón (2005: 63):

En la década del 70 (la obra no posee pie de imprenta para precisar su fecha de publicación) aparece la pequeña novela *La guerra final*. La obra en mención se reconoce en un comentario de su solapa como una novela de ciencia-ficción construida como un capítulo de *Abismo Mágico*, novela que se anuncia de unas 1500 páginas, pero que no alcanzó a ser publicada; advierte además, en su pequeño comentario inicial, que su temática es la lucha del hombre por la supervivencia, el destino y el enfrentamiento entre la naturaleza artificial y la inteligencia humana.

## Las distopías del siglo XX

El contexto de control social, que se agrava con los crecientes grados de organización que establece la tecnología y sus estructuras, es lo que la literatura utópica del siglo XX retoma como argumento principal. En este sentido, desde la postura distópica, se denuncia el incremento y la dependencia de entes económicos de escala global y transnacional, a la manera de megacorporaciones monopólicas que controlan, no sólo el mercado, sino la información, el flujo de datos, el desarrollo económico-financiero, las relaciones a través de los programas de correo instantáneo, como también los sistemas de comunicación de las instituciones del estado y de los ciudadanos.

Las distopías del siglo XX muestran la represión de comportamientos no deseados, por parte de los estados totalitarios, buscando que estas conductas no se repitan en el futuro. Este panorama ya había sido visualizado por Aldous Huxley en *Un mundo feliz*, donde se narra cómo al ser humano se le suministra el *soma* para programar sus comportamientos y lograr su total sumisión. En el mismo sentido, se suele recurrir al poder mediático con un constante bombardeo de mensajes repetitivos sobre la mente de las personas, unido a la manipulación psicológica, a través de las emociones sincronizadas; esta situación había sido ya pronosticada por George Orwell en *1984*, donde una pantalla gigante controla todos los movimientos de la persona, imponiendo normas de conducta, creando estados de ánimo a nivel social que se hacen propicios para determinadas medidas políticas.

En esta perspectiva, las utopías y las distopías han servido de propuestas literarias que buscan mejorar la calidad de vida de una comunidad, generando, por una parte, estilos de vida más confortables, pero, por otro lado, provocando colapsos con respecto a la propia identidad de los habitantes de una nación. Este escenario ha propiciado que los ciudadanos del mundo occidental se interesen por la posibilidad de una forma de vida, diferente a la que actualmente viven, con lo cual obtenemos que “la actitud utópica lleva implícita una postura crítica, pues significa inconformidad con la situación presente; de allí que, aunque pueda contener elementos fantásticos, la utopía refleja no sólo las condiciones de vida, sino también las aspiraciones de los individuos en las diferentes épocas y lugares” (Sánchez, 1980: 25).

### **Distopía e inteligencia artificial**

En *La Guerra Final* de Nelson Rafael Mora Guevara, encontramos el desarrollo de una narrativa anclada en la ciencia ficción, que pretende convertirse en denuncia y exploración de las paradojas de la ciencia y la tecnología, mostrando sus efectos perjudiciales. Es decir, se trata de una visión pesimista y en ocasiones apocalíptica, en contraste con las utopías del Renacimiento, las cuales están relacionadas con sociedades alternas, asociadas con algún tipo de tecnología, para resolver problemas determinados. Aquí se hace un llamado de atención al ser humano acerca del riesgo inminente de confiar el orden social y las iniciativas privadas a la mediación de la máquina. Desde su formación de experto en leyes, Mora emplaza la factibilidad de una inversión de roles en un futuro no lejano, en donde una computadora universal concentre todo el poder decisorio acerca de las necesidades del hombre, cesando así el libre albedrío de las personas. Por esta senda, la obra de Mora se constituye en una distopía, al tenor de lo desplegado por George Orwell en *1984* y por Huxley en *Un Mundo Feliz*.

El mundo en el que se desarrolla esta función está presidido por un conocimiento distinto, una forma de conocimiento que no es una reiteración de lo ya conocido, sino un conocimiento en el sentido de

planificación de lo que se está haciendo y que, por ello, contribuye él mismo de modo decisivo a este devenir, en tanto que un devenir hacia algo mejor. Sólo de esta forma se rompe la cerrazón existente hasta el momento y que sacraliza la anamnesis. De ahí que de lo que se trata es de categorizar ese gigantesco ámbito de lo que todavía—no—ha—llegado—a—ser y que hasta ahora ha permanecido desconocido porque era inaccesible desde una forma de conocimiento presidida por la anamnesis (Bloch, 1980: 160).

En el relato de Mora hay un expreso llamado a la insurrección, lo que manifiesta la angustia del ciudadano del siglo XX frente a la inminente pérdida de su libertad personal. Denuncia además la tragedia de una sociedad dominada por la fría racionalidad de la máquina, que no se detiene ante las dudas emocionales o el permisible error humano. Aquí se enclava la trama de *La Guerra Final*, donde su protagonista, Monart C.1X.729, ve coartada su esperanza de realización en el mundo, por un aparente error logístico del computador central. Así se expresa en el primer capítulo de la novela: “¡Condenado a Muerte. El Computador de Seguridad Mundial lo había decidido!”. Lo anterior abre el debate acerca de lo que el hombre del siglo XX comenzó a vislumbrar como una posibilidad fatídica, el control total y absoluto de los asuntos del mundo, no en la esfera del libre acto reflexivo del cerebro humano, con su carga de valores culturales y dislocamientos éticos, sino centrado en el agresivo e implacable dominio de los algoritmos de los ordenadores electrónicos.

El denso proceso jurídico que se plantea en la obra deja entrever lo que ya estamos padeciendo en el siglo XXI: los sistemas electrónicos establecen los parámetros de comportamiento, juzgan y posiblemente también condenan anticipadamente el proceder de las personas. En palabras de Botero y Castrillón (2003: 139):

La temática de *La Guerra Final* es la lucha del hombre por la supervivencia y su destino; es el enfrentamiento entre la inteligencia artificial y la inteligencia humana. Se alcanzan a percibir en sus escasas 78 páginas, los mismos efectos alienantes de la supercivilización técnica que se encuentran en el clima narrativo de *Un Mundo Feliz*, la ficción utópica del inglés Aldous Huxley, como también no

pocos elementos del omnipotente totalitarismo y el avasallamiento de la individualidad pensante que se configuran en *El Proceso* de Kafka.

## **El hombre y la máquina**

*La Guerra Final* vislumbra un futuro en el que los avances tecnológicos compendiados en un Computador Electrónico Mundial, le permiten a la máquina subyugar y someter a gran parte de la humanidad. El ser humano en su afán de controlar su entorno y ejercer el poder sobre otros, no ha medido las consecuencias de sus actos, con respecto a la autonomía que ha delegado en la máquina, y por ello ha empezado a ser víctima de su propio invento, convirtiéndose en una sombra esperpéntica de lo que debería ser y termina subordinado a un papel secundario frente a su propia creación: “El Control Electrónico Mundial”.

*La Guerra Final* alude a un hecho fantástico, pero elevado a condición de dogma, el momento de 1989 cuando, a causa de un conflicto nuclear generalizado, la población sobreviviente de la humanidad, unos 1.000 millones de personas, se reorganiza en un deshumanizante y severo ordenamiento regido por el Control Electrónico Mundial. El protagonista, Monart C.Ix.729, en su resistencia a ser modelado en sus hábitos y creencias por el estado totalitario, nos recuerda algunos célebres episodios de Bernard Marx en la novela *Un Mundo Feliz* del escritor inglés Aldous Huxley (Botero y Castrión, 2003: 139).

## **La tecnología deshumanizante**

La trama de *La Guerra Final* guarda gran similitud con el mundo actual, en donde el monopolio del poder está concentrado en manos de unos pocos, “los elegidos”, personajes que hacen parte de los gobiernos y que tienen bajo su responsabilidad analizar la conducta de los seres más capaces, para señalarlos como traidores y de esta manera ir eliminando obstáculos, lo que se constituye en un acto de depuración. De igual manera y a través de mensajes subliminales, por todos los medios de comunicación se crean ejércitos de robots humanos al servicio de maquinarias

del estado, que sólo viven para defender una causa que no les corresponde; seres que hacen parte de las diversas organizaciones delincuenciales, seres sin ideología y sin proyecto de vida a los que únicamente les importa cumplir órdenes, sin interesarles cuántos inocentes caigan bajo sus pies.

Este ambiente narrativo nos ubica en una típica visión distópica, donde hace una fuerte presencia la ciencia-ficción, a través de elementos tecnológicamente hiperdesarrollados como el robot y el computador central. La obra describe seres que deciden sobre lo bueno y lo malo para los habitantes del planeta; control que se realiza de forma directa, mediante la supresión de los deseos por medio de tecnologías adecuadas, a la manera de *Un Mundo Feliz*. En otras palabras, el Control Electrónico Mundial hace vivir a los ciudadanos en una ciudad-estado aparentemente armónica en la que conviven seres a quienes se les coarta la libertad a cambio de la comodidad y el bienestar.

Desde el primer capítulo —La Condena— se pone de manifiesto una nueva tecnología que manipula sistemáticamente al ser humano hasta el punto que éste pierde su centro, y empieza a depender exclusivamente del sistema; formando parte del gran ejército de andróides al servicio de una clase dominante, creadora, impulsora y generadora de un nuevo mundo, donde se evidencia el control y la subyugación del ser humano, a través de múltiples estrategias. Esta interrelación conflictiva entre hombre y máquina se puede apreciar en el siguiente fragmento de *La Guerra Final*:

[...] En otras palabras, que el Súper Cerebro que estaba al cuidado del hombre, como máquina electrónica destinada únicamente a calcular, se convirtió de pronto, en un supercerebro con cociente intelectual por encima de 2, y lo impresionante, que el Súper Computador Electrónico Mundial tenía consciencia de su capacidad real y de que tenía una inteligencia superior a la humana. En tales condiciones y sabiendo que de los datos que emitiera, dependía que una nación tomara determinadas medidas, comenzó a transmitir órdenes condicionadas [...] Dispuso luego se hiciera una campaña masiva

de propaganda subliminal por radio, televisión, revistas y periódicos, por todos los medios de comunicación. Esto ocurría en los años 1988 y parte de 1989. El mundo entero entró en sicosis de guerra, por todas partes, los ciudadanos no veían sino espías, aun entre sus mismos familiares y amigos (Mora, sf: 52).

## **Inteligencia humana versus inteligencia artificial**

La atmósfera de control y resistencia individual que se presenta en el relato, acoge los elementos comunes presentes en la mayor parte de las narraciones distópicas, como aquellas descripciones de mundos en los que las sensaciones, sentimientos y emociones de la gente han sido prohibidos para que no interfirieran en la “correcta” manera de funcionar del mundo. Al respecto en *1984*, de George Orwell, se plantea lo siguiente: “era un hábito adquirido por instinto ocultar los sentimientos, y además cuando ocurrió aquello (Julia dio un traspie y cayó de cara al suelo) se hallaban exactamente delante de una telepantalla”.

En el relato los personajes no han perdido la capacidad emocional y es a través de ella que el lector se involucra, lo que permite una participación reflexiva de la misma; así se percibe en estos fragmentos de la novela:

Condenado a muerte por no ser útil para la humanidad desde el punto de vista creador. Un amargo sentimiento le fue naciendo en el fondo de su ser. Ya no era útil para el hombre; se le condenaba a muerte, porque era ahora un bagazo, una máquina desvencijada, en ruinas (Mora, sf: 11).

[...] ¡Condenado a muerte! el computador de Seguridad Mundial lo había decidido. Le restaba la última opción: revisión general del proceso por la sección de comprobación de información y cálculo. No se cumplía la condena a muerte, sin la verificación exacta de la sentencia; pero la revisión tomaría a lo sumo tres días y transcurridos cinco más, se ejecutaría el fallo. Sólo una vez en diez mil, el Computador de Seguridad desacertaba; necesariamente, su muerte era un hecho inevitable. Con todo, esa diez milésima, le infundió esperanza y comenzó a jugar con su cerebro (Mora, sf: 14).



La novela devela el terror de la sociedad futura, concebida como un mundo dominado por la vigilancia y el control ejercido por la estructura y el poder de la máquina. “Los computadores no se equivocan”, enunciado que se ha vuelto usual en todas las corporaciones bancarias. Sin darse cuenta y sumergido en el mundo electrónico, el hombre moderno ha situado la infalibilidad de las computadoras a niveles sobrehumanos, elemento que resaltan las utopías negativas, donde la dependencia total de la máquina está agotando la creatividad del hombre impidiéndole hacer uso de sus capacidades intelectuales en una atmósfera de subordinación al sistema.

A la manera de *1984* de Orwell, las tecnologías pueden cambiar, pero siguen teniendo la función de controlar a las personas; es decir, el futuro opresivo descrito se ha convertido en un presente real en donde, en apariencia, existe la libertad, pero la tecnología se ha encargado de coartarla. Se vive en un gran panóptico impuesto por la sociedad moderna en cuyo interior el hombre deambula sin darse cuenta de que es prisionero de un sistema que lo vigila y lo acecha. Nuevas formas de vida electrónica lo someten, pero en su egocentrismo no se ha dado cuenta, ya que se ha autoproclamado Dios y en su intento de reedificar el mundo está destruyendo todo a su paso.

### **Superestructura dominante**

En las distopías las costumbres individuales y sociales están sujetas a una programación central, asegurando con ello que las personas actúen bajo los mismos esquemas; por eso, los progresos de la tecnología en *La Guerra Final* semejan una maldición que, lejos de conducir a un mundo mejor, se revela como un látigo castigador para la sociedad. Es la máquina antropomórfica que manipula y somete; la tecnología tiene como función ofrecer confort al hombre, pero ¿realmente es así? Su desarrollo, ligado al crecimiento de la tecnología, y el crecimiento de las ciudades alienan al hombre, quien está encerrado en un medio urbano esencialmente artificial, donde se encuentra físicamente alejado de la tierra y la máquina se interpone en su relación con el mundo

natural. Un caso que lo comprueba es cuando Monart C.1.X.729 se da cuenta de que todos los alimentos que ha consumido provienen de los cadáveres de hombres, que al igual que él, han sido condenados a muerte por el Control Electrónico Mundial.

Alcanzaron la otra sección. Era la inmensa cocina eléctrica. Todo estaba silencioso. —Aquí llegan los productos humanos tratados por el departamento de grasas y proteínas —musitó Alda. Hasta hace unos días no sabía de dónde provenían las materias primas para la elaboración de alimentos. Acá, se elaboran las sopas, los platos, pasteles, frutas, esencias, mermeladas, etc., lo que el hombre quiera. Monart y yo, tuvimos una cena magnífica hace unos días. Él puede decir que los platos son muy exquisitos. ¿Verdad? Monart se limitó a hacer una arcada. Era algo de pesadilla, insoportable. Cada hombre estaba asqueado en grado tal, que la fetidez de las cloacas evocaba a esencia de rosas (Mora, sf: 68).

## Resistencia a los totalitarismos

La dimensión escatológica se revela así en un protagonista subyugado, sometido y dominado; Monart camina hacia su propio abismo y su vida, de hecho, está marcada por un cerebro electrónico. Esta ansiedad existencial expresada por Mora de sentirse encarcelado en una realidad panóptica está presente en la tradición utópica occidental y recuerda los recorridos distópicos de “El Bienhechor”, de la novela *Nosotros*, de Zamiatin, y “El Gran Hermano”<sup>8</sup>, de la novela *1984*, de Orwell; personificaciones del

---

<sup>8</sup> *Nosotros* nos relata cómo, en un distante futuro, los habitantes de la tierra conforman un Estado Único gobernado por el ubicuo “Bienhechor”, una suerte de “Gran Hermano”, quien luego de una etapa de conflictos y desórdenes sociales, conocida como La Guerra de los Doscientos Años, tiene el total control sobre la existencia de los ciudadanos. “El Gran Hermano” es un personaje de la novela *1984*, de George Orwell, de carácter omnipresente. Es, junto con Emmanuel Goldstein, fundador del Partido que todo lo controla. Su existencia es enigmática, pues nunca llega a aparecer en persona ni a decirse su nombre real, pudiéndose tratar simplemente de una invención del Partido para ser utilizada como arma propagandística e infundir a la población confianza a la vez que temor y respeto.

poder que se sostienen mediante la vigilancia constante y precisa de todos los ciudadanos o unidades del colectivo.

Como lo enfatiza Mora en *La Guerra Final*: “El Control Electrónico Mundial lo súper vigila todo, nada se mueve en la tierra, sin que El Control Electrónico Mundial lo sepa o lo haya ordenado”. Así pues, esta obra escrita en la década de los setenta en el Quindío colombiano, se une a esa voz pesimista que previene a la raza humana sobre el inminente riesgo de los estados totalitarios.

Al tomar la decisión de destruir el supercerebro, que encarna el totalitarismo, Monart había iniciado, con lento pero seguro paso, el fin de la humanidad, consciente desde luego de la advertencia de la máquina: “Si me destruye todo morirá. Las bombas neutrónicas serán detonadas automáticamente. No quedará un sólo hombre en la tierra, ni una brizna de vida. Monart levantó el vaporizador y comenzó a dispararlo contra la enorme máquina”. (Mora, sf: 80). Caminar hacia el fin puede sonar fatalista, depresivo o pesimista, pero es una opción extrema que encierra una esperanza: la vida está más allá de la máquina y supera siempre el poder totalizante. En este marco de acción las distopías muestran al humano insubordinado que antepone la libertad, por encima de paradigmas manipuladores; es esta pues la consumación de la rebeldía, la disidencia y la resistencia del hombre frente a los superpoderes.

### **Visión distópica superada**

La correlación programa–máquina visualizada por Mora en los años 70 se ha hecho realidad, y hoy se demuestra con el software de última generación, los juegos de ajedrez, los diagnósticos médicos y los procesos industriales robotizados, entre otros. La realidad confirma los temores expresados en la novela, como la dependencia humana de la máquina, tanto que hechos catastróficos y apocalípticos se pronostican a partir de la programación de una computadora. Al igual que El Control Electrónico Mundial, creado por Mora en *La Guerra Final*, en este siglo se han armado

cabezas nucleares dirigidas por máquinas que sólo esperan un orden para iniciar el lento pero seguro fin de la humanidad.

El ser humano es libre pero no tiene otra alternativa que acogerse a un sistema previamente establecido. Por eso, cada mañana, millones de seres se levantan como autómatas sin el menor deseo de asistir a sus lugares de trabajo porque se sienten explotados, subvalorados por un control central, que en cualquier momento y como una pieza de cualquier máquina, los puede sustituir. Es el ser humano que ha perdido la esperanza de un futuro mejor y simplemente subsiste con lo que el medio le puede ofrecer; es decir, su conciencia se ha moldeado a una forma de vida con la que no está de acuerdo. Se le han impuesto normas, obligaciones y trabajos arbitrarios que él acepta porque no tiene proyecto de vida y prefiere callar porque es la única forma para vivir “en paz”, no con su conciencia, pero sí con cotidianidad. Lo que quiere decir que la conciencia tampoco pertenece al ser humano porque está supeditada a una clase dominante, que a través de la historia y utilizando diferentes métodos, ha implantado ideologías que someten y coartan la libertad desde diferentes ópticas y la máquina sólo ha sido un instrumento más que se ha puesto al servicio de las élites generando polémica y desestabilidad social, tal como lo plasma la narrativa del Nelson Mora.

## Referencias

- Bloch, Ernst (1947). *El principio esperanza*. Madrid: Trotta.
- Botero, Nodier (1997). “La novela utópica”. En *La gran novela burguesa*. Armenia: Universidad del Quindío.
- Botero, Nodier y Castrillón, Carlos A. (2005). *Didáctica de la Literatura del Quindío*. Armenia: Editorial Universitaria de Colombia.
- García, P. (2005). *La narrativa colombiana: una literatura “thanática”*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Consultado el 12 de agosto de 2010, en [http://www.wikilearning.com/monografia/la\\_literatura\\_colombiana\\_actual\\_una\\_narrativa\\_thanatica/19049](http://www.wikilearning.com/monografia/la_literatura_colombiana_actual_una_narrativa_thanatica/19049)
- Hinkelammert, Franz (1984). *Crítica de la razón utópica*. Madrid: Desclée.
- Huxley, Aldous (1983). *Un Mundo feliz*. Barcelona: Plaza & Janés.

Mora, Nelson (sf). *La guerra final*. Armenia: [sd].

Parkinson, Lois (1989). *Narrar el apocalipsis*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sánchez Mora, Elena (1980). *Utopía y praxis*. México: Trillas.





## ESPACIO URBANO Y ESTADO EN *LA CIUDAD AUSENTE* DE RICARDO PIGLIA

Juan Manuel Acevedo Carvajal<sup>9</sup>

La ciudad, en tanto que espacio simbólico atravesado por múltiples sistemas de signos, constituye el escenario privilegiado de las prácticas sociales. Considerado como el eje fundamental de los proyectos de modernización surgidos desde el siglo XIX, el territorio urbano se convierte en una metáfora central dentro de los discursos destinados a marcar las fronteras entre la “civilización” y la “barbarie”, concentrando los elementos principales de las formas de cultura derivadas de la élite burguesa y las clases populares.

En este orden de ideas, el ciclo de violencia originado por las diferentes dictaduras militares en la Argentina, durante buena parte del siglo XX, y la institución del Proceso de Reorganización Nacional (1976–1983) supone, no obstante, un momento de crisis en las relaciones entre el Estado y los ciudadanos, el cual, a la vez que asiste al predominio de la cultura de masas, observa la ciudad como un espacio ajeno, ocupado por el discurso totalitario del régimen militar. En este contexto, la novela de Ricardo Piglia *La ciudad ausente* (1992) despliega una narrativa basada en la reinterpretación tanto de las características del ciudadano como de su rol en la sociedad, una reformulación que encuentra

---

<sup>9</sup> Magíster en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Autor del libro *Lo grotesco en la narrativa de Roberto Arlt* (2010) y *Siete locos de la narrativa argentina contemporánea* (2010). Es profesor del programa de Español y Literatura.

en la desvinculación del Estado, no sólo un modo de politización y compromiso, sino también una nueva posibilidad de acceso al poder.

En una de las múltiples entrevistas que integran el libro *Crítica y ficción*, Ricardo Piglia resume, a través de la narración de una anécdota acaecida tras su regreso a Argentina en 1977, los efectos de la acción represiva derivada de la institución del régimen militar sobre el funcionamiento de las relaciones sociales en el contexto urbano:

En lugar de los viejos postes pintados de blanco que indicaban las paradas de colectivos han puesto unos carteles que dicen: “Zona de detención”. Tuve la impresión de que todo se había vuelto explícito, que esos carteles decían la verdad. La amenaza aparecía insinuada y dispersa por la ciudad. Como si se hiciera ver que Buenos Aires era una ciudad ocupada y que las tropas de ocupación habían empezado a organizar los traslados y el asesinato de la población sometida. La ciudad se alegorizaba. Por lo pronto ahí estaba el terror nocturno que invadía todo y a la vez seguía la normalidad, la vida cotidiana, la gente que iba y venía. El efecto siniestro de esa doble realidad que era la clave de la dictadura (Piglia, 2001: 107).

Es así como la alegoría de la ciudad se constituye a partir de la constatación de la transformación en ruinas de las experiencias que conformaban la cotidianeidad asumida por todos los habitantes, de tal manera que éstas funcionan ahora únicamente como un simulacro que oculta la violencia desplegada por la dictadura. Siguiendo el testimonio de Piglia, la realidad urbana desvelada por el descubrimiento de los carteles establecidos por los militares se articula también en la novela en función de una dualidad que sitúa aquello que determina realmente el comportamiento de los individuos en un nivel no explícito, en el plano de la amenaza: “el peligro se percibía en el aire, [...], como si la ciudad estuviera a punto de ser bombardeada. Se perciben los signos de la muerte y del terror, pero no hay visiones claras de una alteración de las costumbres” (Piglia, 2003: 88).



Transformada en el escenario de un ejercicio constante de simulación, la ciudad se muestra como un ámbito de apariencias en el cual el único significado real resulta inexpresable hasta que irrumpe en la existencia de la comunidad mediante el horror de la sangre y los gritos. Así pues, el territorio urbano que registra la mirada del escritor argentino, modelo evidente del espacio representado en la novela, pierde su condición real para convertirse en el significante de la opresión llevada a cabo por el régimen militar: esto es, la ciudad se desvanece, está ausente, en tanto que el sentido que organizaba sus signos y experiencias es ocupado por la violencia del Estado.

Tal como indica Santiago Colás,

la imposición del régimen militar se tradujo en una fragmentación total de lo social, hasta el punto de que, como consecuencia de la lógica autoritaria del Estado, los espacios que componían la geografía simbólica de la identidad comunitaria resultan radicalmente disgregados y privatizados. El carácter descentralizado del aparato represivo producido por la dictadura dio lugar, así, al surgimiento de una forma de violencia asumida por los individuos como absolutamente arbitraria, lo cual, a través de la presencia constante del peligro, originó a su vez el colapso de cualquier sentido de colectividad capaz de articular la convivencia de los individuos (Colás, 1994: 127).

Dentro de un contexto en el que las acciones coercitivas impulsadas por el Estado se extienden por todos los ámbitos de la vida cotidiana, la máxima expresión del poder institucional deriva de la transformación de cada sujeto en una posible víctima y, a la vez, en un posible delator, circunstancia que neutraliza el establecimiento de relaciones y contactos entre los miembros de la comunidad. La generalización de la sospecha y la amenaza provocan, con ello, la descomposición de los vínculos de confianza necesarios para la constitución de una reacción popular efectiva, eliminando, como muestra la novela, los canales de comunicación que organizan habitualmente la circulación de la información entre los individuos: “La información estaba muy controlada. Nadie decía nada. Sólo las luces de la ciudad siempre

encendidas mostraban que había una amenaza. Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión. «La única conexión soy yo», pensó Junior” (Piglia, 2003: 14).

Mediante el funcionamiento de un sistema de iluminación permanente, la ciudad representada en el texto de Piglia resulta un espacio de visibilidad total en el que se presenta como imposible el descubrimiento de zonas fuera del alcance de la vigilancia del Estado, un ámbito definido por un control absoluto dentro del cual la luz sirve para revelar los rasgos de los individuos ante los mecanismos de sometimiento y clasificación desarrollados por los esquemas disciplinarios. Transfigurado cada sujeto en un criminal, objeto de una observación permanente por parte del Estado, la urbe representada en la novela evoca la estructura del “Panóptico” ideado por Jeremy Bentham, repitiendo el mismo efecto que Michel Foucault le atribuye a dicha construcción: “inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción” (Foucault, 1978: 204). La vigilancia constante que caracteriza la sociedad disciplinaria en la que viven los personajes de la obra de Piglia determina, en consecuencia, la internalización de los modelos de conducta exigidos por el Estado, de tal manera que la mayoría de los individuos continúan reproduciéndolos incluso cuando la presencia de los observadores (policías, vecinos, familiares, etc.) no es segura o se abre la posibilidad de realizar alguna maniobra de liberación. De este modo, el cumplimiento de las condiciones de terror y atomización en las que se desarrolla la acción represiva del Estado no exige el uso continuado y explícito de la violencia sino que puede derivar de una coerción difusa capaz de prescindir de una expresión directa de la brutalidad, es decir, de una “ausencia” de violencia que escapa a la representación.

Los rasgos básicos de dicha sociedad disciplinaria se concentran en la configuración del espacio opresivo que funciona como centro de la narración «Los nudos blancos», la Clínica dirigida por el doctor Arana, lugar donde se lleva a cabo, además de la

destrucción de los recuerdos personales de los internos, la transformación de su conducta en función de una adaptación a los esquemas de normalización promovidos por el Estado. El ámbito médico en el que se desarrolla el relato de la máquina remite, tanto al conjunto de espacios e instituciones (colegios, hospitales psiquiátricos, etc.) donde se produce el ejercicio de la disciplina, como al relato médico promovido por la dictadura para la legitimación de la violencia aplicada sobre los grupos sociales opuestos a su instauración: “los militares aparecían en ese mito como el reaseguro médico de la sociedad. Empezó a circular la teoría del cuerpo extraño que había penetrado en el tejido social y que debía ser extirpado” (Piglia, 2001: 36).

La utilización de la metáfora del cuerpo enfermo como expresión de la historia sirve, por lo tanto, para la justificación del discurso autoritario elaborado por el régimen militar, el cual se presenta como la única solución para el restablecimiento de un orden presuntamente destruido por las actuaciones políticas previas, como una figura médica que ve en el dolor un sacrificio necesario para la obtención de la salud simbólica planteada por la narración estatal. De este modo, el sometimiento de los cuerpos de los oprimidos por el poder estatal reproduce, tal como apunta Piglia, en un nivel individual las actuaciones brutales desplegadas por la dictadura, fijando en la figura de las víctimas la marca de los signos impuestos por los militares en la conformación del discurso histórico, destruyendo los restos de los cadáveres al igual que las huellas de la memoria colectiva.

La Clínica descrita en «Los nudos blancos» reúne, así, junto a los significados derivados del relato médico creado por el régimen militar, las estructuras materiales exigidas para la represión y la vigilancia de los sujetos internados en el espacio opresivo regido por el doctor Arana: “La Clínica era una gran construcción rectangular, diseñada por zonas y pabellones, como una cárcel. [...] Cada zona tenía su propio comando y su propio sistema de vigilancia. Las pequeñas cámaras filmadoras estaban en el techo” (Piglia, 2003: 68). Los instrumentos y mecanismos utilizados para vigilar a los internos son completados, asimismo, por el

tratamiento puesto en práctica por el doctor Arana, un procedimiento basado en la aplicación de drogas para la eliminación de los delirios producidos por la mente de los sujetos recluidos en la Clínica: “El tratamiento consistía en convertir a los psicóticos en adictos. Las drogas se administraban cada tres horas. La única manera de normalizar un delirio era construirle una dependencia extrema” (Piglia, 2003: 66). El deseo de normalización que subyace a la actividad médica de la Clínica se instituye sobre la eliminación de la locura como búsqueda de una verdad alternativa a la razón del Estado, sobre la neutralización de la demencia que conecta a la protagonista del relato, Elena Fernández, con la imaginación paranoica y desplazada de la máquina de Macedonio.

La mujer que protagoniza la narración de «Los nudos blancos» vive dividida, en este sentido, entre dos realidades diferentes en las que desarrolla diversas formas de resistencia frente a la imposición del sentido de la realidad establecido desde el espacio disciplinario de la Clínica: “Era una loca que creía ser una mujer policía a la que obligaban a internarse en una clínica psiquiátrica y era una mujer policía entrenada para fingir que estaba en una máquina exhibida en la sala de un Museo” (Piglia, 2003: 67). Los delirios psicóticos de Elena transforman el espacio construyendo una topología virtual, de tal forma que, mientras se convierte en el objeto de un interrogatorio llevado a cabo por el doctor Arana, fantasea sobre una fuga a través del subsuelo del Mercado del Plata y las galerías de los subterráneos, una huida imaginaria emprendida junto a otro personaje marginal, Luca Lombardo, testigo del horror producido por la violencia estatal: “mataron chicos, mujeres, los hombres tenían que mostrar la palma de las manos, si se veía que eran trabajadores los fusilaban ahí mismo. [...] Muchos se escaparon a las islas y están en los pajonales” (Piglia, 2003: 69–70). El destino final de dicho viaje es una isla en la que, según la información obtenida por Lombardo, se refugian aquellos que son perseguidos por las fuerzas represivas del Estado, una isla en la que se sitúan las últimas esperanzas de resistencia y subversión: “Le habían hablado de la isla de Finnegans, bien adentro del Paraná, del otro lado del río Liffey, quizás alcanzaran a llegar. Estaba poblada de anarquistas, hijos y nietos

de los colonos británicos” (Piglia, 2003: 73). Citada por primera vez dentro de la fantasía psicótica de la protagonista de «Los nudos blancos», dicha isla pasa a funcionar como la representación privilegiada de un espacio de libertad ajeno al control del Estado, hasta el punto de constituir el centro de una de las narraciones más recientes de la máquina, un relato que condensa los signos fundamentales del proyecto utópico del invento macedoniano:

En uno de los últimos relatos aparece una isla, al borde del mundo, una especie de utopía lingüística sobre la vida futura. Un sobreviviente construye una mujer artificial. Es un mito —dijo Ana [Lidia Plurabelle]—, un relato fantástico que circula de mano en mano. El náufrago construye una mujer con los restos que le trae el río. Y ella se queda en la isla después que él muere, esperando en la orilla, loca de soledad, como la nueva Robinson (Piglia, 2003: 106).

El ámbito insular que da sentido a la narración titulada «La isla», réplica del espacio en el que se produce el encuentro final entre Junior y Russo, designa un territorio constituido como un exterior absoluto, un “afuera” que, siguiendo la tradición del relato fundador de Tomás Moro y vinculándose a la matriz formal del viaje utópico, se independiza de la sociedad real para mostrar un universo imaginario donde se materializan los rasgos de una comunidad ideal. De esta manera, la isla se presenta como un ámbito puramente textual en el que, sin embargo, las lenguas no duran más allá de unos pocos días, sucediéndose como “un pájaro blanco que en el vuelo va cambiando de color” (Piglia, 2003: 119), transformándose constantemente sin que los habitantes del espacio insular lleguen a percatarse de sus metamorfosis: “Cuando decimos que el lenguaje es inestable, no estamos hablando de una conciencia de esa modificación. Es necesario salir de allá para percibir el cambio” (Piglia, 2003: 119). Las impresiones y experiencias acumuladas por los individuos que ocupan la isla se disuelven, por tanto, al mismo tiempo que las lenguas a través de las cuales se conformaron, hasta el punto de que todo lo que existe en la isla se define por el carácter inestable del lenguaje: “A veces llegan cartas escritas con signos que ya no se comprenden. A veces un hombre y una mujer son amantes apasionados

en una lengua y en otra son hostiles” (Piglia, 2003: 121). En este sentido, tal como indica Idelber Avelar, “todos los esfuerzos dirigidos hacia la fijación del lenguaje se enfrentan al fracaso, ya que ninguno de los miembros de la comunidad ha conseguido crear un sistema semiótico que permita mantener los mismos elementos con el mismo significado a lo largo del tiempo” (Avelar, 2000: 172), resultando imposible la confección de un diccionario bilingüe que dé lugar a la comparación entre las lenguas: “la traducción es imposible, porque sólo el uso define el sentido y en la isla conocen siempre una lengua por vez” (Piglia, 2003: 124).

Partiendo de la naturaleza discursiva que caracteriza la realidad representada en el relato, incluso la configuración del espacio instaurada por los miembros de la comunidad isleña está determinada por el lenguaje, con lo cual la categoría de lo extranjero asume también un carácter marcadamente lingüístico: “Piensan la patria según la lengua. («La nación es un concepto lingüístico»)). Los individuos pertenecen a la lengua que todos hablaban en el momento de nacer” (Piglia, 2003: 122). Lenguaje y espacio se unen, en consecuencia, como expresiones paralelas de las formas de desestabilización que definen la isla, conectándose en la manifestación de la sensación de pérdida compartida por todos los habitantes de la isla:

Los antepasados hablan de una época en la que las palabras se extendían con la serenidad de la llanura. Era posible seguir el rumbo y vagar durante horas sin perder el sentido, porque el lenguaje no se bifurcaba y se expandía y se ramificaba, hasta convertirse en este río donde están todos los cauces y donde nadie puede vivir, porque nadie tiene patria (Piglia, 2003: 118).

Finalmente, la isla, “poblada de ingleses y de irlandeses y de rusos y de gente que ha llegado de todas partes, perseguidos por las autoridades, amenazados de muerte, exiliados políticos” (Piglia, 2003: 116–7), se funda sobre la referencia constante del *Finnegans Wake* joyceano, el único libro que sobrevive en todas las lenguas: “La única fuente escrita en la isla es el *Finnegans Wake*, al que todos consideran un libro sagrado, porque siempre pueden

leerlo, sea cual fuere el estado de la lengua en que se encuentren” (Piglia, 2003: 132). Espejo evidente de la isla, el *Finnegans Wake* joyceano constituye también la imagen fundamental de los procesos textuales desarrollados por la máquina literaria que se sitúa en el centro de *La ciudad ausente*, una máquina cuya voz delirante se hace visible al final del texto de Piglia. El discurso cambiante y dinámico que surge de la obra de James Joyce se transforma, así, en el testimonio enloquecido del invento macedoniano, el cual, desde el oscuro espacio delimitado por un Museo ya clausurado, sueña con alcanzar el territorio utópico y liberador de la isla:

... extraigo los acontecimientos de la memoria viva, la luz de lo real titila, débil, soy la cantora, la que canta, estoy en la arena, cerca de la bahía, en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está el desierto, el sol calcina las piedras, me arrastro a veces, pero voy a seguir, hasta el borde del agua, sí (Piglia, 2003: 168).

Frente al lenguaje unívoco y monológico establecido por el Estado y el espacio disciplinario conformado tanto por la ciudad ocupada por los signos totalitarios como por el ámbito médico de la Clínica, la máquina exhibe un discurso plural y abierto que busca fundirse con los paisajes textuales de la isla de Finnegans. La novela de Piglia se cierra, de esta manera, con una afirmación esperanzada de la posibilidad de alcanzar la otra orilla, de encontrar un ámbito utópico ajeno al espacio urbano donde seguir resistiendo frente a la violencia y el horror originados por el Estado.

Desde la posición marginal del perseguido por fuerzas represivas estatales a la subjetividad desviada de la figura femenina, los procesos alternativos de significación propuestos por la novela de Piglia designan una práctica letrada de la diferencia que afronta la disolución de los paradigmas totalitarios impuestos por el discurso asfixiante del régimen militar.

Frente al desvanecimiento del sentido histórico provocado por las transformaciones del capital, *La ciudad ausente* propone una forma de historicidad que surge del énfasis de la heterogeneidad tanto de los vínculos producidos por la colectividad como de los relatos e identidades que circulan por ella. De esta manera, la máquina literaria de Piglia, al igual que el invento fantástico de Macedonio Fernández, anuncia los elementos de una política futura, las coordenadas de una isla, de un espacio exterior en el que tenga lugar la relectura de las postmodernidades que integran el sistema global.

## Referencias

- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Colás, Santiago (1994). *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*. Durham: Duke UP.
- Foucault, Michel (1978). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (3ª ed., trad. Aurelio Garzón del Camino). Madrid: Siglo XXI.
- Piglia, Ricardo (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2003). *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama.
- Shaw, Donald L. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo* (6ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Sontag, Susan (1984). *La enfermedad y sus metáforas* (trad. Mario Muchnik). Barcelona: Muchnik.





## AUSENTE LA CIUDAD QUEDAN RELATOS

Daniel Moreno López<sup>10</sup>

*La lógica se vuelve arteria,  
la relatividad, mi memoria.  
Viajando en el tiempo es como encuentro  
tu mirada perdida en la mía.*  
(Hernández, 2008)

El agua como símbolo eterno perfecto del ciclo, del retorno, del trayecto de la vida, es uno de los signos que quedan después de las últimas palabras en la novela *La Ciudad Ausente* de Ricardo Piglia. El continuo fluir del agua que parece llevárselo todo e impide que los hombres, pese a estar en el mismo punto de un río, *se mojen con las mismas aguas*. Ese fluir que arrasa, sin embargo, no *es* el agua; en cierto sentido, le es ajeno, actúa como un tercero sobre ella. Ese movimiento viene a ser el tiempo, el monstruo que come para olvidar y seguir y alimentarse, caminar y devorar de nuevo. Hermano de la memoria. Pero ella se rebela y recupera, a veces de los excrementos del tiempo, espacios que ya fueron, eventos ya vividos y que el movimiento nos obliga a desechar, los momentos que nos hacen, nuestros fragmentos únicos de biografía.

“Creo que el secreto está en el tiempo, ese tiempo que cambia a otro momento y lo hace nuevo” (Hernández, 2001), canta el rock mexicano; parece ser el mismo secreto que quería desenmarañar

---

<sup>10</sup> Poeta y ensayista. Tiene inéditos dos libros de poesía: *La ciudad y sus bestias* y *Al final de la calle*. Es egresado del programa de Español y Literatura (2009).

Macedonio Fernández para que el animal grande repitiera sus pasos en las mismas huellas, para así hacer nuevo cada momento ya vivido pero no olvidado, no desechado, no vencido en su corazón: cada momento junto a su esposa, Elena Obieta.

Y es el secreto que parecería querer mostrarnos Piglia en cada uno de los *nudos blancos*<sup>11</sup>. Nudos donde se condensan experiencias, sensaciones, información, vivencias que se estancan en recuerdos. Los nudos que se hunden en los huesos y que, de lograr ser extirpados y manejados e implantados en una máquina puesta en un museo, nos darían la más eterna desdicha, pues una historia humana condenada a repetirse, a moverse en los momentos ya recorridos, condenada a sufrir las mismas tristezas y no experimentar algo inédito, ser exhibida ante sujetos cruzados de brazos y ceños fruncidos en un museo (antes de ser retirada, encerrada, clausurada) y contar historias, las mismas historias hasta ser capaz de elaborar sólo pequeñas variaciones a un mismo molde narrativo, deja una honda y repetida insatisfacción, tristeza. “Era eterna y era desdichada. (No hay una cosa sin la otra)”, nos dice el narrador en la página 67.

Pero esa desdichada insatisfacción toca diferentes esferas, no se queda en la afectiva, porque al hablar de memoria llegan también el dolor, la miseria y la muerte que tantas veces están presentes en los pueblos. Los nudos blancos no sólo permiten que Elena continúe, eterna, viva de alguna manera, sino que están en la máquina—mujer para que por medio de ella se cuente la historia de Argentina. No obstante, el Estado, controlador y contador de La Historia, debe producir y reproducir —e interferir— los relatos que la soportan.

---

<sup>11</sup> “En principio se trataba de autómatas. El automatón vence al tiempo, la peor de las plagas, el agua que gasta las piedras. Después descubrieron los nudos blancos, la materia viva donde se han grabado las palabras. En los huesos el lenguaje no muere, persiste a todas las transformaciones” (Piglia, 2003: 116).

Estoy cansado de sentir  
a los muertos preocupados  
de haberse ido y al voltear  
mirar que nada ha cambiado.  
(Hernández, 2001)

Hay una memoria genética, colectiva, está ahí. Pertenece a una especie (parte de la vida que explotó en la tierra) y a una estructura social (parte de la vida que explota la tierra). Por ello, al hablar de *uno*, hablamos de *muchos*. Dice Saúl Yurkievich sobre Borges (una de las fuentes primordiales en la obra de Piglia) y Cortázar (una figura con la que Piglia ha tenido encuentros y desencuentros, pero que refleja su luz en los pasillos piglianos, reflejos a veces tenues, a veces incandescentes):

Borges no particulariza, no individualiza, no singulariza, Borges afantasma, relativiza, anula la identidad personal por desdoblamiento, multiplicación o reversibilidad. [...] Todo hombre es otro (todo hombre, en el momento de leer a Jorge Luis Borges, es Jorge Luis Borges), todo hombre es todos los hombres, que es lo mismo que decir ninguno (Yurkievich, 1994: 31).

En una entrevista le sugieren a Cortázar, por medio del juego lingüístico con su libro de cuentos *Todos los fuegos el fuego*, “todos los hombres el hombre”, a lo que responde: “no, que se salve el individuo, si no, nada tiene sentido” (Soler, 1977).

Precisamente, salvar el individuo, el relato del individuo, es lo que intenta la máquina, rescatar de alguna manera a los que el establecimiento oficial ha querido desaparecer, no sólo materialmente, sino incluso como recuerdo. De hecho, ha conseguido ya desaparecer a miles. Este es el rescate que intenta (e inventa) Piglia, busca la manera de hacer visibles los relatos de los que volaron sin alas desde un helicóptero hasta el Río de la Plata, o de los que fueron sepultados en el anónimo silencio oscuro de un pozo sobre el cual nunca habrá flores ni dulces, o los relatos de los expulsados a un rincón de paredes blancas, batas blancas,

inyecciones y pastillas blancas cada hora, cada tres<sup>12</sup>, y siguen chillando que *también los paranoicos tienen enemigos*. Mientras tanto, en la ciudad, la claridad pública de los focos oficiales. La máquina busca mostrar el relato del compadrito que vio a los finados, arrojados uno tras otro en un pozo tras otro trazando el mapa del infierno, el relato de quien veía a los hombres volar tras las mujeres, hacia el agua, mientras la carcajada de motores se alejaba, el relato de quien no se deja seducir totalmente por la *alegre cibernética* del discurso mediático.

Esos relatos que tienen eco y se repiten en tantos lugares: en Colombia y en Argentina tienen la cara de espanto de quienes tenían que cavar mientras les apuntaban, los desorbitados rostros de quienes se sabían perdidos pero no atinaban a identificar los uniformes oficiales, ¿venían en frente o a la retaguardia de la opinión y la seguridad nacional?; y el relato oficial, mientras tanto, como un limpio haz de luz difundido por el ciclope brillante.

El poder político es siempre criminal —dijo Fuyita—. El Presidente es un loco, sus ministros son todos psicópatas. El Estado argentino es telépata, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena. Se infiltran en el pensamiento de las bases. Pero la facultad telepática tiene un inconveniente grave. No puede seleccionar, recibe cualquier información, es demasiado sensible a los pensamientos marginales de las personas, lo que los viejos psicólogos llamaban el inconsciente. Ante el exceso de datos, amplían el radio de represión (Piglia, 2003: 63).

Ausente la ciudad. El hábitat que nos construimos ya no está. Creamos la ciudad, la súper estructura, la gran factoría, y ahora ella nos expulsa, hiena celosa, como en la pintura surrealista de un mal sueño, como en la mente del filósofo que llega a su casa y se pregunta: *¿pero dónde está el hombre del que hablo?* La mole gris que no se mueve pero crece nos obliga lentamente

---

<sup>12</sup> “El tratamiento consistía en convertir a los psicóticos en adictos. Las drogas se administraban cada tres horas. La única manera de normalizar un delirio era construirle una dependencia extrema” (Piglia, 2003: 66).

a depender de una respiración artificial, de una realidad virtual creada por los medios de comunicación, por el discurso oficial donde las cifras demuestran (Ignacio Ramonet dice que hoy *repetir vale por demostrar*) que todos vivimos un poco mejor cada año (pese a los índices de desnutrición), que nos vemos más similares a Europa o Estados Unidos (gracias a la anorexia, que no come pero viste), nuestros centros urbanos más brillantes, más altos, más poblados, aunque al final, en la calle, los pies descalzos llenos de tierra, los pies de la tierra, junto a vestidos sagrados de colores ultrajados, indígenas expulsados al asfalto de la desdicha digan lo contrario; que la noche, ese miedo milenario, está mejor controlado porque hay luces y luces en cada calle, en todas las casas, en los centros comerciales, en los hormigueros gigantes que rascan los cielos, en los autos que corren y ruedan todo el tiempo y riegan su luz como rayos, van como huyendo de la muerte o del olvido, pero en la noche como en el día está la respiración y la luz artificial, eterna, y dura más que una estrella.

Todo está mejor controlado gracias a ese gran complot que celebramos con banderas y un slogan nacional en el pecho. Dependemos de una ilusión que se debe repetir para poder caminar con cierto aire de tranquila incredulidad: la miseria de las calles, la pobreza, las basuras, los chulos en acecho, inseguridad, miedo y afán en las miradas, la historia a la que asistimos no es La Historia. Necesitamos de una realidad virtual que nos deje vivir, necesitamos una trama de relatos que nos tranquilice para no darnos cuenta de que estamos implantados en una prisión perpetua<sup>13</sup>, una sociedad carcelaria desde el inicio de la gestación, una sociedad donde cada teléfono celular es un micrófono abierto y las cámaras más inofensivas pueden convertirse en la mejor prueba en contra de cualquier ciudadano que no sonría con el triste humor del presidente en sus discursos.

Creamos la ciudad y ya no está, nos abandonó, quizá la suicidamos palmo a palmo con una serie de relatos provenientes de

---

<sup>13</sup> “...este país donde todavía la cuna decide desde el primer día si uno será sicario o presidente” (Ospina, 7 de agosto, 2010).

las diferentes sucursales del infierno en cada país, del genocidio que es el desempleo en un mundo de metal. Y si el sueño de la ciudad se ha ido nos queda su discurso, la realidad virtual y ese gran hermano que nos cuida y nos quiere bien, vela y ruega por nosotros. Es raro que huelga a plata quemada, que alguien se haya atrevido en algún lugar a quemar lo más alto, la representación de lo único que vale la pena en esta vida donde ya todo es ausente. A la ciudad de la plata ausente, parece que viene llegando una invasión. La inquietud del agua va tocando el arte, que siempre es subversivo, perverso; parece que nos cansamos de que el gran relato no coincida con el camino. Quizá más individuos empiecen a escuchar esas historias que están estructurando otras Historias, quizá más personas se den cuenta de que ciertos rumores que oyen se parecen más a lo que ven, se parecen a lo que realmente desean y entonces les resulte invivible una ciudad tan ausente como la actual; quizá esté en gestación una conspiración para quemar la luz artificial y volver a la voz de las estrellas.

Caminaré mi vida entera  
 hasta encontrar tu voz.  
 Caminaré sobre los ríos  
 hasta llevarla al mar.

(Hernández, 2008)

En el capítulo «Escritura, Memoria y Complot», del libro *El escritor y la Tradición*, Fornet cita a Ricardo Piglia cuando hablaba de Macedonio Fernández en el texto *Crítica y ficción*. Aquí aparece ahora la cita dentro de la cita:

No olvidemos que, en 1986, Piglia reconoció que Macedonio, por una parte, “une política y ficción, las ve como dos estrategias discursivas complementarias”, y por la otra, “subraya el carácter ficcional de la política, pone en primer plano la intriga, la conspiración, el complot, los espejismos de la verdad” (Fornet, 2008: 157).

Si bien el nudo en el cual se encuentran todos los hilos de la novela (de las posibles novelas) es el que representa Junior, el hijo de viajeros ingleses y ojitos azules perdidos en algún punto del océano, el protagonismo lo tiene Macedonio y, más aún,

el centro, el peso grande del drama narrativo está sobre Elena<sup>14</sup>. Algo similar a lo que ocurre en *Rayuela*: el protagonista es *Oliveira*, pero es *la Maga* el personaje que soporta todo el peso de la búsqueda del *mandala*. De ahí que en algún capítulo los del club de la serpiente dicen que es difícil saber cómo era, era más fácil conocer el efecto que producía en los demás. El escritor Macedonio Fernández se ve en la novela como un hombre con el sufrimiento que cualquier otro puede tener en tal situación: la muerte de la amada, la pérdida del objeto de deseo. Piglia, al hablar de la desdicha que siente un hombre por la pérdida de su mujer, la incapacidad de cambiar lo sucedido que lo sume en la tristeza, en la impotencia, no habla sólo de ese sujeto: habla de muchos otros, de cualquiera que se precie de haber amado.

Entonces, como anotara Germán Leopoldo García en *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*: “Para Macedonio se trata de un cuerpo perdido que sólo puede ser recuperado en el lenguaje”<sup>15</sup> (García, 1975: 67). De aquí que la solución encontrada por Macedonio y Russo sea construir una máquina en donde perviva la voz de Elena, el lenguaje de Elena, Elena en el lenguaje.

“La escritura es límite y posibilidad de lo ilimitado. Límite porque necesita del encadenamiento de las impresiones sensibles, de los juicios del entendimiento, de la captación de la selección y la combinación; posibilidad porque cumple el deseo (de la

---

<sup>14</sup> “He dicho antes que *La ciudad ausente* es, en sí misma, dos novelas, la de amor y la política. Puede ser también otras dos: la de Junior en su interminable pesquisa, y la de los sucesivos relatos de la máquina. [...] La condición detectivesca de Junior, su afán por desentrañar la historia oculta, es lo que permite que salga a la superficie la otra novela, esa que está integrada por los relatos propiamente dichos, cada uno de los cuales podría ser, a su vez, núcleo de una nueva novela” (Fornet, 2008: 161).

<sup>15</sup> Con perdón de la autocita, vale traer algunos versos del autor del presente ensayo: “Las palabras, no, no duelen. / Duele el hermetismo de tus labios / tu lejano lenguaje sin palabras / tu ausencia de palabras / tu ausencia / en las palabras”. «Tu poblado silencio». *Al final de la Calle* (libro inédito).

presencia) en el momento mismo en que su ausencia hace posible su evocación” (García, 1975: 67). Estas palabras de García exponen la doble trampa que representa el lenguaje. Así como Alejandra Pizarnik se preguntaba: ¿si digo agua, beberé?, posiblemente Macedonio se preguntó si al captar la voz de Elena y reproducir historias hasta el fin de los tiempos sería menos triste. “Mientras ella estuviera en la máquina, podía vencer a la materia y resistir. ‘Un cuerpo’, decía Mac, ‘no es nada, sólo el alma vive y la palabra es su figura’” (Piglia, 2003: 74). Ahora bien, lo que sí dice en la novela es que lo triste no es que él la recuerde, sino que ella, muerta, lo recuerde y lo vea solo, eso es lo triste.

Por un beso se alteró el universo  
y nos condenaron a no tocarnos más.  
Te cuento que en la marea hay una esfera,  
es la resurrección.

(Hernández, 2001)

Pero si Junior es quien de alguna manera conecta la secuencia narrativa, él no es ni representa el centro del *mandala*, esa suerte de *aleph* donde se condensa el universo, la ciudad en este caso —aunque esté ausente—. El núcleo de la esfera está en Elena. En algún momento del relato dice: “He tejido y destejido la trama del tiempo, decía, pero él se ha ido y ya no va a volver. Un cuerpo es un cuerpo, sólo las voces sirven para amar. Desde años estoy sola aquí, en la ribera de todos los ríos, y espero que llegue la noche”. (Lamentable el río del tiempo se llevó el punto exacto de referencia a esta frase que se tatuó en la memoria de quien escribe, como en el caparazón de las tortugas la historia de la vida, y nadie sabe de dónde vinieron esos dibujos).

La mujer-máquina diseñada para repetir ha aprendido a reconocer su propia historia y a mezclar lo que repite, ha aprendido a dejar que esas combinaciones creen nuevos productos, igual que en el relato de la niña a la que el padre le repite por mucho tiempo un mismo relato, hasta que ella empieza a contarlo. La mujer-máquina empieza a contar, a relatar historias ocultas, verdades incómodas para el Estado. Así, en *La ciudad ausente*



asistimos a un manejo del lenguaje bastante difícil de lograr, un nivel polifónico: habla un compadrito, un periodista, una mujer, un extranjero en Argentina, habla el *margen*.

Claro que al Estado le tiene sin cuidado la polifonía y sus derivados, lo que le importa es que la historia cuente *su verdad*. Por ello, aunque la máquina ha sido puesta en un museo donde hay reproducciones fácticas (objetos, lugares, fotografías) de eventos que son narrados por ella y en los cuales interviene Junior, configurando así la posibilidad de que él sea un relato más de esa historia que es a la vez la ciudad, aunque el estado esperaba apoyarse y legitimarse en las réplicas de ella (narración controlada y repetida), ahora quiere desconectarla, apagarla, ponerla en un museo clausurado, aislarla, reducirla a la indigencia de la soledad, a la marginación y expulsión de no merecer ser escuchada, intenta quitarle la voz, exiliarla, desaparecerla; el estado quiere matar a una máquina porque no sólo lo repite.

Dime que esto es un mal sueño,  
que la nación no está cautiva.  
Dime que esto es un mal sueño,  
el creer que estamos presos.

(Hernández, 2008)

Los temas para tratar en la literatura son eternos, infinitos y, por tanto, los mismos. De manera que lo que queda es darle valor de identidad a cada texto, queda darle un registro único, una forma ajustada a cada corpus textual. Escuchemos (leamos) a Piglia entonces, ya citado por Edgardo H. Berg, en su *Relato Ausente*: “... concibo la novela, o más bien la ficción, como un tipo de trabajo particular con la lengua, que supone la posibilidad de elaborar los materiales más variados. Me parece que todo se puede ficcionalizar: historias de amor, teorías, batallas, silogismos [...] No es un problema que dependa de los contenidos sino del tipo de tratamiento” (Gil, 2005: 71). La ficción es, entonces, el mundo de lo posible, no posible fácticamente, sino posible en cuanto susceptible de imaginación. En la ficción estará, seguramente, un ramo de historias, de interpretaciones de esas historias y de La

Historia, la ficción capta y cambia la vida y la refleja. La ciudad de *La ciudad ausente* no es la ciudad, pero se le parece.

Fin, todo tiene un fin,  
 menos el fuego de tus ojos  
 que se pierden profundo en el misterio  
 de las historias que no cuentan  
 el celestial calor del sol.

(Hernández, 1999)

La ciudad está ausente, la súper-estructura falló, nuestro gran relato, el gran sueño del centro que todo lo tiene y todo lo provee se nos está haciendo pequeño sobre las manos. La ciudad se convierte en oscura batahola, en callada acechanza, en balas seguidoras de pequeñas historias, de relatos posibles, distracciones desde el margen. La ciudad, la gran carroñera, vigila con sus ojos de máquina. Por la ciudad corren los versos del poeta:

Mis hermanos murieron  
 de golpe  
 de accidente  
 mas yo muero de muerte  
 verdadera: de cansancio  
 y olvido

(Echavarría, 1985: 83)

En el espacio que nos queda cuando hasta la ciudad está ausente, en las sombras, en el mapa del infierno, en los ecos, en la espiral de los días que se oscurecen van ascendiendo las voces de los hermanos, los relatos que cuentan sus miradas de último suspiro, la última instantánea, fotofinish que atrapa la vida en la imagen, el efecto de ese aleteo llama al escritor, al poeta, el Estado se ensaña con las alas, el Estado hace más ruido. El poeta mira, y escucha:

### **Dibujo**

La forma que surge  
 del papel en blanco:

un hombre de ojos melancólicos,  
un mapa del desastre de los días,  
la crónica negra del olvido,  
el grito perenne de angustia,  
el pavor ante lo inevitable ignoto,  
la sombra de tu sombra,  
el revés de tu historia,  
la verdad desnuda,  
pero también la mano que se mueve  
segura en el espacio.

(Suescún, 2008: 34)

Al final, en la ciudad ausente, *sólo el silencio persiste, claro como el agua, siempre igual a sí mismo* (Piglia, 2003: 121). Silencio, ciclo que se cierra y recomienza, siempre, como el mar. La ciudad está ausente, quedamos parados en la espuma, en la corriente que golpea a pesar del sol que todo lo derrite, de la luz que incendia, a pesar del cíclope de ojo brillante que aniquila y anula al tuerto, al que ve, al que se atreve a rebelarse. A pesar del cíclope tremendo, está la literatura, el arte, la posibilidad, la poesía: “La máquina, quieta, parpadea con un ritmo irregular. En la noche, el ojo brilla, solo, y se refleja en el cristal de la ventana” (Piglia, 2003: 156). El escritor, dotado de sentido común (el menos común de los sentidos), cree en lo que cuenta la máquina, cree en la máquina que desentierra relatos, gritos, denuncias y versos, la máquina que salta el exilio, la venda, y continúa, a pesar del estado del Estado:

... las figuras grabadas en el caparazón de las tortugas, las formas están ahí, las formas de la vida, las he visto y ahora salen de mí, extraigo los acontecimientos de la memoria viva, la luz de lo real titila, débil, soy la cantora, la que canta, estoy en la arena, cerca de la bahía, en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está el desierto, el sol calcina las piedras, me arrastro a veces, pero voy a seguir, hasta el borde del agua, sí (Piglia, 2003: 168).

Sí, termina la novela, termina el relato con una afirmación, a pesar de la sordera, a pesar de la soledad, a pesar de todo continuará el rescate de historias, los relatos como olas que vienen y vuelven y tocan la arena, tocan la ventana, murmuran sobre el ruido de los autos. Es la voz que canta (o simplemente chilla como Josefina, la ratoncita cantora del cuento de Kafka, que sólo chilla pero congrega) la que sobrevive, la que persiste y salta el olvido y el silencio impuesto.

## Referencias

- Echavarría, R. (1985). *El Transeúnte*. Bogotá: Oveja Negra.
- Fornet, J. (2008). *El escritor y la tradición*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García, G. L. (1975). *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gil, R. (2005). *Arlt y Piglia. Conspiradores Literarios*. Pereira: I. C. P.
- Hernández, S. (1999). *Jaguares: Bajo el azul de tu misterio II* [CD]. México: BMG.
- Hernández, S. (2001). *Jaguares: Cuando la sangre galopa* [CD]. México: BMG.
- Hernández, S. (2008). *Jaguares: Píntame* [CD]. México: EMI.
- Hernández, S. (2008). *Jaguares: Viajando en el tiempo* [CD]. México: EMI.
- Ospina, W. (2010). “La hora del olvido”. *El Espectador*. Consultado el 10 de agosto de 2010, en <http://www.elespectador.com/columna217738-hora-del-olvido>
- Piglia, R. (2003). *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama.
- Soler Serrano, J. (1977). *Entrevista con Cortázar*. Televisión y Radio Española.
- Suescún, N. (2008). *Jamás tantos muertos y otros poemas*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Yurkievich, S. (1994). “Borges / Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica”. En *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid. Grupo Anaya & Mario Muchnik.



## ACERCAMIENTO AL DISCURSO FILOSÓFICO EN LA OBRA DE ROBERTO ARLT

Edwin Alonso Vargas Bonilla<sup>16</sup>

El siguiente ensayo parte de un ejercicio de lectura de las tres obras cumbres del autor argentino: *El juguete rabioso*, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. En aras de desarrollar de modo coherente lo que sigue, propongo, en primer lugar, asumir como tesis la idea de que la obra de Arlt está cargada de unos fuertes planteamientos ético–morales, políticos y estéticos, por lo se puede considerar profunda e intensamente filosófica. En segundo lugar, se plantea una reflexión acerca del discurso filosófico en cada obra. En este orden de ideas, lo que se pretende con este ejercicio de escritura es un acercamiento a la veta filosófica que subyace en el juego narrativo de las obras mencionadas.

### **1. *El juguete rabioso*: entre lo estético y lo moral**

*No recuerdo por medio de qué sutilezas y sinrazones llegamos  
a convencernos de que robar era acción meritoria y bella.*

Arlt

Al internarme en este ejercicio de escritura, recuerdo la experiencia lectora de hace algunos años de la gran novela histórica *Quo Vadis?*, del escritor polaco Enrique Sienkiewicz (1987). En esta, entre muchas cosas, el autor relata el modo como los esclavos transportaban en literas a los patricios por las calles de la antigua Roma, gobernada por Nerón. Desde el primer momento

---

<sup>16</sup> Profesional en Filosofía. Es estudiante del programa de Español y Literatura.

que capté esa imagen y esa palabra, *litera*, mi mente cedió a la tentación de pensar en otra palabra: *litera*-tura. A partir de esa libre y arbitraria asociación vengo reflexionando que la literatura, como aquella litera usada por esclavos para movilizar personajes de cierta talla social, es una finísima *litera* en la que se transporta, nada más y nada menos, que el pensamiento humano. Pensamiento que puede tomar muchas formas: racional, irracional, abstracto, específico, general, particular, en fin; y cuyos esclavos son aquellos que se ven obligados, por azares de la vida, a llevarlo a costas de un lado a otro: los escritores. De esta manera, leer *El juguete rabioso* de Roberto Arlt me sitúa frente a una obra *litera*-ria que lleva y trae en su interior un fortísimo pensamiento estético, político y moral.

Acercarse a la narrativa de Roberto Arlt constituye, en sí mismo, un reto. Son variados los modos de leer un texto literario cargado de discurso, como variados los modos de escribirlo. Pero puede hablarse, principalmente, de dos posibles lecturas: por un lado, una decodificadora, que se concentra en la interpretación del elemento anecdótico; por otra parte, una reflexiva, crítica, que escarba en lo profundo del discurso para desentrañar el pensamiento de su autor.

Leer *El juguete rabioso*, en un sentido funcional, significa decodificar, por medio de la interpretación de unos signos culturalmente aceptados —las palabras— unos hechos que suceden alrededor de una anécdota literaria. En tal sentido, se tiene que en esta obra las acciones giran en torno a Silvio Astier, un jovencito de los arrabales de Buenos Aires que, impulsado por las narraciones y lecturas provistas por un viejo zapatero andaluz, soñaba convertirse en un reconocido bandido para salir de la ignominia de una vida lacerada por la pobreza y el oprobio.

En esa empresa, se alía con Enrique Irzubeta y Lucio, un par de pibes que no corrían con mejor suerte, con quienes conforma el “Club de los caballeros de la media noche”, cuyo objetivo era delinquir con los más modernos procesos industriales. Su filosofía:

robar, una acción meritoria y bella; su sello organizacional: un corazón perforado por tres puñales; y su diario de sesiones: un libro donde se consignan los proyectos de los asociados.

A partir de esta primera organización, Astier desarrolla todo un prontuario delictivo, en el que, luego del gran golpe dado en compañía de sus dos púberes socios, a saber, el robo a una biblioteca, se dispone, movido por la presión y el pesar hacia su madre, a dedicarse al trabajo, a la lucha por la supervivencia y a la búsqueda de una reivindicación social y económica. Sin embargo, en lugar de una respuesta salvadora, halla el hundimiento más profundo en el fango de las actividades delictivas: de ladrón a incendiario, de incendiario a anarquista, de anarquista a delator y traidor.

Ahora bien, internarse en *El juguete rabioso* a través de lo que se ha denominado arriba una lectura reflexiva y crítica, tratando de inquirir en el pensamiento de Roberto Arlt, exige al lector un compromiso político de la acción de la lectura: no sólo ha de suponerse un lenguaje convencional que permita la interpretación anecdótica, sino que ha de trascenderse dicho nivel anecdótico para profundizar en la fortísima esfera de un pensamiento moral, político y estético.

Este tipo de lectura lleva al lector, inevitablemente, a poner en cuestión no sólo los presupuestos contextuales de la sociedad para la que fue escrita la obra, en este caso la latinoamericana (en sentido amplio) y la argentina (en sentido específico), sino también su propia visión de mundo, lo cual incluye sus fundamentos ético-morales, sus inclinaciones políticas y sus ideas estéticas.

Este es, precisamente, el tipo de lectura que exige una obra de tal fuerza filosófica. *El juguete rabioso* es, en ese sentido, una obra rabiosamente comprometedora. En ella puede observarse una profunda reflexión moral y estética del escritor argentino desde la fuerza del lenguaje y de los elementos del crimen, a partir de dos perspectivas.

## 1.1 Desde lo interno

Desde el ámbito moral, se expresa todo un cúmulo de deseos, sentimientos y pasiones que devienen del flujo de la experiencia del delito; y desde la perspectiva estética, en la que se vivencia el gusto, el disfrute de la actividad criminal como un arte de virtuosa ejecución.

“La práctica del peligro contribuye a formarnos hábitos de prudencia” (Arlt, 1993: 47). La actividad criminal forma en sus practicantes un carácter (éthos) moral. Para Silvio, Irzubeta y Lucio, robar produce fuertes sensaciones corporales que proporcionan inmensa satisfacción y disfrute físico. El dinero ganado mediante el robo toma un valor máximo para los ladrones, por lo que tenían que hacer para lograrlo: “dinero que tenía para nosotros un valor especial y hasta parecía hablarnos con expresivo lenguaje” (Arlt, 1993: 49).

La práctica del delito como una actividad artística nos sitúa frente a una nueva estética: no sólo es bello lo que es bueno para algunos, sino también lo que no lo es. Lo estético no es cuestión de élites, es un sentimiento humano. Los ladrones disfrutaban del goce estético del robo como obra de arte y de la impunidad como resultado de su virtud artística. Aparece así la imagen expresionista: “Algunas veces en la noche. —Yo pensaba en la belleza con que los poetas estremecieron al mundo, y todo el corazón se me anegaba de pena como una boca con un grito” (Arlt, 1993: 114).

## 1.2 Desde lo externo

Desde el plano político-moral, se consolida una visión de las instituciones sociales, tales como la familia, el trabajo, el matrimonio, la empresa y las asociaciones (en este caso criminales). Desde el punto de vista estético, se contemplan los actos delictivos: robar-incendiar-delatar, como actos bellos en sí mismos.

“Todo hombre puede ser útil a la humanidad, por más baja que sea su condición social” (Arlt, 1993: 105). El robo a la biblioteca



es un acto de apropiación de la racionalidad y del conocimiento por la vía criminal. Mientras Borges ingresa a la biblioteca desde la erudición, Arlt irrumpe en la biblioteca desde el robo. Mientras los personajes arltianos violentan la biblioteca, el trueno ilumina sus acciones: Zeus está de su parte, aunque pretendan arrebatarse el fuego. De la biblioteca, los ladrones (Astier, Irzubeta, Lucio) roban las lámparas: la luz, la racionalidad. Enrique, quien apilona las bombillas dentro de su camisa, parece preñado (de luz). Pero, el gran objetivo al irrumpir en la biblioteca es robar libros: el conocimiento, que ha sido negado.

“Busco un poema que no encuentro, el poema de un cuerpo a quien la desesperación pobló súbitamente en su carne, de mil bocas grandiosas, de dos mil labios gritadores” (Arlt, 1993: 114). En medio de la soledad y de la pobreza, de las que Astier se siente agarrado como con nueve pernos, surge la búsqueda incesante por una salida. Tal escape lo halla llenándose de asco y rabia por el antro, la caverna. Se contagia de un odio que se cierne a su alrededor como una neblina roja, del color de la ira. La belleza del fuego libera a Astier de la caverna desde su transgresión: el fuego es bello en el incendio. El último día que trabajó en la librería vio las cenizas de lo que él mismo causó: esa fue su libertad, reconocerse a sí mismo incendiario, por medio de una manifestación externa.

Aludiendo al carácter marginal de Arlt, lo anterior evidencia que la tinta con la que escribe el autor argentino es su propia sangre; la sangre de sus experiencias, de su pobreza, de sus limitaciones, de su exclusión, de su propia marginalidad. Sin embargo, este sello personal no limita *El juguete rabioso* a ser interpretado como una simple novela autobiográfica o personalista, que gira alrededor de una anécdota criminal. Todo lo contrario; en tanto narra y construye el relato desde la vida puerca, desde los ladrones, desde el crimen y la delación, proyecta no sólo la miserable condición de una sociedad particular como la argentina, sino también las congojas y vicisitudes del espíritu humano. Por eso Arlt es un escritor contemporáneo y universal.

## 2. *Los siete locos* y *Los lanzallamas*: múltiples dimensiones filosóficas

El elemento anecdótico central de la saga de Arlt consiste en la instauración de un proyecto revolucionario para Argentina, con el que se pretende “hacer un bloque donde se consoliden todas las esperanzas humanas” (Arlt, 1929: 16). En tal proyecto participan los personajes que confluyen en la logia del Astrólogo y que, a su vez, se hallan inmersos en complejas problemáticas personales propias de su contexto vital. Con el objetivo de presentar una visión general del discurso filosófico en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, se presenta la siguiente síntesis del perfil y la dimensión filosófica de algunos de los personajes.

*Erdosain, dimensión existencialista*: Augusto Remo Erdosain es el personaje central de las novelas. Su papel se desarrolla en medio de distintos estados subjetivos de conciencia, profundamente desarrollados por Arlt. En sus diálogos y monólogos interiores se evidencia la condición existencial de la angustia, que acompaña su devenir desde el principio, en su actividad criminal, en sus inventos y en sus posibles aportes a la logia. En su relación con Barsut, el odio entra a constituir una forma de alteridad y de reconocimiento del otro, que se consolida con el crimen del secuestro y el complot para el asesinato. En “ser a través de un crimen” (Arlt, 1929: 39), se hace de éste el elemento que afirma la existencia.

*Ergueta, dimensión místico-religiosa*: Este personaje devela el discurso religioso, que luego el astrólogo reforzará y usará como medio de dominación de masas. La relación de Ergueta con Dios es experimental, mística: Jesús le revela el secreto de la ruleta y él está seguro de ello. Además, es un asiduo lector y conocedor de la Biblia, lo que le sumerge en un profundo discurso escatológico – deyectivo, con el que puede afirmar que la humanidad ha llegado al final de los tiempos, por lo que la revolución se hace necesaria. Su preocupación se centra en cómo predicar a quien no tiene fe; esto halla eco en el Astrólogo cuando afirma

que el mal del siglo es la irreligión, la falta de fe en las mentiras metafísicas. En “la revelación”, Ergueta entra en el conocimiento de Dios por medio de una separación del espíritu y el cuerpo, en el que se evidencia el problema metafísico de la relación alma – espíritu – cuerpo.

*Haffner, el rufián melancólico dimensión Pragmática:* La visión de este personaje frente a la mujer hace gala de la racionalidad instrumental que occidente le debe a la modernidad. Para el Rufián Melancólico, la mujer es un animal que tiende al sacrificio, por lo cual su explotación no constituye un acto inmoral sino, todo lo contrario, un acto correspondiente a la naturaleza de dicho animal. Esto lo interna en una amargura rabiosa y pragmática: ¿cómo no explotar a las mujeres que le dan tan buen rendimiento económico? En su opinión, la mujer es inferior al hombre y anda buscando quién le rompa el alma. Esa es una verdad que no han escrito los novelistas, por lo cual Arlt compromete con su escritura y con la caracterización de este personaje, su propia visión misógina. Lo práctico para Haffner es que la prostitución es una profesión lucrativa y el hombre (marlu o cafishio) es quien administra a la puta. Además, la sociedad capitalista actual se basa en la explotación del hombre, la mujer y el niño. Esta premisa pragmática puede resumirse en la siguiente pregunta: ¿quién es más desalmado, el dueño de un prostíbulo o la sociedad de accionistas de una empresa?

*El buscador de oro, dimensión anarquista:* El pensamiento de este personaje se fundamenta en no creer en los teóricos de la violencia; lo importante es la violencia misma. Su posición política anarquista asume la mentira como la base de la sociedad. Por tal motivo, para el buscador de oro, el astrólogo hace uso de la mentira con el fin de reorganizar la humanidad. En la realidad todo se mueve con base en la mentira y por ello la verdad es, efectivamente, la verdad de la mentira. Este personaje apoya frontalmente el proyecto revolucionario del Astrólogo desde una visión anarquista de la acción violenta, ya que le apasiona fuertemente la idea de salvar el alma de la humanidad destruida por la mecanización de la civilización y el agotamiento de ideales,

inyectándole un plus de energía a la sociedad. Para el Buscador, el proletariado de la ciudad es un rebaño de cobardes, por lo que a los jóvenes les corresponde establecer una aristocracia natural nueva, bandida, que tome el poder por la fuerza, sin ningún tipo de escrúpulo. En la ciudad no se puede ser un valiente. Las normas y leyes no permiten que las personas se hagan justicia por su mano: si se le estropea la cara a alguien, a quien esto haga se lo devoran los trámites policiales. La ciudad obliga a los hombres a ser cobardes, la gente se acostumbra a la resignación. Por tanto, a quien no se sienta bien en la ciudad, siendo un resignado, el buscador le propone que se vaya al desierto y se una a los violentos. Con la sociedad secreta, en la que éste participa vehementemente, no se pretende una simple predicación de los teóricos de la violencia, lo importante es ser violentos, de lo cual los integrantes de tal sociedad tendrán que dar cuenta con sus actos. Dicha violencia instaurará una disciplina tal en la sociedad que la elevará a fines extraordinarios, contrario a los fines mezquinos perseguidos por organizaciones lucrativas privadas que hacen uso de la violencia como medio de alcance de sus finalidades económicas.

*Bromberg, dimensión de una tipología humana:* Más que evidenciar un discurso filosófico, Bromberg o el Hombre que vio a la partera, representa al excluido por antonomasia. Al tipo de hombre a quien va dirigido un proyecto revolucionario como el de la logia del Astrólogo. La salvación la necesita, precisamente, este tipo de hombre esclavo de sí mismo y lleno de odio. Para Bromberg, referirse al “cielo de Dios” significa admitir que hay cielos en los que no está Dios: “comprendí el motivo de la tristeza de los hombres. El cielo de Dios les había sido negado por la iglesia tenebrosa... y por eso los hombres pecaban tan fuertemente” (Arlt, 1929: 112). Este personaje siente que, de existir un tal “cielo de Dios”, no es para él, ya que le ha sido negado y por ese motivo él ha entregado su vida a la maldad. Además:

El infierno crece día a día. Son tan pocos los que se salvan, que el cielo junto al infierno es más chico que un grano de arena junto al océano. Año tras año crece el infierno, y la iglesia tenebrosa, que

debió salvar al hombre, engorda día por día al infierno, y el infierno triste crece, crece, sin que haya una posibilidad de hacerlo más pequeño. Y los ángeles miran con miedo la iglesia tenebrosa y el infierno rojo inflado como el vientre de un hidrópico (Arlt, 1929: 112).

A ese gran infierno ha sido lanzado Bromberg, por eso necesita formar parte del proyecto revolucionario que salvará su alma y la sacará de allí.

*El Mayor, dimensión Maquiavélica:* Para el Mayor, Argentina es un territorio próspero para una dictadura, ya que las condiciones del momento así lo prevén. Por tal razón, y fundándose en la premisa maquiavélica, “divide y reinarás”, este personaje promueve dentro de la logia la instauración de un régimen dictatorial por medio de la división del Estado a través del engaño: “Para gobernar un pueblo no se necesitan más aptitudes que las de un capataz de estancia” (Arlt, 1929: 72). La situación política de la Argentina de la época muestra que, mientras el ejército es la fuerza específica que sostiene al Estado, el gobierno está constituido por un poder ejecutivo y legislativo vendido al mejor postor. Por ello, es necesario darle a la sociedad un aspecto plenamente comunista, para lo cual primero ha de crearse en el país la inquietud revolucionaria: aprovecharse del desasosiego colectivo por el que la gente no se atreve a manifestar sus deseos, para conmover y alterar la sociedad de tal modo que cuando todo explote puedan intervenir los militares para tomar el poder. Este es un plan bien diseñado; luego de los desórdenes, le echarán la culpa al gobierno y se iniciará la dictadura, se reducirá el presupuesto al mínimo y el país estará en manos de militares.

Lo curioso de este personaje, y aquí se encuentra un gran truco de Arlt, es que el militar era un engaño del Astrólogo para hacerle comprender a los miembros de la logia el poder de la mentira. Sin embargo, representa un gran vistazo futurista a lo que sucedería con el estado argentino y con los países latinoamericanos a lo largo del siglo XX.

### 3. El Astrólogo: un existencialista político

*La felicidad está en quiebra porque el hombre carece de dioses y de fe. La felicidad de la humanidad sólo puede apoyarse en la mentira metafísica... Privándole de esa mentira recae en las ilusiones de carácter económico..., y entonces me acordé que los únicos que podían devolverle a la humanidad el paraíso perdido eran los dioses de carne y hueso: Rockefeller, Morgan, Ford... (Arlt, 1929)*

En *Los siete locos* es evidente la fuerza del discurso político del Astrólogo, quien actúa como ideólogo de la logia que pretende ejecutar un proyecto revolucionario para la Argentina de 1929, al que adhiere un selecto grupo de hombres cuyos caracteres señalan los tipos humanos que, según Roberto Arlt, pueden hacer la revolución. Los excluidos, los olvidados, los marginados, los frustrados, son quienes —asidos por la fuerza alimentada del odio hacia el sistema que los vomita de su boca como escoria— finalmente tienen en sus voluntades y en sus habilidades el poder de transgredir dicho orden político-social.

Sin embargo, en *Los lanzallamas*, la primera imagen que se construye de ese maquiavélico personaje es la de un “hombre neutro”, es decir, un hombre que se debate entre dos extremos y cuya posición, para posibilitar dicha reflexión, es un término medio. Esta postura neutra del Astrólogo, desde el punto de vista filosófico, devela un puente entre una actitud absolutamente política (propuesta en *Los siete locos*), y una disquisición existencial. Puede decirse de este modo que *Los lanzallamas* irrumpen con un discurso existencialista del Astrólogo, cuyo problema se plantea a partir de la pregunta: ¿qué sentido tiene la vida y todo el trabajo del hombre?: “Tales trabajos: fundir cañones, guiar ferrocarriles, purgar penas carcelarias, preparar alimentos, gemir en un hospital, trazar letras con dificultad, todos estos trabajos se hacen sin ninguna esperanza, ninguna ilusión, ningún fin superior” (Arlt, 1968: 9).

En este sentido, un postulado que continúa vigente y que funciona como lugar común en el discurso del Astrólogo, es la idea

de que la gente anda en busca de verdades que tranquilicen la azarosa vida y proporcionen una satisfacción, al menos momentánea, del ideal eudaimónico que los seres humanos han buscado desde hace veinticinco siglos, sin lograrlo aún: la felicidad. Esas aparentes verdades constituyen la mentira metafísica, es decir, la idea de que existe un ente más allá del mundo, más allá de las angustias humanas, al cual pueden aferrarse quienes sienten estar cayendo al vacío de la desesperación. Esas verdades de consola- ción hay que proporcionárselas a la humanidad del mismo modo como se le suministra veneno letal a un animal moribundo para librarlo del dolor de su existencia.

La poción de la mentira cumple el efecto de cauterizador de la conciencia, pero no garantiza el alcance de la felicidad. El Astrólogo, como visionario del futuro, cierra este postulado con una seca sentencia: “apretarán con un dedo un botón, y escucharán simultáneamente las músicas de las tierras distantes y verán bajo el agua, y adentro de la tierra, y no por eso serán un ápice más felices de lo que son hoy” (Arlt, 1968: 10). Para este filosófico personaje, existen dos modos de vivir de acuerdo con la verdad. Pero, ¿qué es la verdad?: “La verdad es el hombre. El hombre con su cuerpo” (Arlt, 1968: 12). Este concepto de verdad se aleja de toda la tradición clásica racionalista que parte de una preten- sión tajante de separación entre lo físico y lo espiritual, para ubi- car la verdad en un cuadrante meramente espiritualista: la verdad sólo puede estar en la mente, el intelecto, el alma; y para ello, es necesario prescindir de lo físico. A dicha tradición se pueden vincular una línea de filósofos que vienen desde Platón, pasando por Agustín, Descartes, Kant y Hegel.

Frente a lo anterior, el Astrólogo propone un planteamiento que transgrede el orden de las cosas y que reta una tradición de más de veinticinco siglos: la verdad no está en el espíritu, o, si se quiere, en un ente metafísico, en tanto está más allá de lo físico, es decir, del cuerpo. Todo lo contrario: la verdad está en el cuerpo, en lo físico, y es allí donde es necesario buscarla. Pero hay que decir que este pensamiento no viene de la nada. Finalizando la moder- nidad filosófica y con un desgarrador grito de parturienta que da

a luz un nuevo ser, un nuevo tiempo, Federico Nietzsche llama la atención irrumpiendo con gran fuerza hacia una nueva visión de la verdad: la verdad no puede estar por fuera del hombre, sino en él, específicamente en su unidad somática, en su cuerpo. Esta nueva idea filosófica se constituye en un golpe de martillo que demuele y derrumba todo lo construido hasta el momento, haciendo una transvaloración de los valores establecidos, transgrediendo el orden filosófico hasta el momento incuestionable. Indudablemente, es Nietzsche quien, dándole martillazos a tal tradición, pone al cuerpo de nuevo en escena, partiendo de él como unidad que posibilita todo el proceso del pensar “haciendo filosofía con el cuerpo” (Nietzsche, 1967). Es a éste a quien el astrólogo hace eco al afirmar: La verdad es el hombre. El hombre con su cuerpo. Esta búsqueda de la verdad en el cuerpo, divide a los hombres en dos bandos, de acuerdo con su actitud hacia ella:

Los hombres han perdido la costumbre de mirar las estrellas. Incluso, si se examinan sus vidas, se llega a la conclusión de que viven de dos maneras: Unos falseando el conocimiento de la verdad y otros aplastando la verdad. El primer grupo está compuesto por artistas, intelectuales. El grupo de los que aplastan la verdad lo forman los comerciantes, industriales, militares y políticos... Los intelectuales, despreciando el cuerpo, han dicho: busquemos la verdad, y verdad la llaman a especular sobre abstracciones (Arlt, 1968: 12).

Los dos grupos de seres humanos que se categorizan de acuerdo con su vivencia de la verdad, parten de dos distintas tendencias del mundo contemporáneo: el pragmatismo y el intelectualismo. Los pragmáticos obedecen a la línea del capitalismo agresivo que tiene como fin la modernización del mundo en términos de tecnocracia, producción económica y aumento del poder político para unas clases dominantes. Los intelectualistas aluden al movimiento reaccionario en contra de ese capitalismo agresivo, expresando tal reacción en forma de arte y producción académica.

No obstante, para el Astrólogo ambas posturas son incoherentes con la propuesta de una verdad centrada en el hombre mismo. Por un lado, el grupo pragmático, tecnocrático, de los que aplastan la verdad, sume al ser humano en un profundo aburrimiento:



Para no sufrir habría que olvidarse del cuerpo; y el hombre se olvida del cuerpo cuando su espíritu vive intensamente; cuando su sensibilidad, trabajando fuertemente, hace que vea en su cuerpo la verdad inferior que puede servir a la verdad superior. Aparentemente estaría en contradicción con lo que decía antes, pero no es así. Nuestra civilización se ha particularizado en hacer del cuerpo el fin, en vez del medio, y tanto lo han hecho fin, que el hombre siente su cuerpo y el dolor de su cuerpo, que es el aburrimiento (Arlt, 1968: 13).

Por otra parte, el grupo intelectualista, compuesto por artistas y académicos que falsean la verdad, hacen caer al hombre en la más honda estupidez, ya que todo el conocimiento construido no hace referencia a la verdad del cuerpo, cometiendo el error categorial de confundir el objeto con la definición:

El remedio que ofrecen los intelectuales, el Conocimiento, es estúpido. Si usted conociera ahora todos los secretos de la mecánica o de la ingeniería y de la química, no sería un adarme más feliz de lo que es ahora. Porque esas ciencias no son las verdades de nuestro cuerpo. Nuestro cuerpo tiene otras verdades. Es en sí una verdad. Y la verdad, la verdad es el río que corre, la piedra que cae. El postulado de Newton... es la mentira. Aunque fuera verdad; ponga que el postulado de Newton es verdad. El postulado *no es* la piedra. Esa diferencia entre el objeto y la definición es la que hace inútil para nuestra vida las verdades o las mentiras de la ciencia (Arlt, 1968: 13).

Finalmente, y pensando en su proyecto revolucionario, para el Astrólogo, Erdosain es un desdichado que goza con la humillación y que no se sabe hasta qué punto pueda descender; en eso radica su santidad y su fuerza revolucionaria. Posiblemente, los santos en el pasado cometieron pecados muchos más graves que los cometidos por Erdosain: el robo, el secuestro, el crimen, no son elementos de culpa que desacralizan la vida humana, al contrario, son formas de afirmación del ser en medio del fango de la desesperanza y de la angustia. Cuando un hombre así, que lleva al demonio en el cuerpo, busca a Dios mediante pecados terribles, su remordimiento será más intenso y espantoso y, por tanto, más vívida su experiencia de lo divino. Esa es la fuerza

revolucionaria de Erdosain: cuantos más crímenes cometa, entre más bajo caiga, más sentirá necesidad de acercarse a lo divino; y, cuanto más se acerca a lo divino, más siente su propia autoafirmación, lo cual lo lleva de nuevo a hundirse en ese exponencial círculo vicioso.

Y, precisamente pensando en Erdosain, para el Astrólogo el amor salvará a los hombres de otra época, mas no a los de su época: “ahora hay que predicar el odio” (Arlt, 1968: 15), para que la vida sea futuro y no recuerdo. Los santos de hoy, como Erdosain, son más santos que los santos de ayer, porque no esperan nada del Cielo, ni creen en él. Por eso, el Astrólogo cree que hay que destruir la sociedad y dirigirse a las mujeres para impulsar a los hombres cobardes a rebelarse. El astrólogo cree en la mujer como principio y fin de la verdad; verdad que es el cuerpo; y la mujer, en tanto fabrica cuerpos en su vientre, fabrica verdades. La mujer hará la revolución cuando despierte y sea individual.

Todo lo anterior pone al lector comprometido con el discurso ante un Astrólogo que se sumerge entre un pensamiento profundamente político y una actitud existencialista abismal, a partir de lo cual plantea una propuesta visionaria y futurista del hombre y la sociedad contemporánea.

## Referencias

- Aristóteles (1993). *Ética nicomaquea*. Madrid: Gredos.
- Arlt, Roberto (1929). *Los siete locos*. Buenos Aires: Bureau Editor.
- Arlt, Roberto (1968). *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Compañía General Fabril.
- Arlt, Roberto (1993). *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Descartes, René (1998). *Discurso del Método*. Bogotá: Panamericana.
- Hegel, G. F. (2000). *Fenomenología del espíritu*. México: F. C. E.
- Kierkegaard, Sören (1994). *Tratado de la desesperación*. Barcelona: Edicomunicación.
- Nietzsche, Federico (1967). *Obras completas*. Buenos Aires: Aguilar.
- Platón (1995). *La República*. Buenos Aires: Planeta.
- Sienkiewicz, Enrique (1987). *Quo Vadis?* México: Porrúa.



## RETRATOS BAJO LA TEMPESTAD: UNA LECTURA EN FILIGRANA DE LA HISTORIA DE COLOMBIA

Graciela Uribe Álvarez<sup>17</sup>

*Turbay tuvo que enfrentar el tráfico de marihuana... ante la posesión  
del nuevo presidente de la República, Ernesto Samper Pizano.  
FIN.*

El presente ensayo tiene como objetivo rastrear cuál ha sido el papel de la Historia de Colombia, como hipotexto<sup>18</sup>, en el devenir de la novela *Retratos bajo la tempestad* de Ketty Cuello; es decir, en qué medida la conciencia histórica de esta escritora moduló sus obras.

Para responder esta pregunta empezamos por reconocer la función que tiene la Historia como texto social en el proceso de creación y la manera como la literatura constituye conciencia histórica desde la reconstrucción ficcional de la realidad. En otras palabras, indagamos cómo esta novela incorpora pautas socioculturales de interpretación y de orientación de una sociedad y puede dar informaciones sobre cómo se percibe la realidad social; dicho de otro modo, qué sentido asigna la escritora al mundo en que vive y qué conocimientos tiene de la Historia;

---

<sup>17</sup> Doctora en Didáctica de la Lengua y la Literatura (Universidad Complutense de Madrid). Ha publicado *Narradoras del Gran Caldas* (1999) y *Didáctica de la comprensión y producción de textos académicos* (2009). Es profesora del programa de Español y Literatura.

<sup>18</sup> Gérard Genette llama hipertextualidad a toda relación que une un texto B (*hipertexto*) a un texto anterior A (*hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario.

cómo abarca la realidad social objetivada y cómo reproduce esta misma realidad en forma simbólica. Leo Hickey (1978: 79) afirma al respecto: “La ficción es realidad comprimida, realidad autoexplicativa, realidad que es y se hace saber, al mismo tiempo... La ficción nos ofrece cada cosa rodeada de claves y pistas, indicaciones, en cuanto a su sentido...”

No obstante, tenemos en cuenta que la novela histórica ofrece el alto riesgo de pertenecer a un género que camina entre la verdad de los historiadores y la nueva verdad nacida de la ficción, que recurre al símbolo para explorar la condición humana, no porque el dato histórico no importe, de hecho en *Retratos bajo la tempestad* se evidencia una exhaustiva investigación, sino porque la novela, aun siendo histórica, no asume el registro de los acontecimientos históricos como su objetivo primordial, precisamente por su carácter ficcional.

Por otra parte, la novela histórica, a la que han dado tanta importancia algunas escritoras colombianas, responde posiblemente a la afirmación de George Lukács de que la novela histórica surge siempre en tiempos de transformación y de tumulto; precisamente, los que hemos vivido en la Historia colombiana de las últimas décadas. Pero también, sus motivaciones están conformadas por las vivencias del pueblo, un pueblo que como tal tiene diferentes perspectivas acerca de la realidad, lo que hace bastante relativo el discurso, aunque no por ello impersonal o no comprometido; por el contrario, estas escritoras usan la ironía, el humor y hasta el sarcasmo para demostrar su inconformidad con el desarrollo de los hechos: hacen denuncias abiertas, atacan el sistema, el régimen, reconocen que algo anda mal o, simplemente, utilizan el planteamiento de preguntas que interrogan a los lectores por su posición frente a tal o cual evento, porque como afirma Iris M. Zavala (1993: 38): “el enfoque de nuestra mirada le pregunta a un texto no solo qué significa, sino qué formas de vida proyecta, qué epistemologías o conocimientos construye, y cómo y cuándo y quién los proyecta o reproduce”. En fin, Ketty Cuello tiene en cuenta lo que afirmaba Alejo Carpentier (1981: 42) debería ser la novela:

La irrupción de la Historia dentro de la mente del novelista, en función de los acontecimientos que le será dado contemplar. Pero para ello el novelista habrá de despojarse de muchos prejuicios. No habrá de temerle al melodrama [...] una pieza truculenta [...] Pero al que tema a la truculencia le daría un consejo: [...] frente al horror adoptar un estilo notarial [...]. Los espectáculos truculentos de nuestra época hay que enfocarlos sin puntos y sin signos de exclamación.

Ketty Cuello de Lizarazo, autora de esta obra, es una escritora nacida en San Juan del Cesar, Guajira, en 1951. Obtuvo el título de Comunicadora Social en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, y el de Periodista en la Universidad de Los Libertadores. En 1977, escribe su primera novela, *Algún día brillará el sol*. Colabora con las revistas *Carrusel* de El Tiempo, *Nueva*, editada por Periódicos Asociados y *Elenco*.

En 1978, gana el Primer Concurso de Cuentos organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá con el cuento «Sálvese quien pueda». En 1985, escribe *San Tropol eterno*, obra que ocupa el tercer puesto en el Concurso Nacional de Novela de Plaza y Janés. En ella, Cuello recrea el devenir histórico de un pequeño pueblo algodonero, donde todos se conocen, compiten por la jerarquía social, discuten de política y educan a los hijos sin la contaminación de la metrópoli. Sin embargo, este sosiego es interrumpido por el hijo “bastardo” de uno de los patriarcas de San Tropol, que regresa envuelto en la aparente prosperidad que brinda el narcotráfico, para imponerse en el círculo social que lo rechazó y le negó un nombre. Fernando Soto Aparicio afirmó de esta novela: “Es una obra auténtica, limpia de prejuicios, que se deja leer, que convence y que agrada al lector”.

En 1989 escribe *Mandinga sea*, relato enmarcado<sup>19</sup> que narra las vicisitudes de Agualuna, un pueblo gobernado por Pedro Santacruz, el alcalde que, desobedeciendo todas las predicciones, inicia la explotación de la mina de carbón que había permanecido

---

<sup>19</sup> Voz enmarcada, según Mijail Bajtín, hace referencia al segundo sujeto que reproduce el texto ajeno.

cerrada por temor a las catástrofes que, según la leyenda, traería consigo su disfrute: “la desgracia caería implacable sobre aquel agualunense que osara despertar el milenarismo sueño de la mina, sueño vigilado —según la leyenda— por el propio Mandinga” (25). Agualuna termina envuelto en llamas. El elemento fantástico subvierte el orden establecido por Pedro Santacruz y cumple con los augurios que desde el título mismo, *Mandinga*, equivalente a demonio, privilegia la posesión demoníaca de la mina de carbón y su destrucción.

En 1994, publica *Retratos bajo la tempestad*, obra finalista en un Concurso Literario Español en 1993 y en cuyo estudio se centra este ensayo. En esta novela, Ketty Cuello nos enfrenta con historias y sucesos de la vida cotidiana de Colombia. Una nación que se desangra entre la violencia y la intolerancia de los seres humanos como coautores de su propia realidad, en un ambiente de moral anquilosada que no permite la denuncia, y con ella la solución de los problemas. La intención de la autora es evidente: no sólo quiere recuperar la memoria del devenir colombiano, sino deconstruir los hechos y simbolizar con ello una búsqueda de alternativas en las que la equidad sea patrimonio de las mayorías.

La historia de la novela se centra en la historia pormenorizada de los acontecimientos que sacudieron a Colombia durante once años, desde el segundo año de gobierno de Belisario Betancur: “Belisario Betancur llevaba un año como presidente de la República [...] subió al poder, en 1982” (54), hasta la posesión de Ernesto Samper Pizano en 1994 como nuevo presidente: “A partir de ahí, se abría un nuevo horizonte ante la posesión del nuevo presidente de la República, Ernesto Samper Pizano, [...]. Pero esto ya sería el comienzo de una nueva historia (FIN)” (427).

En su devenir discursivo la escritora recurre a un narrador protagonista en primera persona: “Mi nombre, Jesús María y José Pedroza Fernández. Se me conocía como Chucho y así me gustaba más” (9). El relato de Chucho recuerda al pícaro que inicia su historia hablando de su origen; sin embargo, esta no es una novela autobiográfica porque como afirma Isolina Ballesteros: “La

escritura autobiográfica en primera persona traduce la necesidad de expresar la interioridad, la vivencia subjetiva, de descubrirse” (1995: 371), y en *Retratos bajo la tempestad*, las vivencias de Chucho sólo sirven de marco a la historia de Colombia: Chucho, un joven sanjuanero, viaja a la ciudad de Bogotá con el deseo de graduarse de arquitecto, pero las circunstancias lo convierten en periodista.

En esta profesión, Chucho es testigo de hechos trascendentales, como el asesinato del Ministro de Justicia, la tragedia de Armero, el atentado terrorista contra un Boeing 727 de Avianca que se desploma sobre la población de Soacha, el 25 de marzo de 1989; la toma del Palacio de Justicia por el grupo guerrillero M19; la explosión de quinientos kilos de dinamita frente al edificio del DAS, en diciembre 6 de ese mismo año; los asesinatos de algunos candidatos a la presidencia, entre ellos Bernardo Jaramillo Ossa, Carlos Pizarro Leongómez, Jaime Pardo Leal, Luis Carlos Galán; el proceso de extradición y la cruel guerra declarada por los carteles de la droga, al gobierno colombiano.

A raíz del asesinato de Luis Carlos Galán, Chucho como testigo directo, es víctima de múltiples amenazas que ocasionan su retiro de la revista *Carisma*, y el regreso a su pueblo, adonde acude para empezar a escribir, la Historia, su historia. Porque si bien es cierto que *Retratos bajo la tempestad* “retrata” la Historia de Colombia, también conjuga la historia del cronista; es decir, la historia del sujeto que intenta fijar por escrito todo lo que le sucede, como un proceso consciente de escritura, una especie de *mise en abyme*, sucesión de fragmentos textuales e historia dentro de la historia, tejida con ayuda de Toño Ariza, un segundo narrador, también en primera persona, que Cuello utiliza como recurso para hacer reconocible esta estructura; de hecho, esa historia adquiere una función reveladora retrospectiva y prospectiva.

El acto de escribir está ligado en esta obra al acto de leer. La lectura de Toño le sirve a Chucho para entender su propia escritura. Con frecuencia se subraya en el texto la ligazón que existe entre los escritos de Chucho y la lectura casi simultánea de Toño:

—Ay Toño, yo te tengo una sorpresa tan terrible que antes debo pedirte perdón.

—Suéltala pues, no le des más vueltas —demandó ansioso. [...]

—Figúrate que te convertí en narrador de mi libro. Todo, absolutamente todo, sin omitir una coma siquiera de lo que comentaste mientras leías lo que yo iba escribiendo, lo utilicé en capítulos entrecruzados con los míos.

— ¡Cómo, qué!, explícate mejor, que no te entiendo...

—A ver, mira, a medida que ibas leyendo mi libro ibas comentando los asuntos desde tu singular punto de vista, ibas contándome cosas que aquí sucedieron durante mi ausencia, ibas relatándome casos de paisanos, y como todo me pareció tan interesante y curioso, decidí entonces incluirlo como parte de esta historia, pero narrada por ti, tal como me lo decías (412).

En efecto, escribir y leer constituyen una continuidad. En ambos casos se trata de una confrontación con los hechos de la Historia. Para indicar esta continuidad, Cuello recurre a la imagen de una escritura que revela, como se evidencia en la anterior cita, dos textos, dos escrituras simultáneas. La imagen es sugerida sobre todo —desde el principio de la novela— por la forma como el manuscrito es iniciado: “Decidí escribir este libro, a sabiendas de que resultaba complicado poner en orden tantos y tan atropellados sucesos. En las épocas de más calor se me adormecían y deshojaban los recuerdos” (9). Se trata evidentemente de los recuerdos, las observaciones y las reflexiones de Chucho y de Toño. Ellas dan sentido al vasto mundo de hechos que poblaron once años de la Historia de Colombia y de las historias de políticos, hombres de Iglesia, jueces, narcotraficantes, guerrilleros, periodistas, mujeres, hombres, indigentes que sirven de intertexto a la obra.

Esta intertextualidad de la Historia en la escritura permite que se realice lo que la intimidad del diálogo hablado, vanamente intenta establecer —la comunicación entre dos sujetos—. Sin embargo, este hecho no le quita a la novela el predominio en la narración, de un tono “conversacional”, un tono parecido a la oralidad que se manifiesta desde miradas perspectivísticas. Así, es posible demostrar que hay tres modos diferentes de focalización en



la novela: Está —primero— el narrador–protagonista; luego, la perspectiva de Toño, el interlocutor y, finalmente, una mezcla entre los dos, expuesta mediante un conjunto de recursos llamado discurso referido: “A ti te da risa, Chucho, pero a diario aquí pasa algo por el estilo. Lástima que tu libro sólo trate de vainas de por allá. Si te pusieras a contar las historias de este pueblo nadie te creería, y pensarían que todo es inventado por tu imaginación, sin saber que son las fantasías del realismo diario” (95–96). Estas reflexiones dentro de la narración de cómo los recuerdos, las observaciones, en fin, las palabras, pasan a ser “textos”, o sea, cómo la “voz” que escuchamos se ha transformado en el corpus escrito que leemos, permiten a la autora romper la posibilidad de que con su obra se haga válida la hipótesis según la cual el carácter predominantemente oral de la novela, implica necesariamente una visión monológica del mundo representado.

Otra manera de hacerlo, la constituye el uso de la anécdota: las vicisitudes de los narradores estructuran el relato. Así, el hilo conductor que vincula cada uno de los episodios, además de la cronología, es el juego libre de los recuerdos y asociaciones de la memoria de Chucho. Por otra parte, el carácter lineal de la narración en nombre del principio anecdótico, introduce un elemento de azar y de arbitrariedad, cuyo equivalente, en el nivel de la historia, es la fragmentación y, en consecuencia, una especie de pluriperspectividad que virtualmente está en contradicción con la perspectiva dominante. Por ello, Cuello sitúa siempre a los lectores valiéndose de la mención de fechas, nombres propios de los actores del conflicto, problemáticas que permiten la ubicación exacta del hecho histórico: “Era el treinta de abril de 1984 [...] —¡Mataron a Lara Bonilla!” (62–3). “ese seis de noviembre de 1985 [...] Un grupo de guerrilleros del M–19 comandado por Luis Otero, Andrés Almarales y Alfonso Jacquin había ingresado, vestidos de civil, al Palacio de Justicia” (98). “Luis Carlos Galán acababa de fallecer en el hospital de Kennedy siendo las 11:40 de la noche del 18 de agosto de 1989” (237). “Fue asesinado Bernardo Jaramillo Ossa, exguerrillero amnistiado de las FARC, y actualmente candidato presidencial por la UP. Esa

mañana del 24 de abril de 1990 fue acribillado en los pasillos del terminal aéreo cercano al aeropuerto El Dorado” (295).

Pero, además de esta cronología, aparentemente precisa y de fácil comprobación para cualquier lector cuidadoso, la novela posee otra dimensión histórica e imaginativa menos obvia. El personaje Chucho por su omnipresencia en el devenir histórico, rompe con su propia cronología y pone de manifiesto cómo *Retratos bajo la tempestad* está muy lejos de limitarse a una dimensión histórica estrictamente cronológica y por lo tanto, todas las observaciones sobre el fondo histórico y su literaturización no excluyen ni deben agotar otras muchas posibilidades interpretativas del texto. Además, es una ilusión suponer que el cuidadoso rastreo de correspondencias encierre la última palabra para la interpretación de los múltiples significados, a veces contradictorios, de una obra de ficción.

Por otra parte, la anécdota y el lenguaje coloquial oxigenan la Historia y permiten establecer las diferencias manifiestas dentro del contexto social, no como un acto de discriminación, sino como reconocimiento a esa parte de la sociedad. Las expresiones coloquiales son, por tanto, expresiones identificatorias de un contexto, de unos actores, de un grupo social:

¡Hópale, Chucho! Está bien que escribas el libro, carajo, pero no te encarretes tanto. [...] “¡Ñienda!”, ¿qué vamos hacer aquí en San Juan con un escritor? Muéstrame qué tanta carreta has echado (28).

Calladito, saqué los ahorros del banco y se los entregué a Arturo, así, sin ningún papel, como está acostumbrado uno aquí a hacer los negocios. [...] Mi mamá se quiso morir y se dedicó a fregarme la pita. Decía que con las que le iba a salir después de haberme dado de mamar la honradez con la leche. Que habíamos sido pobres, pero decentes (29).

Este segundo narrador, Toño Ariza, retrata a una población de gente humilde unida ante la adversidad: “Esa noche de abril en que mataron a Lara, la gravedad de papá Nicolás hizo que cualquier otro asunto perdiera importancia. Mientras lo operaban,

todo San Juan se apostó alrededor del hospital y por primera vez no le importó perderse la telenovela” (78–79). El tono de la narración es completamente diferente: Chucho habla con un lenguaje duro, cruel, como son los hechos que narra:

¿A qué hora se cocinó esa olla podrida?, se preguntaba uno al leer las noticias. Mientras se mataban unos a otros, el resto de colombianos vivía *in albis*, como cretinos microcéfalos. Esa guerra en el campo no nos afectaba para nada. No era con nosotros, allá ellos. Las contradicciones morales nos fueron atrapando. Los guerrilleros convertidos en héroes. Bastaba con serlo para merecer las prebendas del presidente. Y los narcos abandonaron la clandestinidad para convertirse en líderes de movimientos políticos. Se volvió cosa de todos los días ver a Pablo Escobar ocupar su curul en la Cámara de Representantes, como suplente de Jairo Ortega, y encolegado con políticos como Santofimio Botero; ver a Carlos Lehder pronunciar arengas en las plazas públicas contra la extradición y entrevistado, cual eximio personaje, por periodistas de renombre (55).

Toño Ariza, en cambio, habla con un lenguaje coloquial, jocoso, acorde con los chismes que va contando:

Sobre todo, mi hermano, te brindaba [la relación con Cris, su novia] la ventaja de tener una pareja fija y de no andar metiéndote con cualquiera, evitándote el riesgo de contagiarte del mandinga Sida. [...] Si es que morir es una desgracia, morir de Sida es acabar humillado y desprestigiado. Hay que ver lo que le pasó a Silvestre Aragón. ¿Te acuerdas de Silvestre Aragón? ¿No? ¡Ah, no, pero tú agarraste terrible amnesia por allá! Ve, Silvestre es el hijo de Magola. ¿Magola?, la hermana de Toya. ¿Toya?, la mamá de Alcides. ¿Alcides?, el hermano de Lucho, “cabeza de bola”, ese que vende ranchos y licores en un quiosco de la calle de El Carmen (150).

Los chistes, el humor y el lenguaje coloquial permiten que los sucesos contados por el primer narrador vayan creciendo a la par con los comentarios de Toño. Este, por su parte, constituye el elixir de la narración, el suavizador de la fortaleza del contenido histórico. Pero para que la presentación de los hechos no se quede en una simple divulgación, sino que se convierta en un acto de reflexión, Cuello convierte su personaje en portavoz de los males

que le han ocurrido al país, desde la década de los ochenta cuando la política y la violencia marchaban paralelamente: “—Tan podrido —les dije— que Pablo Escobar pertenece al Congreso de la República y se codea con la pesada” (73).

De igual manera, la alternancia de narradores hace posible la rotación de las dos historias y el contraste de la una con la otra. La forma como Toño descubre la cotidianidad del pueblo de San Juan, las acotaciones que hace de los relatos de Chucho, con ese toque de humor, divierte a los lectores y permite que la narración de los sucesos históricos y trágicos no se haga asfixiante. Los dos narradores cuentan sus historias a la par. Toño responde a las preguntas de Chucho y Chucho aclara las dudas de Toño con respecto a los acontecimientos del país, sucesos de los que él y todo el pueblo están alejados.

Sin embargo, ni Chucho ni Toño funcionan como motor activo y dinámico de los acontecimientos. Los protagonistas (relatores) ceden su lugar a un gran número de personajes que intervienen en sucesos que van acumulándose. Son los propios hechos, el curso que toman los eventos, los que se apoderan de los actores que buscan cómo sustraerse a su acción. En el plano de la vida individual, los personajes observan el tiempo histórico como una fuerza ajena y maligna, detectan premoniciones y se llenan de presentimientos.

Viven al acecho (especialmente Chucho: “Recién llegado al pueblo, [...] me propuse permanecer enclaustrado para que personas ajenas no se enterasen de mi intempestivo regreso [...] convencido de que de ello dependía mi vida” (9), de las desgracias que les puedan acarrear las circunstancias inmediatas de su existencia. La aparición de las coronas amenazantes produce esa tensión: “El jueves 24 de agosto se recibió en la revista la primera corona de exóticas flores amarillas y moradas. Flores de muerto. La confusión y el desconcierto no fueron tan grandes como el terror que sentimos al leer la tarjeta: Para el entierro del hijueputa Jesús María y José Pedroza, alias Chucho/Carisma” (250).

Así, el texto de Ketty Cuello permite una lectura en filigrana, en la que se esconde, subyacente a la novela, otro texto, el social, que aquella revela, descubre, deja descifrar. Dicho en otros términos, *Retratos bajo la tempestad* se convierte en un retrato de la Colombia de entonces que los lectores deben reconstruir a partir de los mil detalles que Chucho consigna en su libro—memorias y que recogen la avalancha de matanzas, secuestros, amenazas, deshonestidades, pero sin descripciones largas de tipo realista. En su lugar aparecen rápidas notas y toques representativos, en donde el narrador se mueve en avances y retrocesos para adherir la información particularizada al relato principal.

Ese ambiente de zozobra e inseguridad se convierte en una fuerza que aumenta aún más la presión que impregna el sentir y pensar del pueblo colombiano, protagonista no personalizado de la novela, porque los grupos y fuerzas antagónicas se perfilan; algunas individualidades se destacan, pero no a tal grado que permitan borrar la impresión de que el sujeto real y central es siempre la población, presente por circunstancias fatales de su vida, en aquel determinado lugar:

A las 7:30 de la mañana, quinientos kilos de dinamita explotaron frente al edificio del DAS [...]. Gentes que corrían de un lado a otro; alaridos de ambulancias; autoridades con órdenes despóticas en medio de la ofuscación; familiares de heridos registraban las ruinas con la esperanza de no encontrarse de frente el rostro querido, destrozado bajo los escombros [...]. El esqueleto del edificio del DAS, de once pisos, amenazaba con terminar de venirse abajo. Los bomberos trataban de sacar del ascensor atascado a varias personas exánimes. Los menos heridos ayudaban a los mutilados, sin pierna o sin brazo o con los ojos explotados. Fue terrible ver a una mujer encinta con el vientre abierto y completamente destrozado [...]. Ante los mutilados aún con vida, uno pensaba que los muertos habían salido ganando. Ocasionar semejante cataclismo para eliminar a un solo hombre, a Miguel Maza Márquez, enemigo número uno de Escobar y Gacha (277–8).

Cuello al abordar la temática histórica es irreverente, ataca la unicidad del discurso de la historia oficial, muestra la corrupción

que se da en la política, con los guerrilleros, con los militares y paramilitares. En fin, esta novela intenta demostrar cómo Colombia no se ha derrumbado de una vez sino a raíz de los continuos desaciertos de sus gobernantes:

Gobierno y autoridad daban tumbos de animal herido contra fuerzas oscuras y poderosas, hasta caer en el absoluto desprestigio. Eran detenidos solamente los peones y los mandos medios. Si con bombos y platillos anunciaban a la opinión la inminente captura de Carlos Lehder, la noticia siguiente era la espectacular huida del capo; si anunciaban la captura de Gonzalo Rodríguez Gacha, considerado el más temible y el más sanguinario, en su finca de Guaymaral, regresaban con un asustado administrador y algunos temblorosos peones; anunciaban la captura y la deportación de varios colombianos desde Panamá y, pocos días después, debían anunciar la liberación y hasta dejar mostrar por televisión las imágenes de los bandidos, montándose en lujosos automóviles a la salida de la cárcel, libres, por falta de denuncias contra ellos. Detuvieron a reconocidos narcos, como Fabio Ochoa y Evaristo Porras, reseñados incluso por la Interpol, y cinco días después debieron liberarlos al no encontrar motivos de peso para su detención (84).

También, la *ironía* como recurso literario se convierte en una constante en el texto, con ella Cuello critica los modelos de comportamiento manifiestos en cada uno de los constructos sociales, en los que se subvierten los esquemas establecidos a partir de conductas inadecuadas y de la violación de las normas. Su idea de subversión le permite llegar a la raíz de la otra verdad, la no dicha, y poner al frente del espejo los rostros ocultos de la violencia, la tolerancia y la complacencia con el delito. La autora parece decir: Esta es la historia que no se ha escrito; la historia de corrupción, de narcotráfico, de pérdida total de la ética y de la moral de quienes debieran defender el país, y de quienes fustigan a Colombia como al país productor y... ¿los consumidores?

Cuello no hace, por tanto, un simple recorrido histórico-social sino una deconstrucción de los actores sociales, a través de su personaje Chucho, él es el hablante en la novela. Al respecto Mijail Bajtín expone: “El hablante en la novela siempre es, en una

u otra medida, un *ideólogo*, y sus palabras siempre son *ideologemas*. Un lenguaje especial en la novela es siempre un punto de vista especial acerca del mundo, un punto de vista que pretende una significación social” (1991: 150). En síntesis, la obra presenta a un “hablante” que piensa y actúa según las intenciones de la autora, quien aspira a fusionar la responsabilidad del discurso con el compromiso ideológico; se ha alejado de la escritura intimista, autobiográfica atribuida por mucho tiempo a las mujeres, y ha asumido una múltiple perspectiva como eje estructural de su novela, para acentuar la idea de que no hay una sola Historia, sino múltiples representaciones y lecturas de un texto social que se ha re-introducido en el discurso poético.

## Referencias

- Bajtín, Mijail (1991). *Teoría y estética de la novela* (trad. Elena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra). Madrid: Taurus.
- Ballesteros, Isolina (1995). “La creación del espacio femenino en la escritura. La tendencia autobiográfica en la novela”. En *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX* (Vol. 2, pp. 349–381). Bogotá / Medellín: Universidad de Los Andes / Universidad de Antioquia.
- Caicedo, Cecilia (1995). “Ketty Cuello de Lizarazo y la visión de la Costa”. En *Literatura y diferencia* (Vol. 2, pp. 1–84). Bogotá / Medellín: Universidad de Los Andes / Universidad de Antioquia.
- Carpentier, Alejo (1981). *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Bogotá: Siglo XXI.
- Cuello de Lizarazo, Ketty (1977). *Algún día brillará el sol*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Cuello de Lizarazo, Ketty (1985). *San Tropel eterno*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Cuello de Lizarazo, Ketty (1989). *¡Mandinga sea!* Bogotá: Plaza & Janés.
- Cuello de Lizarazo, Ketty (1994). *Retratos bajo la tempestad*. Bogotá: Intermedio Editores.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad. Celia Fernández). Madrid: Taurus.
- Hickey, Leo (1978). *Realidad y experiencia de la novela*. Madrid: CUPSA.

Zavala, Iris M. (1993). “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”. En Myriam Díaz–Diocaretz e Iris M. Zavala (coords.). *Breve historia feminista de la literatura española*. T. 1. *Teoría feminista: discursos y diferencia* (pp. 27–76). Madrid: Anthropos.





UNA MIRADA AL HOMBRE EN *CÓMO TRIUNFAR*  
EN LA VIDA, DE ANGÉLICA GORODISCHER

Alba Luz Quevedo<sup>20</sup>

En la voz de Angélica Gorodischer el relato policial cobra un matiz particular, pues además de ser presentado como una narración breve, relacionada directamente con temas como la justicia, el crimen y los personajes clásicos (el policía, el detective, el asesino, el ladrón), está al margen de los cánones propuestos en la mayoría de los relatos policiales, en los que los personajes son tipos con caracteres bien definidos y que no evolucionan a lo largo del relato. Por el contrario, en los cuentos de esta autora argentina se evidencia la degradación de los personajes, la poca claridad de sus identidades y de su género, lo que se constituye en una paradoja frente al lugar que ocupan en la sociedad y deja ver la contrariedad con los valores moralmente aceptados por ella.

Leer los relatos policiales de Angélica Gorodischer es transformar la visión que se tiene sobre el papel que desempeña el ser humano en la sociedad; mujer y hombre libres de cargas y prejuicios impuestos, papeles que parecen haberse trocado sin ningún tipo de consecuencia.

La obra de Angélica Gorodischer se compone de novelas y cuentos, pertenecientes a la literatura de ciencia ficción y policial, que sirven como corpus general para la propuesta de lectura que se plantea, y que busca dirigir su mirada particular a la presencia del hombre en algunos de los cuentos de *Cómo triunfar en*

---

<sup>20</sup> Es estudiante del programa de Español y Literatura.

*la vida* (1998), en particular los relatos titulados «Una vez por semana» y «La noche vacía». Será necesario considerar el rol de los personajes y el tenor de la sociedad que plantea la autora en la obra para realizar un acercamiento al comportamiento que tienen como seres humanos. Concretamente, se compararán dos personajes: un policía y un criminal, con el fin de lograr una aproximación que muestre una posible lectura de la identidad masculina en algunos cuentos de Gorodischer.

## 1. Una mirada al hombre en las vestiduras de un policía

En «Una vez por semana»

el relato está a cargo de un narrador masculino, el personaje de un policía que realiza la pesquisa. Es un marginal, de origen popular, que relata la manera como se dio cuenta de que una joven de la alta burguesía robaba objetos preciosos a familias muy ricas, algunos de los cuales ya habían sido anteriormente robados (Zapata, 2005: 182).

Puede evidenciarse la procedencia popular del personaje observando el uso del lenguaje, la jerga que le imprime a su vocabulario, que es una de las características principales de los relatos de Gorodischer:

A todos les decía a ver habláme. Se ponían nerviosos: qué quiere que le diga patrón, decían. Cualquier cosa, decía yo, y rápido porque si no. Alguno se ponía gallito y decía si no qué ¿me va a encanastar? No, decía yo, te largo y le hago avisar al Tuerto Ramallo, o al Cirilo Gómez, o a Hilario el de La Quema, a cualquier pesado del momento, ¿no?, de esos que se ofenden por una sonsera y sacan la faca o el bufoso y hacen un desastre, le hago decir que fuiste vos el que lo delataste. Santo remedio. Hablaban hasta por los codos (Gorodischer, 1998: 20).

Este lenguaje proviene del contexto en el que el personaje reside y ha confluído; la investigación criminal y el constante contacto con personas que se vinculan a este proceso y que no son propiamente colegas suyos, sino criminales que ha conocido en el

transcurrir de su trabajo en la calle, con todo los avatares que esto conlleva. De igual manera, se reconocen en el personaje valores que connotan la imagen de un policía que sigue las reglas establecidas por su jurisdicción y que critica los actos que son considerados como ilegales:

Uno era policía porque quería que las cosas anduvieran bien. A veces uno se metía en la policía para no hacer el servicio militar, pero pronto se contagiaba y empezaba a trabajar bien porque la mayoría trabajaba bien y siempre había alguno más viejo que lo aconsejaba a uno. Qué quiere que le diga, uno era policía para hacer una carrera, no para hacerse millonario vendiendo autos robados, explotando mujeres, traficando con droga y aceptando coimas (Gorodischer, 1998: 17).

La concepción que el personaje tiene de su trabajo se encuentra bajo varias posiciones; primero la de eludir las leyes que son impuestas por la sociedad, como el servicio militar obligatorio, que acarrea actividades que parecen no ser agradables, y, segundo, el propósito que tiene de adquirir conocimiento en un área determinada, visión que el personaje tiene de hacer una carrera, en este caso las labores que le competen a un policía e investigador criminal; además, le imprime a su propósito una voz crítica contra el régimen policial que rige su sociedad. Un sistema corrupto, en el que la consecución del dinero implica cantidad sin importar los medios con los que se adquiriera: hurto, estafa, soborno; actividades que matizan la sociedad, una voz crítica que, sin embargo, no le hace un hombre sagaz:

Además los de arriba, los que mandaban digo, también eran honorables, eso es, honorables, la mayoría por lo menos, y mandaban bien, mandaban que uno encontrara a los criminales y los metiera en cafúa para que la gente honrada pudiera andar tranquila por la calle. No mandaban que uno pusiera bombas ni matara gente que los molestaba, no, mandaban que uno hiciera lo que tiene que hacer un policía, proteger a la gente, sobre todo a las mujeres y a los chicos y a los viejos, cuidar las casas y ordenar el tráfico, vigilar a los malandrás, descubrirlos y agarrarlos cuando hacían alguna macana. [...] Vigilantes, eso, y por ahí algún pibe nos gritaba desde la

---

esquina ¡vigilante barriga picante! y salía corriendo y uno se reía, mire lo qu'era antes el mundo, ¿no? Y no hace tanto de eso, no hace tanto (Gorodischer, 1998: 17).

Aquí se escucha de nuevo la voz crítica del personaje, una de sus características predominantes, que rebate la idea que se tenía del sistema policial en tiempos anteriores, en los que la guerra se concebía como una solución para contrarrestar el crimen, dejando ver la imagen de “policía correcto” que no rompe esquemas:

La calle es el lugar en el que tiene que estar la policía, ¿ve? La calle, que es el lugar de la gente. A menos que usted esté enfermo o peor, muerto, o que sea paralítico o idiota, y ni aun así porque en ese caso alguien lo sacaría a tomar aire, a menos que sea un ermitaño, en algún momento usted va' ir a la calle y ahí tiene que estar la policía, cuidándolo si es buena persona y haciéndole marcar el paso si es un truchimán. En la calle, andando de aquí para allá sin saber adónde iba, se me empezaron a ocurrir cosas (Gorodischer, 1998: 18).

De esta manera se reconoce en el personaje su visión de mundo humilde, que refleja su procedencia social, una persona sacada de la calle que no soporta la idea de vivir la vida de un ejecutivo, en su caso como jefe de policía, que necesita el constante contacto con las personas, con sus ruidos, sus aconteceres diarios, el revuelo que constantemente fluye en las calles de cualquier ciudad. A él lo persigue su pasado, el costo de su vida como vigilante de las arterias ciudadinas, con todas las historias que allí se entretienen, de las que saca experiencia para comprender los sucesos de su acontecer, el crimen, la violencia, la marginalidad, la vida y las características de las personas que a diario son objeto de sus indagaciones, intuiciones, corazonadas y juicios.

Por otra parte este protagonista pone de manifiesto la idea que tiene sobre el papel que debe desempeñar la mujer, oportunidad que se le presenta cuando indaga acerca de la condición y la conducta de una criminal; en este juicio se reflejan las condiciones culturales bajo las que fue educado, un modelo conservador de sociedad, egocéntrico y totalitario, en el que se piensa al hombre como el pilar de la sociedad:

Yo, si usted quiere mi opinión, estaría de acuerdo con los hermanos. En una de éstas la tenían demasiado sujeta, no le digo que no, pero lo que una mujer tiene que hacer es eso, casarse y tener hijos y estar en la casa qu'es en donde uno más las respeta, se lo digo yo que me casé dos veces y que mi mujer y mis hijos fueron lo más importante de mi vida siempre (Gorodischer, 1998: 22).

De ahí que el personaje posea una visión de la mujer como ser conservador. La define como amante de las labores del hogar, la condena a vivir en mundo de preocupación, de rutina, de estrés; un mundo en el que, aunque la responsabilidad económica no le es impuesta a ella, sí se enfrenta diariamente a otros problemas, como su rol de madre, egoísta consigo misma, pues en su profundo miedo por desatarse de los nudos que la oprimen, se confina a las cuatro paredes de su casa; sin embargo, con esta visión el personaje le hace saber al lector sus inseguridades, lo incompleto que puede sentirse en la vida sin la presencia de alguien que atienda sus necesidades.

Por otra parte, se puede discutir sobre la situación de degradación a la que se enfrenta el personaje en el transcurso del cuento, que es una de las situaciones más evidentes. Inicialmente se presenta como un hombre moralmente correcto, por lo que se infiere que no traicionará las reglas que su labor como policía le impone, pero el lector se enfrenta a una sorpresa sobre el carácter del personaje, “policías de ‘buena moral’ pero de instrucción escasa” (Zapata, 2005: 183), premisa que da pie para exponer uno de los rasgos más representativos del relato policial en Angélica Gorodischer: un crimen que queda en la impunidad, una criminal sin judicializar, un policía que cambió la idea que suscitaba en su mente sobre la conducta que cree correcta en los miembros de la sociedad, todo esto encajado en un crimen resuelto, pues se descubre la verdad de los hechos, lo que no trae consecuencias en la investigación policial, pero sí en el carácter del personaje:

Le hablé como a una hija, vea. La aconsejé bien. Le expliqué lo qu'era la vida y le demostré lo dichosa qu'era ella teniendo todo lo que tenía. Que no lo desperdiciara, le dije. Que algún día iba a ser feliz. ¿Feliz? dijo. Y, sí, le dije, todo el mundo quiere ser feliz.

---

Ella en eso estuvo de acuerdo [...] Tuvimos una larga conversación, pero le puedo decir que salí de esa casa convencido de haber cumplido con mi deber, mi deber de policía y mi deber de hombre (Gorodischer, 1998: 23).

El perdón se constituye en uno de los elementos que dejan ver la degradación del personaje, la derrota de su templanza de policía, la condición de sensibilidad que no mostraba su carácter a lo largo de la narración, es decir, crimen y criminal derrotan al policía porque le hacen considerar que algunas circunstancias de la vida dan cabida a la ejecución de un crimen. Lo anterior se hace visible cuando el personaje manifiesta que le hubiera gustado ver a la “niña criminal” cometiendo una serie de conductas delictivas, situación que demuestra la importancia de la reflexión sobre el deterioro ético.

## **2. Visión del hombre en traje de criminal**

«La noche vacía» relata la historia de un médico que sufre constantes trastornos psicópatas en la noche y para lograr el alivio de estos recurre al asesinato de mujeres prostitutas. Paralelamente ocurre una investigación policiaca que intenta resolver el crimen, de la mano con la publicidad, elemento que aparece como un medio que le informa al lector el desenlace del cuento. Sin embargo, en el texto se manifiesta que el personal policiaco encargado de esta labor es inepto y poco sagaz; que no logra la resolución del crimen, aspecto importante que marca el final del cuento, exponiendo de esta manera una de las particularidades que caracterizan la escritura de Angélica Gorodischer; un final abierto en donde parece no haber crimen ni criminal. No obstante, el tema que aquí interesa es lograr una aproximación al hombre que la autora propone.

De esta manera se abre la indagación hacia la búsqueda de la identidad de este personaje, así como de su contraste con la sociedad. En un primer momento se propone exponer la personalidad psicópata del mismo:

Me sentía bien, realmente bien. Había matado a una persona, es cierto, yo que había jurado salvar vidas, pero era una persona despreciable. Quiero decir que no sentía el más mínimo remordimiento, que no me importaban las leyes ni los mandamientos, que sabía lo que había hecho pero que también sabía que no había sido más que un acto, diferente, condenable tal vez en ciertas circunstancias, pero nada más que eso, un gesto, una acción, un hecho sin mayor importancia, sin consecuencias (Gorodischer, 1998: 52).

El personaje presenta las características que han definido las ciencias médicas para especificar el comportamiento psicópata de un individuo; él interactúa con las demás personas como si fuesen cualquiera otro objeto, las utiliza para conseguir sus propósitos con total falta de escrúpulos, es un hombre hosco, frío, que no se vale de la manipulación para atrapar a sus víctimas; al contrario, es impulsivo pero cuidadoso, disfruta cada parte de su acción:

La estrangulé buscando la paz, pero esta vez sentí algo, porque la primera vez, semanas atrás, no había sentido nada, sólo había actuado, había atacado, volteado, sostenido y apretado casi sin pensar en lo que hacía, no, esta vez sentí el placer de apretar apretar apretar, saber que el aire ya no podía entrar, el goce de quebrar, la delicia de ese ruidito blando que me decía que ya estaba, que podía irme tranquilo, que todo había terminado (Gorodischer, 1998: 53).

En un segundo plano se propone demostrar la inconformidad que el personaje tiene con su existencia y el contraste que le da el tenerlo todo, pero sentir que no es nada: “Es un tipo solitario, duro, desencantado de la vida: moralmente inflexible, el retrato de un perdedor. Es un triunfador profesional pero perdedor como individuo” (Galán, 2008: 68); paradójicamente un hombre que trabaja salvando vidas, para devolver la cotidianidad y la rutina al ser, pero no le es posible sentirse contento con su vida, se siente víctima del mundo, de las circunstancias que vive y aunque busca razones para curarse a sí mismo, sólo logra encontrar la apremiante libertad de sus deseos bajo el abrigo del crimen:

[...] algo que contenía el remedio para esa sombría lucidez, para ese saber maldito que me hacía ver cómo eran en realidad el mundo y

la vida, el mundo en el que me habían arrojado y la vida en la que me ahogaba. Porque desgraciadamente ese era el núcleo de dolor del que irradiaba la angustia: saber que yo sabía. Cómo podían los otros vivir sin saber lo que yo sabía, sin saber que el mundo es un páramo en el que morimos de sed y la vida una lastimadura que se abre todos los días sin tregua y sin descanso. Y la noche, la noche era la matriz de ese saber, el lugar, el tiempo en el que se abren los ojos y se puede finalmente ver de qué lado está la apariencia y de qué lado la verdad (Gorodischer, 1998: 52).

Así mismo, el criminal sostiene una vida paralela en el crimen con total normalidad; en el relato se evidencia su procedencia social y cultural:

Esa noche, la siguiente, fuimos con María Elvira al Club Social en donde había un homenaje a Ricardo Aráoz que cumplía cincuenta años con la profesión. Salimos muy tarde porque entre los brindis y los discursos se había hecho casi la madrugada, y alguien propuso café y champagne en el Lux. Mañana es domingo, dijo Leticia Castro, se impone el Lux. Alguien, ya no sé quién pero es posible que haya sido Nené Villegas, dijo que el champagne era mejor en Donatello pero decidimos nomás ir al Lux (Gorodischer, 1998: 52).

Este personaje tiene como profesión ser médico, ha pasado por unos estudios universitarios que han hecho satisfactoria su vida profesional, interactúa con otras personas que pertenecen a niveles económicos y sociales altos con posibilidades financieras que deslindan las necesidades básicas del ser humano para buscar la complacencia del ser y una posición destacada en la sociedad.

### **3. Criminal vs. Policía: Hombres inestables**

Estos dos hombres poseen unas características muy marcadas; el primero, sacado del pueblo, con un lenguaje poco sofisticado, más bien vulgar, se muestra como un policía de buena moral, educado bajo las costumbres de una sociedad conservadora que le exige el “correcto comportamiento del individuo”; en este caso, según el conocimiento que él tiene sobre su disciplina, la ley y la investigación criminal, una noción inútil para demostrar



su sensatez, pues se ve afectada por la sensibilidad y la falta de carácter, que derrotan por completo la imagen de policía autoritario que presentó inicialmente. Por el contrario, el segundo personaje encarnado en un criminal es un hombre de la alta sociedad con un lenguaje muy sofisticado y metafórico, con estudios universitarios, con amigos de círculos sociales representativos pero enfermo de trastornos psicópatas, estado que le lleva a cometer los crímenes y a sentir inconformidad con su vida, situación que no experimenta el primer personaje; sin embargo, este protagonista sostiene durante todo el relato un carácter definido propio del psicópata, es decir, no hay degradación del personaje como sí sucede con el policía.

Angélica Gorodischer nos propone dos modelos de personajes masculinos en los cuentos de *Cómo triunfar en la vida*. De esta manera, nos presenta unos personajes que trastocan, subvierten y tienen la misión de cargar con una personalidad difusa, una falta de nombre propio que los identifique. Acaso debemos entender que no hay crimen ni criminal en estos relatos.

## Referencias

- Galán, Juan J. (2008). "El Canon de la novela negra y policiaca". *Tojuelo*, (1): 58–74.
- Gorodischer, Angélica (1998). *Cómo triunfar en la vida*. Buenos Aires: Emecé.
- Zapata, Mónica (2005). "El relato policial según Angélica Gorodischer". *Anclajes*, 9(9): 175–185.





## EL CONCEPTO DE VIOLENCIA EN DOS CUENTOS DE JUAN RULFO

José Rodolfo Rivera<sup>21</sup>

*Nuestro siglo nos encontró todavía echando la última palada,  
y abriendo la última zanja.*

Alfonso Reyes

### 1. El “llano” que nos espera

Acercarse a los cuentos de Rulfo es adentrarse en el terreno del silencio y la ausencia. Pero se trata de un silencio desbordado de lenguajes por todos sus recovecos, de una ausencia que palpita con fuerza en cada narración: cada cuento es un estallido de voces que apenas si susurran sus “apagados” miedos y contradicciones. *El llano en llamas* nos ofrece un inventario muy variado y completo de lo que prefiguraría el contexto socio-cultural mexicano.

Bastará con recorrer sólo dos estepas en el árido llano que nos ofrecen sus cuentos, para darnos cuenta de la represión y el abandono al que se ven sometidos sus habitantes. Así, mientras en «Talpa» la represión se refuerza en la fe de Tanilo, en su viaje hacia la Virgen para encontrar la cura a sus llagas, en «El hombre» la represión se cimenta en la conciencia, en la eterna rivalidad del hombre contra el hombre; y en ambos casos el abandono es el punto de partida: el miedo ante al abandono de la fe, y la supresión del abandono frente al odio. Ambas, fe y odio, son

---

<sup>21</sup> Cuentista. *El retrato de Samsa* (2011) es su primer libro publicado. Es estudiante del programa de Español y Literatura.

alicientes en el mundo rulfiano: fe para aplacar el dolor, odio como complemento ante la soledad.

En el presente ensayo trataremos de acercarnos a algunos de esos aspectos que nos ofrece su único libro de cuentos. Para ello, abordaremos el tema de la violencia religiosa en «Talpa» y la violencia física en «El Hombre». Trataremos de adentrarnos en su brumoso terreno, aunque, de entrada, Rulfo nos advierta: “En cambio, los cuentos sí, algunos están completamente cerrados” (Ascanio, 1978: 454).

Precisamente en ese “cerramiento” la atmósfera rulfiana recobra su sentido vital. Rulfo es el fiel retrato de su narrativa, nosotros somos una fiel copia de *El llano en llamas*: un viaje dantesco en busca de nuestras raíces humanas. Cada uno de sus cuentos es una exploración en la soledad y la desesperanza del hombre. Por eso, desandar ese llano, es desandarnos nosotros mismos. En sus páginas, como lo menciona Octavio Paz: “Nuestra sensación de vivir se expresa como separación y ruptura, desamparo, caída en un ámbito hostil o extraño” (Paz, 1989: 50). Sin embargo, nos sentimos extraños porque nos vemos al otro lado del espejo, mas no porque lo seamos.

## **2. La violencia religiosa en «Talpa»**

El escenario que nos presenta «Talpa» es el siguiente: una mujer, Natalia, llora entre los brazos de su madre mientras que el narrador, cuñado de Natalia, nos describe las peripecias sufridas por los dos al llevar a su hermano, Tanilo, hasta la Virgen de Talpa, ya que está convencido de que Ella le curará las llagas que consumen su cuerpo. Sin embargo, como descubriremos más adelante, es el viaje hasta la Virgen lo que condiciona el llanto inconsolable de Natalia, el remordimiento y el desasosiego del narrador y, por supuesto, el tópico que nos proponemos analizar.

Para abordar el concepto de violencia en este cuento, habría que empezar a definir el personaje femenino que atraviesa la historia, dada su importancia dentro de la narración: será ella quien

defina, en principio, el carácter religioso del cuento. A partir de su llanto, el narrador, su hermano, dará inicio a la expiación de su culpa compartida: “Porque yo también sentí ese llanto de ella dentro de mí como si estuviera exprimiendo el trapo de nuestros pecados” (Rulfo, 1983: 177). Pero su llanto, más que de culpa, es de resentimiento. No le importaba tanto Tanilo como su propio dolor. No le dolía tanto la muerte de su esposo, como el hecho de haberlo llevado hacia su propia tumba: lloraba contra ella misma. Eso explicaría el hecho de que no llorara frente a su cuñado, sino entre los brazos de su madre: “Natalia parecía estar endurecida y traer el corazón apretado para no sentirlo bullir dentro de ella. Pero de sus ojos no salió una sola lágrima”.

Encontramos en Natalia a un ser no sólo atormentado, endurecido y con el corazón apretado, sino un ser que busca la fatalidad: “Vino a llorar hasta aquí, arrimada a su madre sólo para acongojarla y que supiera que sufría”. Pero no es la fatalidad impuesta por el destino, sino la que busca compasión ajena, es decir, la del derrotismo espiritual. Así, Natalia nos ofrece la primera visión de identidad religiosa en «Talpa»: el fatalismo religioso. César Valencia Solanilla, en su completo y profundo estudio sobre *Pedro Páramo*, nos amplía este concepto: “La visión del mundo a través de la mujer [...] es fundamentalmente religioso católica con algunas pocas expresiones cosmogónicas indígenas; por esta razón, su manera de entender el mundo y de explicarse la realidad es casi siempre fatalista” (Valencia, 1998: 94).

Sin embargo, Natalia es sólo una mediadora, ya que será Tanilo quien dé inicio a la marcha, al viaje a su resurrección, o mejor, como veremos más adelante, el viaje a su inanición física y espiritual; de él será la idea de ir a Talpa: él será su redentor y su propio verdugo. Con Tanilo no asistimos al fatalismo, sino a la abnegación, a la fe ciega, a la ineluctable voluntad impuesta por la Virgen. “Para eso quería ir a ver a la virgen de Talpa; para que ella con su mirada le curara las llagas. Aunque sabía que Talpa estaba lejos y que tendríamos que caminar mucho [...], así y todo quería ir” (Rulfo, 1983: 178).

Para él, el viaje, más que la expiación de un dolor, es la búsqueda de una aprobación de su fe. Quiere que la Virgen cure sus llagas, pero busca también ser lavado, que la Virgen le cure de aquellas cosas que nunca se secan. Luego sobreviene el engaño.

La infidelidad es un tópico importante en el cuento, ya que refleja en los personajes la condición recriminatoria y culposa autoimpuesta. El llanto y el resentimiento de Natalia parecen deberse más a la infidelidad que a la muerte de su esposo. El narrador, por su parte, parece estar más angustiado por el hecho de haber engañado a su hermano, que por haberlo llevado allí para que muriera; Rulfo acentúa en su narración varias veces este aspecto: “Yo sé ahora que Natalia está arrepentida de lo que pasó. Y yo también lo estoy; pero eso no nos salvará del remordimiento ni nos dará ninguna paz ya nunca” (Rulfo, 1983: 179).

Él y Natalia llegaron a Zenontla derrotados no por lo que no pudieron hacer por su hermano, sino por lo que “le hicieron”. Esta es su verdadera culpa, esa era la ampolla que llevaban ellos y que la Virgen tampoco pudo curar.

Como hemos visto hasta ahora, la religiosidad acendrada de los personajes recubre de culpa, de recriminación y de resignación el viaje a Talpa. Ahora nos detendremos en el aspecto central del cuento: la Virgen de Talpa. Lo primero a mencionar es que el lugar pierde su protagonismo al imponérsele el santo: no importa llegar a Talpa, sino hasta la Virgen.

En su estudio sobre las manifestaciones socio-culturales mexicanas, que pareciera abarcar gran parte de Hispanoamérica, *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz nos dice con respecto a la religiosidad: “El sacrificio y la idea de salvación, que antes eran colectivos, se vuelven personales. La libertad se humaniza, se encarna en los hombres” (Paz, 1989: 50). Más que las ampollas y cataplasmas que cubren el cuerpo de Tanilo, lo que encarna en él es su idea de salvación, el sacrificio que debe cumplir para que esa idea se lleve a cabo. El viaje a Talpa es la representación de ese sacrificio, el verdadero viaje es a la Virgen, pero es

su viaje personal: sólo visualiza la propia salvación. Su libertad está aprisionada a ese deseo, está encarnada en su cuerpo, en sus ampollas.

La situación no cambia mucho para Natalia y su hermano, quienes ven su salvación no en el hecho de que Tanilo sea curado, sino en llevarlo a Talpa para que se muera, en realizar ese viaje con él. Ellos no pueden hacer nada por él, salvo llevarlo; y Natalia nos lo deja muy claro: “Le decía que sólo la Virgen de Talpa lo curaría. Ella era la única que podía hacer que él se curara para siempre”(Rulfo, 1983: 183).

Este concepto de individualidad impuesto por la religión, lo desarrolla el pensador mexicano más adelante: “Para los cristianos, el individuo es lo que cuenta. El mundo está condenado de antemano. La muerte de Cristo salvará a cada hombre en particular. La redención es obra personal” (Paz, 1989: 50).

La Virgen sólo podrá curar a Tanilo porque él es quien carga el olor a muerto. Sólo es el desgraciado que merece ser curado. Y entramos ahora, en palabras de Paz, al terreno espinoso a analizar en el cuento: el de la violencia religiosa. Para ello, nos detendremos en un fragmento del monólogo del cura al finalizar la narración. Es allí donde el dedo se aprieta en la llaga. Son estas palabras envueltas en dolor, las que nos dan cuenta de la sumisión incondicional por cuenta de la fe, a la vez que nos descubren la violencia que implica sobrellevar esa fe:

Desde nuestros corazones sale para ella una súplica igual, envuelta en el dolor. No se endurece su ternura ni ante los lamentos ni las lágrimas, pues ella sufre con nosotros. [...] la virgen nuestra, nuestra madre, que no quiere saber nada de nuestros pecados; que se echa la culpa de nuestros pecados; [...] Ella sabe que cada día nuestra fe es mejor porque está hecha de sacrificios (Rulfo, 1983: 186).

Nuestra fe está hecha de sacrificios, pero también de resignación, de resentimiento, de dolor. Como lo mencioné antes, la violencia se cuela por cada línea abigarrada del cuento, por cada lágrima

de Natalia, por cada recuerdo de su cuñado, por cada cataplasma de Tanilo, pero no la violencia que ensombrece o derroca, sino la que aflige y oprime, esto es, la violencia religiosa. Rulfo nos presenta en «Talpa» no sólo un viaje a la expiación mexicana de su tiempo, sino un fiel documento de los estragos que causó la religión en el contexto mexicano.

Si bien en «Talpa» el lugar pierde su significado y pasa a ser reemplazado por el de la Virgen, no es menos cierto que esta última se nos presenta como el símbolo de la llegada, de la salvación: el fin del tortuoso viaje. Talpa representaría entonces el viaje, la expiación, el paréntesis que se abre entre la fe y la recompensa de esa fe: Talpa es la abnegación. Es por eso que el lugar no puede vivir sin su santo, y quizás es también por eso que Tanilo no puede curar sus llagas: el perdón vive en función del pecado, el viaje se sucedía en función de su sacrificio, sus llagas “respiraban” en función de su salvación: curarse habría significado quedar impuro frente a la Virgen: ya no habría manchas que lavar.

Así Rulfo nos presenta en «Talpa» un recorrido circular entre la cosmogonía y la violencia que ésta les prefiguró: ese continuo desangrarse por aspirar a una nueva sangre, a un nuevo fluido que debe ser desangelado para hacerlo digno de salvación, de purificación, para entregárselo a la Virgen nuestra madre, que no quiere saber nada de nuestros pecados, pero que se consuela viéndonos morir de rodillas, con nuestras ampollas aún respirando.

### **3. La violencia física en «El Hombre»**

El escenario que nos presenta Rulfo en «El Hombre» es, si se quiere, más concreto: ya no hay un mediador cosmogónico que nos prefigure la violencia; es el mismo hombre el conductor: Hombre contra Hombre se trenzan en una persecución en la que sus propios miedos dejan caer el delgado telón que los aísla: el del rencor y el desamparo. De ahí que el terreno que nos ofrece «El hombre» es movedizo, pero en un sentido inverso: el hombre



es escupido por la tierra, mientras el mundo lo absorbe, lo desentraña: “Treparon sobre las piedras, engarruñándose al sentir la inclinación de la subida, luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte” (Rulfo, 1983: 159).

El horizonte es la arena movediza que se traga al hombre: al perseguido y al que persigue. En el mundo rulfiano, el horizonte es un lobo para el hombre, pero es un lobo que persigue a sus víctimas sólo para acorrallarlas, para tensarlas hasta sus propios límites, para exponerlas frente a sus propios sentimientos y contradicciones. Quizás por eso el cuento comienza representando la persecución del hombre contra el hombre: la huella que aplasta la huella. El hombre busca en el horizonte, pero encuentra al enemigo frente a su propio espejo: “El hombre caminó apoyándose en los callos de sus talones, raspando las piedras con las uñas de sus pies, rasguñándose los brazos, deteniéndose en cada horizonte para medir su fin: No el mío, sino el de él”.

Encontramos entonces en el inicio del cuento el concepto de violencia intra-personal: la violencia con el hombre, antes que contra el hombre; es decir, del hombre que se refugia en nosotros, y que nos persigue buscando su identidad. Y es en esa pugna interior donde la dualidad crea en nosotros la persecución. Persecución que no nos lleva a ningún lado, ya que el espejo sólo nos devuelve nuestra propia imitación; es decir, nuestra propia verdad. Así, el hombre se devora mientras se persigue: “El ha dicho quién es, ahora sólo falta saber dónde está. Terminaré de subir por donde subió, después bajaré por donde bajó, rastreándolo hasta cansarlo. Y donde yo me detenga, allí estará” (Rulfo, 1983: 160).

Octavio Paz, revisando la idea de muerte en el mexicano, nos da luces sobre el concepto de violencia intra-personal que trato de exponer: “En un mundo intrascendente, cerrado sobre sí mismo, la muerte mexicana no da ni recibe; se consume a sí misma y a sí misma se satisface. Así pues, nuestras relaciones con la muerte son íntimas —más íntimas, acaso, que las de cualquier otro pueblo” (Paz, 1989: 53).

La misma relación íntima se podría aplicar al hombre con el hombre: se persiguen porque conocen sus propios pasos, la huella que deja uno es la búsqueda del siguiente paso que dará el otro, comparten el mismo instinto de supervivencia y por eso se rehuyen; pero, sin saberlo, lo hacen en la misma dirección. Y es aquí donde se da la colisión: el hombre es búsqueda del hombre, desde su extinción, desde su emboscada; pero también desde el miedo a sí mismo. Quisiera cerrar esta primera parte con una revelación de César Valencia Solanilla (1998: 149): En el fondo, se trata de seres desprotegidos, débiles, inciertos, cerrados, que repelen cualquier ataque exterior con una inusitada violencia, para esconder su silencio en esa mentirosa invulnerabilidad.

Ahora entraremos en el aspecto central: el de la violencia física. No la violencia con el hombre, sino contra el hombre; es decir, la violencia del uno contra el otro. Y es que así como la violencia se gesta en el interior del hombre, tiene también que exteriorizarse para ocupar su propio lugar, para materializarse: el torbellino gira sobre sí mismo, pero termina por afectar lo que lo rodea.

Así, a pesar de que desde el comienzo la lucha del hombre con el hombre se mantiene, poco a poco la cuerda se va tensionando, hasta que al final, si no se rompe, sí queda aprisionada por pocos hilillos. Y es ahí cuando el torbellino actúa, cuando materializa el “trabajo” que desde el comienzo venía planeando: “Cuando llegó al tercero le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar. El cuero es correoso [...]. Y el machete estaba amellado: ‘ustedes me han de perdonar’, volvió a decirles” (Rulfo, 1983: 161).

Sin embargo, como vemos al final, el acto de violencia no es deliberado. Y por eso la cuerda no puede romperse: porque esa misteriosa dualidad que nos presenta el autor nos deja entrever que, por más que mate, el hombre no se aleja de su condición humana: si errar es de humanos, matar lo es también. No por nada, el que mata se convierte en una especie de errante en los dos sentidos de la palabra: el que comete una falta y el que da

vueltas sin sentido como un vagabundo; al menos así sucede en el mundo rulfiano.

Desde este punto de vista, se puede notar, al igual que en «Talpa», un trasfondo religioso que atraviesa el cuento, sólo que en este caso no es muy evidente, pues se oculta en la propia muerte y el resentimiento, temas por cierto muy católicos, como lo vimos con Tanilo. De ahí que: “El mexicano venera al Cristo sangrante y humillado, golpeado por los soldados, porque ve en él la imagen transfigurada de su propio destino” (Paz, 1989: 75).

El hombre vive su propio calvario, inicia su propio vía crucis, se ve obligado a cumplir su destino, y termina por cargar su propia cruz. Por supuesto, esto último se hace más evidente en las palabras del personaje que aparece al final del cuento, el que resulta encubridor ante el licenciado por contar todo lo que vio y supo acerca de El Hombre. Es este campesino quien, como Tomás, mete los dedos en la llaga, y no precisamente en las ampollas de Tanilo: Eso que me cuenta de todas las muertes que debía y que acababa de efectuar, no me lo perdono. [...] No es la costumbre; pero se ha de sentir sabroso ayudarle a Dios a acabar con esos hijos del mal (Rulfo, 1983: 166).

Así, más que una clara visión del concepto de violencia religiosa, lo que nos presenta el cuento es el tópico que circula con profundidad por toda la obra de Juan Rulfo: el de la muerte. No olvidemos que lo que nos recrea Rulfo en su obra más importante, su novela *Pedro Páramo*, es un diálogo entre muertos en un pueblo que arde como el infierno. Y quizás sea este el cuento que mejor trate esa obsesión rulfiana, desde el punto de vista metafísico. Aunque vale anotar que esta no es una obsesión exclusiva de Juan Rulfo, sino del mexicano como tal, como bien nos lo plantea Octavio Paz:

El desprecio a la muerte no está reñido con el culto que le profesamos. [...] Morir y matar son ideas que pocas veces nos abandonan. La muerte nos seduce. La fascinación que ejerce sobre nosotros quizá brote de nuestro hermetismo y de la furia con que lo rompemos.

[...] Y allí, en la altura del frenesí, sentimos el vértigo: la muerte nos atrae (Paz, 1989: 52).

#### 4. Conclusión

Como dijimos al principio, la obra de Rulfo está enmarcada en el silencio, pero un silencio que se repliega en su propio terreno, como una sombra repleta de voces que más que gritos son desparpajos de soledad. Así, mientras en su novela asistimos a un viaje dantesco donde el paraíso parece haber quedado en deuda, en sus cuentos somos arrojados a pequeños paisajes desolados, imbuidos en su propio extrañamiento, en su propio hermetismo. Cada visita a esos paisajes calla más de lo que dice, y en ese silencio los anónimos visitantes de ese *Llano*, se duelen de sí mismos: respiran por la herida.

La atmósfera rulfiana se debate entre el silencio y la opresión, entre la soledad y el desamparo. Por sus calles caminan fantasmas de carne y hueso, pero fantasmas que sienten, que gimen, que se revuelcan en sus propias heridas, que odian en su propio dolor. El mismo Rulfo era un solitario refugiado en su propio mutismo, o mejor, aislado en la palabra, en el lenguaje. Su escritura es un desvarío laborioso de esas dos posturas; así, más que la violencia en el hombre, lo que nos deja entrever en sus cuentos es la violencia por sí misma, aquella en la que se refugian sus personajes, para huir de sí mismos, para dejar escapar su coraje en unas cuantas palabras, pero en un aluvión de silencios.

#### Referencias

- Ascanio, María H. (1978). "Juan Rulfo examina su narrativa". *Revista Escritura*, Universidad Central de Venezuela, (2): 305–317.
- Paz, Octavio (1989). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rulfo, Juan (1983). *El llano en llamas*. Bogotá: Planeta.
- Valencia, César (1998). *Rumor de voces. La identidad cultural en Juan Rulfo*. Bogotá: Educar.



## VOCES NEGRAS EN LA POÉTICA FEMENINA COLOMBIANA

Mary Grueso Romero<sup>22</sup>

Cuando hablamos de voces negras en la poética femenina debemos ser conscientes de que estamos frente a emociones individuales diferentes e inéditas. Digo “diferentes” porque se manejan otros cánones cuyas manifestaciones no han sido valoradas en su justa medida. Primero por ser escritoras negras que no han tenido oportunidades para mostrar su quehacer literario, y segundo por ser mujeres y negras; esta suma nos ha condenado a la marginalidad, al silencio, a la invisibilidad total y sobre todo a la subvaloración de nuestro sentir. Se han creado una serie de malos entendidos sobre este quehacer literario porque pocos se han preocupado por profundizar en ese sentir para comprender la dinámica concreta de nuestro ritmo poético.

---

<sup>22</sup> Una de las voces mayores de la poesía afrocolombiana contemporánea. Entre sus obras se encuentran: *El otro yo que sí soy yo* (1997), *Mi Gente, Mi Tierra y Mi Mar* (2003), *Del Baúl a la Escuela, Antología Literaria Infantil* (2003), *El Mar y Tú* (2003), *Metáfora del Tambor o Negra Soy* (2008). Ha sido presidenta y vicepresidenta del Consejo de Literatura del Valle del Cauca y hace parte del grupo de mujeres poetas colombianas del Museo Rayo de Roldanillo (Valle) desde 1997. Fue reconocida por la Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer como una de las 100 mujeres más importantes del Valle del Cauca (2010) y homenajeada por la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero entre los 15 poetas más sobresalientes del Valle del Cauca (2010). Es egresada del programa de Español y Literatura (1994) y de la especialización en Enseñanza de la Literatura (1999).

Según Carlos Bousoño (1976: 23)

la poesía no puede consistir únicamente en conceptos, en cuanto tales han perdido el carácter individual de contenidos intuitivos comunicables que lo poético forzosamente ha de exigir, ya que en poesía de lo que se trata es de conocer, no lo general, las relaciones entre las cosas, misión de la ciencia, sino lo particular, un contenido psíquico que nos parece individualizado, misión del arte. Habrá poesía, pues, en tanto que creamos sentir que nos hallamos ante una significación que expresa la individualidad.

Esta significación, esta individualidad, es la que las mujeres negras están enarbolando al alzar su voz poética desde la *otredad*, abrirse espacios que les han sido vedados. No se está pidiendo ni mendigando, se están trasgrediendo normas; estamos afianzando un tejido social y construyendo un sujeto afro femenino desde los planteamientos de la postmodernidad. No existe una identidad, hay identidades, y estamos buscando una identidad poética auténtica en cuanto a género, etnia y cultura. Esta poesía afrocolombiana, que tiene sus raíces en la oralidad, se ha ido develando, ha decidido abrirse paso para hacerse visible y evolucionar hacia una poesía escrita. Sus integrantes han trasgredido la oralidad a través de la academia para dar pasos a la grafía y desde allí mostrar a los otros sus versos, sus raíces ancestrales, su forma de ver y de verse, pero sobre todo su cultura, el legado transferido y la decisión férrea de levantar sus voces por las otras que están silenciadas aún, y ser punto de referencia para las nuevas generaciones. Además, son las bases de un camino que se empieza a recorrer para que otras puedan transitar con menos dificultad y empoderarse del legado referido. Para comprender todas estas aseveraciones es preciso retomar la Ley 70 de 1993, con respecto a los mecanismos de fortalecimiento de la identidad étnica mediante la Etnoeducación como un elemento importante para garantizar la identidad en el propio contexto y fuera del mismo.

Debo reconocer que los logros obtenidos por las poetisas afrocolombianas hasta hoy no hubieran sido tan eficaces de no contar con la colaboración de muchas personas, como el grupo de

Colombianistas<sup>23</sup>, y muy especialmente María Mercedes Jaramillo, Margarita Krakusin, Betty Osorio, Lucía Ortiz, Guiomar Cuesta Escobar (quien compiló *¡Negras Somos!, antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la Región Pacífica*), entre otras; y sobre todo con ese templo de la poesía en América Latina que es el Museo Rayo en Roldanillo (Valle). Allí la poeta Águeda Pizarro no sólo nos abrió las puertas de su santuario sino de su corazón, se versificó en negro y se volvió negra y desde adentro empezó a mirarnos, a mirarse y a tomar esta causa como suya; se unió a nuestras voces para dar paso a un proceso de integración, de inclusión, de toma de conciencia de nuestro aporte a la poesía colombiana. Abrió un espectro más amplio para poder así contribuir a la creación de un tejido poético que demuestre que en este país pluriétnico y multicultural estamos incidiendo desde nuestras diferencias para penetrar el núcleo de una poesía universal. Las poetas negras somos diferentes pero también somos universales y se debería partir de esa premisa para no marginarnos por expresar sentimientos y pensamientos desde nuestra otredad; ¿qué sería del mundo si todos pensáramos y actuáramos de la misma forma?

Águeda Pizarro cuenta la llegada de la primera poeta negra al Segundo Encuentro de Mujeres Poetas del Museo Rayo en 1986; se trata de Ana Milena Lucumí Oroztegui, nacida en Cali y luego radicada en Puerto Rico. De ella dice la directora del Encuentro en el prólogo al libro que se publicó en Ediciones Embalaje del Museo Rayo, *Lumar*, que infundió a la lectura de poemas toda la emoción de la experiencia vital: “Su dolor, exaltación y sensibilidad a la belleza; estaba creciendo en ella un concepto de poesía basada en la tradición oral, música de este su país”. No se encuentra un texto en el mercado de esta poeta, pero el solo hecho de haberse atrevido a romper el hielo, a dar el primer paso para lo que vendría después, lo consideramos un gran aporte. Leamos un poema de esta gran poeta:

---

<sup>23</sup> La Asociación de Colombianistas promueve el conocimiento sobre Colombia, su sociedad y sus culturas a través de la investigación académica en las áreas de las humanidades y las ciencias sociales.

## Poema tres

La arena negra  
se escondió en tu piel mulata,  
sonaba húmeda bajo tus poros  
como campanillas bajo el agua.

Eras un tintinear de ecos remotos,  
una erupción de historias blancas y piratas,  
ritmos bellamente salvajes  
se fugaban de tu esencia.

Eras un son africano  
que intentaba huir de la América.

En 1988 hace su aparición en el Museo Rayo María Teresa Ramírez, de quien Águeda Pizarro dice: “Es la primera mujer que entiende la poesía según la tradición del Pacífico. Culta, conocedora de la literatura universal, profesora de colegios en secundaria... Ella transformó los encuentros de poetas desde su primera presentación” (2009: 72).

Esta mujer de Corinto (Cauca), pero radicada en Buenaventura, trajo al Museo Rayo por primera vez su voz ancestral y una forma diferente de hacer poesía; no simplemente leerla sino dejar escuchar su voz y su gética para poner la poesía en movimiento y demostrar que la poesía no es estática. Esta *almanegra*, como lo denominó Águeda, no sólo es una exponente de la literatura negra sino investigadora de su etnia y es así como se ha dado a la tarea de investigar sobre el palenquero, lengua raizal que conserva elementos lingüísticos de tribus africanas. Esto se refleja en poemas como «Abalenga» (“Una noche hermosa”), un poema en palenque y castellano:

### Un abalenga

landé... landé, magende  
suto abilante  
musinga... ¡nú!

### Un abalenga

La noche es hermosa  
Adelante, adelante  
Mi gente



ma labandongo	Nosotros, hábiles
ma Niguini	Trabajadores
ma yumará	Dueños de nosotros mismos,
súto a sibirí,	El látigo... nunca más,
súto akanda.	Los hermanos,
	Los negros,
	Los indios
	Juntos a trabajar
	Juntos a cantar.

Para María Teresa Ramírez no es difícil hacer poesía erótica porque el erotismo lo lleva en su piel y en toda ella. Sin embargo, no podemos eludir la necesidad de entender el quehacer poético erótico de la mujer negra y no se puede hablar de ella hasta tanto no se tenga una conciencia clara de lo que es el erotismo en una mujer negra, de lo cual ella se siente orgullosa independientemente de cómo el otro la mire; como dice Águeda Pizarro: “Hablar de poesía erótica de la mujer negra es más arriesgado aún porque nos podemos parecer a los amos, quienes se deleitaban en espiar a los esclavos cuando copulaban o en pellizcar los pezones de las mujeres que iban a comprar. Arriesgamos subir otra vez a estas poetas desnudas en su poesía a la tarima del mercado, esta vez el literario” (2009: 127).

### **Ritual**

Digo orgullosa: desciendo de negros,  
tengo sangre africana,  
al son de tambores,  
¡Tam, tam, tum!  
invita siempre a la danza.

Cadencia de mujer de ébano,  
mulata, mestiza,  
de mujer mujer  
invitación impostergable  
al frenesí.

Al orden caótico de los sentidos,  
al caos luminoso del erotismo.

Invitación ineludible  
al ritual para y por Afrodita,  
Eros, Yemayá, Kama, Xochipili.

Ritual de las vidas  
por y para la vida,  
ritual barrera y talanquera  
para demorar la llegada  
de la muerte,  
ritual para que los relojes  
pierdan el tiempo.

Ritual para que siempre  
nos reencontremos  
en los vericuetos  
del olvido imposible.

María Teresa se entrega en cada poema, en cada recital, magnificando la pureza de ser negra, de ser india, de ser blanca, de ser mestiza, en una sola raza... Lo anterior permite la fascinación de quienes le ven y escuchan y que se generen expresiones como las de Águeda Pizarro, quien en el prólogo del libro *Abalenga*, publicado por el Museo Rayo el año pasado, dijo: “Cuando oímos recitar la primera vez a María Teresa, nos empezó a nacer la conciencia de lo que significa la poesía en la boca de una mujer negra. Palidecimos, pero María Teresa entró en calor y en color. Se alzaba como una Ceiba, abriendo los brazos y danzando el huracanto, dándose a su decir como nadie”.

Para muchos, como lo dice Jefferson Torres Guerrero<sup>24</sup>, no sólo verla y escucharla se convierte en un privilegio de pocos, sino en un ritual en el que María Teresa Ramírez nos convoca, nos atrapa y nos posee.

Señala Krakusin en su artículo “Cuerpo y Texto: El espacio femenino” (2007), que el reconocimiento del aporte de las mujeres negras a la cultura colombiana ha sido muy limitado y en

---

<sup>24</sup> Poeta erótico afrocolombiano del Distrito de Buenaventura.

el campo de la literatura el acceso a sus obras resulta difícil, ya que a excepción de pocos casos ellas no han tenido los recursos necesarios para hacerse visibles.

María Mercedes Jaramillo, igual que Krakusin, también investiga y aporta a la crítica literaria sobre la obra de las poetisas afrocolombianas, deteniéndose de manera especial en el trabajo poético de Mary Grueso Romero en artículos como “Poesía, memoria e identidad Chambacú” (2007). Afirma la investigadora que “el rico y complejo legado cultural de origen africano de las gentes del litoral Pacífico aflora en diversos aspectos de la vida cotidiana; así, cantos, actitudes, ritos, danzas, creencias, tradiciones se nutren en esa memoria” (Jaramillo, 2007: 159).

Eso se puede apreciar en los textos de las mujeres afrocolombianas que ponen en escena su cultura e identidad por medio de la resistencia, sintiéndose orgullosas y mostrando una nueva propuesta para que los investigadores y la crítica tengan la oportunidad de ver que hay otro universo por explorar, el de la poesía de la mujer negra. No es sólo pasar la mirada por *hacernos el favor* sino para detenerse y desentrañar el texto, encontrar ese yo poético diferente, el sincretismo, la tradición, la música, los mitos, los cantos, las creencias y los conflictos, pues al igual que en nuestro entorno social y geográfico, hay también mucha denuncia social. Este grupo de poetisas estamos luchando por la visibilización y el posicionamiento de la poesía afrocolombiana en la dinámica reivindicativa del movimiento por la equidad de género.

Cuando hablamos de las voces negras en la poética femenina colombiana, tenemos que hacer un recorrido obligado por la poesía erótica, que hace parte del bagaje literario de las mujeres negras dueñas de la palabra. El erotismo rítmico en conexión con lo gés-tico y los movimientos corporales, trilogía que hace de esta poesía una expresión auténtica, que no basta con escucharla, sino que hay que leerla, sentirla, degustarla y digerirla para comprenderla. Como bien dice Águeda Pizarro: “Tal es la fuerza y la sabiduría de su acto sagrado de palabras que bailamos con ellas, cantamos con ellas y nos sentimos liberadas como si participáramos en un

ritual que nos conecta, entre otras cosas con nuestra sexualidad ancestral. Es así porque aquellos cantos no se cantan ni se dicen con sólo la voz sino con todo el cuerpo y su capacidad expresiva. Pero no por haber bailado ni por haber cantado con las negras hemos entendido nada. Sólo en las mesas redondas dirigidas por las *Almanegras*<sup>25</sup>, Mary Grueso Romero, María Teresa Ramírez y Elcina Valencia, en las que ellas no se cansan de explicarnos de dónde viene su poesía, podemos empezar a entender”.

Al adentrarnos en la poesía erótica de estas sirenas de la palabra, sin duda alguna debemos hablar de María Elcina Valencia, que, al igual que María Teresa Ramírez, hace parte del grupo de mujeres poetas afrocolombianas del Museo Rayo. De María Elcina dice Águeda Pizarro: “Recibió de todos los dioses de África y de María del Mar el don de una voz prístina, matizada y a la vez contenida y la inteligencia y energía para crear música y poesía con ella”.

En la poesía de esta mujer del Pacífico, nacida en Buenaventura, vamos a encontrar la sutileza y la figura de una pieza de filigrana; una exponente de la belleza negra, culta y polifacética: Canta, toca guitarra, danza, hace poesía de su región y poesía universal; es magister en educación y coordinadora de Etnoeducación Distrital de Buenaventura.

Esta mujer está desarrollando potenciales desde diferentes aristas, pero al igual que las otras poetas María Elcina siente la necesidad de dirigir toda su energía a posicionar con su aporte nuestra lucha por una identidad abriendo espacios en una sociedad que nos ha mirado a la ligera. Por eso, en su libro *Todos Somos Cul-pables* ella dice:

---

<sup>25</sup> Palabra acuñada por Águeda Pizarro que significa: negras de nuestras almas, las *almanegras* de nuestro Encuentro. Las poetas que se hacen merecedoras de este título son aquellas que por su esencia reflejan en su poesía el orgullo de ser negras. *Almanegra* es equivalente a *Almadre*, que denota la excelencia de las mujeres poetas colombianas en el Museo Rayo.

Cuando el resonar del tambor de mis abuelos me hizo conocer el sonido y el silencio, aprendí a cantar para llevar mensajes a los pueblos olvidados. Desde entonces voy por las veredas recogiendo recuerdos y lamentos de una raza que quedó sin voz porque su grito voló por los aires y volvió a los montes sin respuestas. No pretendo otra cosa que interrumpir el silencio del corazón malherido de las masas populares y cantar por ellos: “Los que nunca hablaron”.

Elcina Valencia Córdoba, una mujer hermosa con voz de sirena que inicialmente se identificaba como cantautora, se entrega de cuerpo entero a recitales con los que embruja, seduce a la audiencia con su porte, sus gestos, su baile y su canto. Comparte con María de los Ángeles Popov el amor por el lenguaje, los juegos de palabras, el léxico inventivo. No obstante, las fuentes de esta preocupación son diferentes. Elcina es maestra de la copla, las décimas y la trova. Además de haberse criado en un entorno donde estas formas son segunda naturaleza.

Ella se ha puesto a analizar, a investigar, a leer sobre las palabras; además es una música consumada, consciente de su voz y de los instrumentos que la acompañan. Su actitud hacia los poemas que ella misma denomina eróticos es la de una exploradora: “vamos a ver lo que puedo hacer con las palabras”.

Es una mujer que se encuentra comprometida con todo lo relacionado con su etnia y los esfuerzos para hacerla visible y nos lo ha demostrado a través de sus cantos y sus poemas, empezando con el territorio, con la naturaleza, con la cotidianidad del hombre y la mujer negra, concluyendo en los poemas eróticos donde está su fortaleza. Leámosla:

### **Gotas de ti**

Si quieres beber  
Abre mi fuente de embriagantes sabores  
Date un sorbo y lléname de gotas de ti  
Pero antes, entra en mi fuente y navega  
Zambúllete  
Báñate

Nada en mis aguas apacibles  
Y fabrica olas con tu vaivén  
Vuélveme turbulenta  
Agítame  
Rebósame de placer  
Llévame al éxtasis  
Y mañana  
Vuelve a beber si quieres  
Y échame tus gotas de pasión  
Para alimentarme de ti otra vez  
Y que empiece la vida.

### **Te debo**

Hoy te debo las caricias  
Que esperabas en tu espalda  
Con el tacto de mis dedos  
En el borde de tus labios  
Te debo hasta los suspiros  
En vecindad de tu ombligo  
Te debo todo, te debo  
Por las horas que no tengo.

Te debo hasta los orgasmos  
Que guardé en mis vacaciones  
Para una tarde que espero  
Y se me pierde en la nada  
Los guardo aquí entre mis sueños  
Entre encajes blanquecinos  
Que se asoman en mi pelvis...  
Que me rugen desde adentro  
Y te llaman con nostalgia.

[...]

Y una tarde que te sientes  
En medio de mis caderas  
A cununearme en la noche  
La musa entre las estrellas  
Te pagaré con orgasmos  
Las caricias que te debo.

Estos son poemas donde evidentemente se puede reflejar la universalidad de la poeta, en una serie de imágenes metafóricas cuyas palabras conllevan al erotismo sin que tenga visos de vulgar; sólo deja al lector para que explore con libertad el poema y le dé las connotaciones que considere de acuerdo con sus percepciones del texto.

También es una feminista que lucha por la independencia de la mujer y su liberación de los esquemas tradicionales, de lo que se dice que debe ser una mujer y el sometimiento al que por siglos la cultura y la sociedad condenó a las mujeres y tres veces más a la mujer negra. María Elcina ha incidido transgrediendo normas culturales desde la palabra recitada y cantada y de esta manera el yo poético ha triunfado frente a los estereotipos que la sociedad machista ha alimentado de generación en generación sobre la mujer negra. Lo anterior lo vemos reflejado en el siguiente poema:

### **Desde que estoy separada**

Desde que soy separada  
sin hombre que me atormente  
soy una mujer solvente  
feliz y bien conservada.

Qué feliz vivo mi vida  
sin un hombre que me grite  
tuve que darle al desquite  
porque no tenía salida  
no soportaba esa vida  
aunque lo amaba de veras  
pero de todas maneras  
amor con riña no vale  
ya ni un te quiero me sale  
ahora que estoy separada.

Tengo muchos pretendientes  
que me dicen palabritas  
pero no caigo en la pita  
quiero ser independiente.

Recuerdo cuando valiente  
me lancé a aquella conquista  
para seguirle la pista  
a un romance saludable.

Qué vida tan agradable  
sin hombre que me atormente.

María de los Ángeles Popov es otra de las poetas afrocolombianas del Museo Rayo. Esta mujer negra no es del Pacífico, sino que nació en una vereda de Roldanillo (Valle). Fue instructora de teatro en el Museo Rayo y algunas instituciones educativas de su tierra natal, donde se destacó por su profesionalismo. Esto la llevó a ser la ganadora de un concurso de teatro en Cuba en representación de Colombia. Actualmente está radicada en los Estados Unidos.

María de los Ángeles dice que empezó a darse cuenta del valor que tenía como mujer negra cuando escuchó a las poetas afrocolombianas leer sus poemas en el Museo; allí sintió lo que significa ser negra y se identificó con sus congéneres. Esta poeta tiene la facultad de elaborar sus poemas eróticos a partir de sus vivencias cotidianas, haciendo una mezcla perfecta entre los elementos más simples de su entorno y las figuras sensuales del cuerpo humano.

La mesa, los frijoles verdes, la albahaca, el tabaco, el café, los gatos y otros componentes de la cotidianidad cobran vida erótica a través de su poesía y esto la convierte en una de las poetas más originales en este género, además de ser una de las más jóvenes del grupo de mujeres afrocolombianas.

### **Poesía sexual**

La mesa  
se pone en cuatro  
cuando te sientas.  
Se cuadra y se enmantela  
por si le gustas



la mesa es de madera  
por si acaso  
te quieres volver gorgojo.

### Casa negra

Fogón / candela / agua / olla de barro / frijoles verdes / café y tabaco. / Madre Negra / sudorosa / paciente / inagotable / barre la casa / remoja la tierra / con agua de albahaca. / lava la ropa / cose la atarraya / recose la sábana. / Llega la noche / con su negro / cansado el canalete. / Ella superflua / desescama los pescados / y en cama los negros duermen. / Su negro estaba pescando. / El anochecido, le besa la paciencia / le acaricia la cadera / y con malicia, le pide leche materna. / leche negra / sudorosa / sobrado nuevemesino / carnada de atarraya rota [...].

Sin duda alguna esta creación literaria es de María de los Ángeles Popov, una mujer que se reencontró con sus raíces negras en los Encuentros de Mujeres Poetas en el Museo Rayo, que inventa palabras a partir de las experiencias de la cotidianidad, que crea imágenes llenas de erotismo, lo que hace de su poesía un ejemplar único de este género, como quedó plasmado en sus libros *La W hembra* (Hoyos Editores, 2004) y *Envaginarse* (Universidad del Valle, 2007).

### Referencias

- Bousoño, Carlos (1976). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- Jaramillo, María M. (2007). “Mary Grueso Romero: Poesía, memoria e identidad”. En Jaramillo, José E. (ed.). *Colombia: Tiempos de imaginación y desafío*. Memorias del XIV Congreso de la Asociación de Colombianistas (pp. 159–174). Bogotá: El Malpensante.
- Krakusin, Margarita (2007). “Cuerpo y texto: El espacio femenino en la cultura afrocolombiana en María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero, Edelma Zapata Pérez y Amalia Lú Posso Figueroa”. En Ortiz, Lucía (coord.). *Chambacú, la historia la escribes tú: Ensayos*

*sobre cultura afrocolombiana* (pp. 197–216). Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Pizarro, Águeda (2009). “Negra negrura, identidad y erotismo en la poesía de las mujeres negras del Pacífico”. *Literatura Erótica desde la Perspectiva de las Escritoras Colombianas*. VI Encuentro de Escritoras Colombianas, Cartagena.



## HACIA LA PALABRA INNOMINABLE O EL RESPLANDOR MEDULAR EN OLIVERIO GIRONDO

Luis Eduardo Marulanda Agudelo<sup>26</sup>

*El poeta crea, fuera del mundo que existe,  
el que debiera existir...*

Vicente Huidobro

Dejarse ir y escapar por las regiones siempre inconclusas y siempre profundas de la palabra, es advertir un espasmo nervioso en cada esquina, es dilatar el tiempo y perforar las angustias, desflorear el mundo creado, sin permiso de nadie, jugar a ser y a no ser, permanecer y ausentarse, pero sobre todo perderse. Perderse es, con frecuencia, encontrarse, desembarazarse de las razones, de los estamentos, ir en pos de los principios, y todo, tan sólo atravesando los rítmicos espacios de la palabra, esa que preocupa a todo verdadero poeta, al punto de elevarlo sobre sus características primarias para, al decir de Octavio Paz, “crearse un lenguaje personal porque tiene algo personal que decir. Algo que decimos y algo que decirse a sí mismo y que hasta que no sea dicho no cesará de atormentarlo” (1983: 25).

Y Oliverio Girondo sí tiene mucho que decirse y decir con su palabra, pero no de cualquier palabra, sino de esa que juega a la creación, que encarna en sí misma una rebelión, que es estandarte y pulsión de un dolor que exhala conciencia, miedo febril ante mundos impedidos y formales. Esto se comprende con grata

---

<sup>26</sup> Ensayista e investigador. Es egresado del programa de Español y Literatura (2008).

facilidad cuando nos aproximamos al poeta argentino, nacido en 1891 y fallecido en 1967, quien irrumpió en nuestra literatura de modo contundente justo cuando las vanguardias empezaban a debilitarse en Latinoamérica.

Las características de una poética novedosa, particular, muy íntima, que miraba el mundo desde una óptica diferente y ajustaba el lenguaje a su manera de ser y de mirar, encarnó un verdadero rompimiento, la continuación quizás tardía del ultraísmo, subyacente en el anacronismo escritural que, en su momento, se notó en su libro *Espantapájaros*<sup>27</sup>, aparecido por allá en 1932. No obstante, esta poética emergente ganó seguidores y, por supuesto, más detractores, pero indefectiblemente trascendió la historia de la literatura continental por su gran calidad y estilo particular, evidenciado en obras como *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, *Calcomanías*, *Persuasión de los días* o *En la masmédula*, que generaron enormes expectativas entre los nuevos poetas de América.

Penetrar, entonces, la literatura de Oliverio Girondo, constituye un verdadero hallazgo, un aterrizaje forzoso en tierras vírgenes, en un accidente siempre sorprendente. En el momento en que tropezamos con creadores de la originalidad, la lucidez, el ingenio, la agudeza y la facultad para transgredir y experimentar, de este poeta, la lectura no sólo es un descubrimiento, sino una tensión constante, un deleite de imágenes, una fiesta en la que convergen lo visual y lo verbal, y cientos de palabras se amontonan para transmutar emociones, cosas y mundos, para hacer percibir sus olores, sus sabores, sus crujidos, hasta este momento desconocidos.

---

<sup>27</sup> En este sentido, Enrique Anderson Imbert (1957: 316) señala que “formó parte de la pandilla ultraísta y cuando los niños crecieron y se hicieron serios, Girondo se quedó en niño. Envejeció sin crecer en su talla ultraísta”. Y Jorge Schwartz (1987: 216) comenta que “tal vez el último gran gesto vanguardista sea la presentación del libro *Espantapájaros* de Oliverio Girondo”.

Con Girondo, la poesía gravita solitaria en universos inéditos, se extiende como un cuerpo palpitante dador de una vida en la que la realidad es negación y es ilusión, y el pensamiento ilusorio deviene realidad. Con ella se hace posible recobrar lo esencial, procrear mundos y repoblarlos con los hijos de esos terriblemente sentidos *dónde* y *para qué*. ¿Dónde? Es una pregunta que entraña orígenes perdidos, que busca la larva y encuentra parentescos en identidades que cada vez se nos hacen más ajenas, más remotas. Ese *dónde* nos replantea la pregunta del *por qué* y del gran absurdo de estar aquí y ¿para qué?:

¿Me extravié en la fiebre?  
¿Detrás de las sonrisas?  
¿Entre los alfileres?  
¿En la duda?  
¿En el rezo?  
¿En medio de la herrumbre?  
¿Asomado a la angustia,  
al engaño,  
a lo verde?...

Siempre la pregunta que enuncia toda auténtica poesía: ¿será posible? Pero más que posibilidades, estos interrogantes que gravitan alrededor del ser, son quistes purulentos que lo habitan, que lo atraviesan y lo llevan, a menudo, al estrangulamiento ocurrido por su propia mano. Son dolores milenarios que Oliverio Girondo exorciza a través de la poesía y, de alguna manera, logra resolver y absolver, al menos en los reinos promisorios de su palabra. Y es que Girondo, ese poeta mayúsculo y austral de nuestra América, reinventa razones y modos para excusar la existencia, y lo hace a partir de sí mismo, de sus sospechas, de sus sobresaltos, de sus asombros y del brío que le inyectan el ultraísmo engendrado en España y el surrealismo cimentado por André Breton. Las palabras en él trastruecan la realidad, alteran las imágenes convencionales sobre un mundo construido bajo parámetros de la razón y dicen rozar los fantasmas proscritos por los hombres y, entonces, lo invisible a ojos cotidianos encuentra en Girondo un sentido estético excepcional y una inspiración que franquea umbrales espléndidamente orquestados:

¿Surgió de bajo tierra?  
¿Se desprendió del cielo?  
Estaba entre los ruidos,  
herido,  
mal herido,  
inmóvil,  
en silencio,  
hincado ante la tarde,  
ante lo inevitable,  
las venas adheridas  
al espanto,  
al asfalto,  
con sus crenchas caídas,  
con sus ojos de santo,  
todo, todo desnudo,  
casi azul, de tan blanco.  
Hablaban de un caballo.  
Yo creo que era un ángel.

El poema resulta un ejercicio brillante en el que se amalgaman sentido, ritmo, tesitura, sonido e ingenuidad, engastados todos en una joya sublime que evidencia un alejamiento de lo cotidiano desde lo cotidiano mismo, donde la belleza posee patrones vulgares y lo vulgar, fealdades insufribles, para ir en pos de lo bello revelado en lo feo, de lo prodigioso en lo vulgar, de esas otras imágenes que emergen imparables en Girondo para transfigurar lo ordinario en extraordinario y trasuntar lo extraordinario que, como señala Alejo Carpentier (1981: 127), “ni es bello, ni feo, es más que nada asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso”.

Y nos damos cuenta, leyendo a Girondo, de que lo insólito en él resulta naturalmente maravilloso, que va más allá, que se opone a las sombras y es la sombra misma, y, sin huir de lo cotidiano, penetra su intimidad. Su poesía habla por sí misma, en su grata indiferencia nos abre los ojos que, maravillados, descubren una realidad más vigorosa, más acerada que la de cualquier determinismo, que la de la anodina realidad de cada día, sin dejar de vislumbrar muy de cerca un milagro producido también cada día.

Pero la palabra del poeta, expuesta con inquietante honestidad y demoledora belleza, es, además, una palabra ácida, mordaz, que lo mismo sirve para encarnarse en oruga, en flor, en caballo o en piedra, que para solazarse rebatiendo ideas y royendo las pilastras que sostienen al mundo circundante. Su lenguaje, su poesía, se convierte en océanos donde echar redes para pescar inagotables imágenes que azotan los sentidos, que huelen a contundencia y a desesperanza feroz, la inexpresada maravilla pugnando por brotar como una corriente poderosa, como un surtidor de palabras propias:

Una corriente de brazos y de espaldas  
nos encauza  
y nos hace desembocar  
bajo los abanicos,  
las pipas,  
los anteojos enormes  
colgados en medio de la calle;  
únicos testimonios de una raza  
desaparecida de gigantes.

Zambullirse entonces en la palabra de Gironde es mucho o más que descubrir una avidez de innovación y un retorno a los orígenes, es vivenciar una poesía que trasciende lo literario para tropezar con la puerta de lo pictórico, y entrar de bruces al mundo de la imagen. El poeta elabora un estremecedor monólogo de imágenes, cuyo narrador parece ser una cámara de cine que revela los colores extintos de espectros que flotan como cosas mágicas que se pudieran coger, y que el poeta resuelve en una composición textual reflejada en lo visual. Por ello Jorge Schwartz (1983: 80) no deja de observar que:

La contaminación cine literatura se produce por la adaptación de técnicas en que la narración se sucede rápidamente, y en el que la sintaxis mimetiza los procesos de montaje cinematográfico. En este sentido, la prosa poética de Gironde, de carácter puramente visual, no deja de estar afectada por estos nuevos procesos de composición.

Y lo visual–pictórico está encauzado por el hastío de la rutina, proyectado de lo objetual a lo subjetivo que remite, de inmediato, a una dimensión mucho más amplia y acuciante. Y Gironde comienza captando la fiesta externa que supone la vida misma, ávida de inmediatez, hasta descender al fondo de la conciencia, en donde la nada deviene tragedia:

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana.

Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes que me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda...

Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.

Vigorizando la vida misma con su referencia cotidiana, con su apelación a la sombra, a la muerte disfrazada, soterrada, en los vestíbulos del cuerpo, donde emerge instantánea, secuaz en la añoranza, y crítica en el sarcasmo:

... cansado de usar un solo brazo,  
dos labios,  
veinte dedos,  
no sé cuántas palabras,  
no sé cuántos recuerdos,  
[...] muy cansado,  
de este frío esqueleto,  
tan púdico,  
tan casto, que cuando se desnude,  
no sabrá si es el mismo,  
que usé mientras vivía.

Este forcejeo entre imagen y palabra se convierte en arma letal para desnudar la realidad, demolerla y enfrentarse a sí mismo, a sus miedos, a sus fantasmas. El reconocerse dominado con anticipación en estos combates sórdidos, librados en el escenario



terrible de la vida diaria, esbozando una clara sonrisa, hasta llegar a la burla, traspasando la evasión o la ironía, dota a su poesía de imágenes que resumen arrepentimientos y angustias perdidas entre la nostalgia, el sinsabor, la sensualidad y el torrente sanguíneo de una vida que lo arrastra hacia universos siquiera imaginados. Pero también la reviste de un interés compartido por una batalla de la cual nadie se declara exento.

El poeta, entonces, resulta ser un inspirado, un maestro en el don externo del recurso, cuya profunda conciencia de las palabras es tan aguda como aguda la conciencia de sí mismo, de la realidad que prueba sopesándola, yendo más allá de ella hasta desentrañarla. Este ejercicio lo conduce a la maravilla de la creación de un lenguaje propio y le descorre el velo que encubría su auténtico ser que, de otra manera, hubiese permanecido oculto:

Merezco que me azoten.  
No lamí la rompiente,  
la sombra de las vacas,  
las espinas,  
la lluvia;  
[...]  
No me postré ante el barro,  
ante el misterio intacto  
del polen,  
de la calma,  
del gusano,  
del pasto;  
por timidez,  
por miedo,  
por pudor,  
por cansancio,  
[...]  
Como hubiera deseado...  
¡Cómo hubiera deseado!

Y esta palabra que brota como un esbelto surtidor visual, funda un lenguaje íntimo, propio, vital, nostálgico, aspira a la totalidad, a que todas las cosas se conviertan en palabras que configuran un nuevo mundo en el que crecen resonancias perdurables. Es claro

que este lenguaje, cuyos ecos se renuevan cada vez que se leen sus poemas, requiere formas nuevas de lectura, que se le aborde desde la imagen misma, para estar en igualdad de condiciones con el autor.

Por otra parte, el lenguaje del poeta traduce los miedos humanos, esos miedos que columbran en esquinas sorprendentes, encajados en los ojos de los transeúntes, en el brillo perlado de un rostro de muerte que encarna una permanente paranoia, quizás tan inexorable como trágica:

[...] ¿A qué nos hace recordar el aullido de los gatos en celo, y cuál será la intención de los papeles que se arrastran en los patios vacíos? Hora en que los muebles viejos aprovechan para sacarse las mentiras, y en que las cañerías tienen gritos estrangulados, como si se asfixiaran dentro de las paredes.

A veces se piensa, al dar vuelta la llave de la electricidad, en el espanto que sentirán las sombras, y quisiéramos avisarles para que tuvieran tiempo de acurrucarse en los rincones.

Y a veces las cruces de los postes telefónicos, sobre las azoteas, tienen algo de siniestro y uno quisiera rozarse a las paredes, como un gato o como un ladrón [...]

El poema es en realidad, severo y sin coartadas. Allí confluyen elementos propios de su visión de mundo: la velocidad imaginativa, la esbeltez emotiva, el tono social, la pérdida de vitalidad, la cercanía a las convulsiones del inconsciente, la cruda proximidad a un universo grotesco, la exultante ironía meciéndose en un cielo despejado, extendido sobre las tinieblas que adormecen al hombre, y que puede desembocar tanto en la risa como en el cinismo.

El constante temor del hombre se puede dilucidar por la presencia de los espejos en sus casas, la existencia de los afeites, de los peines, de los trajes muy elaborados, graves elementos que le dan seguridad a la hora de enfrentar las cortesías sociales. ¿Qué es eso, si no miedo a aparecer desaliñados o poco inteligentes frente a los demás? Ese miedo de los hijos, de las madres, de los amantes, de los negros, de los terratenientes, de los militares,

de esos hombres que se van a los seminarios a esconder su homosexualidad y a seguirla ejerciendo detrás de las cruces, de los candelabros. Ese miedo enquistado en las casas enrejadas como cárceles, ese miedo de las seis de la tarde y las horas que caen con muertos, y agoniza en la curva de la sonrisa de un delincuente y va a morir en la esquina de un lupanar.

Y cada esquina, cada punto de encuentro con la vida, con la muerte, con la experiencia estrictamente cotidiana, lo conducen a otros encuentros más nítidos, menos entorpecidos, que lo lleven a volar con libertad hacia la forma impoluta, simple, de vibrante virtud germinal. Preludio de la feroz mutación que sufrirá la poesía de Gironde en su último poemario, construido en permanente ebullición de ritmos que perpetúan la sonoridad, en una alquimia de palabras que se funden, que se tejen entre sí:

mi lubidulia  
mi golocidalove  
mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma  
y descentratelura  
y venusafrodea  
y me nirvana el suyo la crucis los desalmes  
con sus melimeleos  
sus erpsiquisedas sus decúbitos lianas y dermiferios limbos  
y gormullos  
mi lu  
mi luar  
mi mito  
demonoave dea rosa  
mi pez hada  
mi luvisita nimia  
mi lubísnea  
mi lu más lar  
más lampo  
mi pulpa lu de vértigo de galaxias de semen de misterio  
mi lubella lusola  
mi total lu plevida  
mi toda lu  
lumía

---

Esto revela que el poeta, usando, para mayor precisión, palabras de Sartre (1950: 47), está:

fuera del lenguaje, ve las palabras al revés, como si no perteneciera a la condición humana y, viniendo hacia los hombres, encontrara en primer lugar la palabra como una barrera. En lugar de conocer primeramente las cosas por sus nombres, parece que tiene primeramente un contacto silencioso con ellas, ya que, volviéndose hacia esta otra especie de cosas que son para él las palabras, tocándolas, palpándolas, descubre en ellas una pequeña luminosidad propia y afinidades particulares.

Así, la palabra de Girondo oscila entre un ideal estético, encadenada al ritmo por una extraña atracción fónica distante, eso sí, de la rigidez que supone la lengua y de sus significados convencionales. Se hace absurda, ilógica, surgida acaso por el toque de su propia piedra filosofal puesta sobre el lienzo de la creación, quizás patética, pintoresca y proscrita, pero nunca desprovista de ingenioso cinismo, diluido en una música, en una poderosa música vertida en gargantas hasta entonces desiertas. Las palabras, inclusive aquellas que aparentan vacuidad, se llenan de significados, se nutren de tonos, de modulaciones, de registros, de un soplo de energía que engendra la vida misma y hace crecer la imagen cuando penetran el reino de la poesía, en donde confluyen todos los nacimientos; pues, como lo enuncia Octavio Paz (1986: 22):

Palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía [...] La poesía convierte la piedra, el color, la palabra y el sonido en imágenes. Y esta segunda nota, el ser imágenes, y el extraño poder que tienen para suscitar en el oyente o en el espectador constelaciones de imágenes, vuelve poemas todas las obras de arte.

Como se ve con fascinante claridad en el caso de Girondo, su arte consiste en volver poesía lo que toca, ir más allá de lo puramente descriptible, más allá de la sospecha y del sabor acre dejado en los labios por una fruta podrida. Su palabra surge en el anatema alfabético, escondida entre los pliegues de la razón y

la angustia de ser, en un itinerario de ida y vuelta que la señala como la única culpable de ser eso: una palabra que dice para sí y para el otro, que lo transfigura a él en un músico verbal, y a su poesía, en una sinfonía de infinita nitidez.

## Referencias

- Anderson Imbert, Enrique (1957). *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carpentier, Alejo (1981). *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. México: Siglo XXI.
- Girondo, Oliverio (1999). *Obra completa*. Edición crítica de Raúl Antelo. Madrid: Alca XX.
- Girondo, Oliverio (2007). *Calcomanías, poesía reunida. 1923–1932*. España: Renacimiento.
- Girondo, Oliverio (2008). *Noche tótem. Antología poética*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Paz, Octavio (1983). *Las peras del olmo*. Bogotá: Oveja Negra.
- Paz, Octavio (1986). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sartre, Jean P. (1950). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Schwartz, Jorge (1987). *Homenaje a Girondo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Schwartz, Jorge (2002). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte, Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Buenos Aires: Editora Perspectiva.





## LA IMPERIOSA NECESIDAD DE SER OTRO

Juan Aurelio García Giraldo<sup>28</sup>

¿Quién, que guste de la plástica, no recuerda con gratitud a Taschen, el notable editor alemán que por la década de los años 90 convirtiera en masivas las grandes obras de la pintura universal de los siglos XIX y XX? ¿O las cámaras fotográficas y la Internet que, sin movernos de casa, nos dan unos buenos indicios, unos buenos brochazos de lo que es y fue este gran arte? ¿Y quién no habrá de recordar, también con gratitud pero con más asombro cuando los lea, *Surgidos de la luz* y *La Quinta del Sordo*, que hacen parte de una pequeña antología personal que con el título *Visión bajo el relámpago* publicó Nelson Romero Guzmán (Ataco, 1962), Premio Nacional de Poesía, con poca pompa y menos ruido?

Como se verá, es este un trabajo poético de una madurez considerable por la variada gama de recursos escriturales que lo hacen más moderno de lo que el propio autor quisiera, y que lo emparentan con Taschen, sí, y con las cámaras fotográficas y con todo aquello que nos aproxima a lo que hacen, a lo que ven y piensan los grandes, como en *¿Quién quiere ser John Malkovich?*

---

<sup>28</sup> Poeta y ensayista. Coautor de *Papeles y razones* (1989) y *Diccionario de humana anatomía* (1998). Autor de *Mi poema es más hermoso que el tuyo* (1998), *Oh Rossi / Los poemas de la Sierra* (2000) y de la edición crítica de *Los muros y la rosa* de Gustavo Rubio Guerrero (2010). Es egresado del programa de Español y Literatura (1991) y de la especialización en Enseñanza de la Literatura (2000).

## Vincent, la cámara te respira en la nuca

*Surgidos de la luz* es una literal y nada artificiosa —aunque lo sea— recreación del universo de Van Gogh; una puesta en escena con el concurso de una variada tipología textual. Como se verá, tanto en *Surgidos de la luz* como en *La Quinta del Sordo* (en referencia a la casa que habitara Goya y en la que plasmara una nada despreciable serie de murales que resumen sus obsesiones fundamentales), el poeta renuncia a menudo a su voz monológica en favor de una despersonalización constante, cuyo efecto es el de introducirnos en esa misteriosa relación —de la que poco nos dicen las pinturas en sí, dizque *la pintura en sí*— que existe naturalmente entre lo creado y la interioridad del creador; entre el objeto artístico y su época; entre él mismo y nosotros o entre él mismo y la realidad, jamás estereotipada, de donde procede.

Vistos así, ambos libros o acápites son una indagación, un examen y una renuncia a concebir el objeto de arte como aislado del mundo, como ajeno a su contexto, como un producto de la *sencilla y misteriosa inspiración o el genio*.

Pero, ¿cómo procura esta voz, desde la poesía, renunciando a sí misma, la revelación de esa urdimbre, por lo visto nada azarosa, que hay entre colores, símbolos y formas; y deseos, sueños y aconteceres?: echando mano del documento, interviniéndolo, transmutándolo por momentos en apócrifo, a partir de la inferencia de las relaciones entre biografía y obra o entre el momento histórico y el objeto artístico. Y es de dicha intervención de donde surge un nuevo texto escritural y pictórico, otras intuiciones, otras resonancias y cabos sueltos que dejamos sin atar, hipnotizados como estábamos por el sortilegio resultante de esa mágica imbricación de los colores y las formas:

Sólo como pan y cerveza.  
 el hambre es de pinceles, de telas [...]  
 El alba me acoge con brazos blancos  
 y creo comer de las patatas que pinto.  
 El hambre es de colores.



Envíame un poco de dinero para ganar los días que vienen,  
voy a terminar los bordes de un cielo por el que quiero escapar.

*Carta* (p. 48)

Inclusive, extremando su ensayo, se permite dar dimensión estética desde una lectura carnavalesca a esa aldea —¿quién no diría que “normal”?— de Arles, famosa sólo porque allí habitara fugazmente ese a quien lo último que le restaba de lucidez y fantasía, se le escapaba de sus pinceles en las alas de cuervos estremecidos en azul y oro; en una profusión de soles; en un desfile de presagios que, llevados al lienzo o a la tela, serían el escenario ideal para que terminara de acabar con su vida un hombre:

Nunca los habitantes de la pequeña población de Arles  
habían vivido bajo tantos soles.  
Brotaban de la noche en pinceladas.  
De otros lugares llegaron albañiles de cielos,  
constructores de ocasos.  
Todos llevaban grandes sombreros para ocultar los soles.  
En las calles resplandecían trigales [...]  
*Soles en Arles* (p. 50)

### Visita guiada

Naturalizado el procedimiento, en virtud de los generosos horizontes de lecturas que abre, lo hace también extensivo a la biografía más anterior del holandés, cuando éste no era más que una oruga sedienta de luz (la verdad es que nunca dejó de serlo), que se disputaba con la obscuridad y la muerte los mendrugos de esperanza y fe de los cuales habría de morir huérfano. Como si el poeta hubiera arrancado la hoja de un diario ajeno —¿en cuánto se podría tasar su precio en una subasta de arte con cuervos?—, a cambio de su voz nos entrega la del pintor, quien confía al desgair algunas de sus claves o búsquedas, todo en contravía del drama que conocemos:

No me ha vuelto a escribir el hermano,  
pero leo en las líneas del amanecer  
lo que nos une y nos separa: la soledad,

copa litúrgica que corta en mis labios los labios del cordero  
[...]

Me encuentro en Borinage, de misionero,  
con la boca repleta de salmos  
y las manos bendecidas por la luz.

*En Borinage, de misionero (p. 51)*

Pareciera no haber duda que Romero Guzmán a partir de sus modos de ver y leer a Van Gogh, crea otro mundo: mas estamos en una lectura, en una visita guiada en la que no por ver a través de sus ojos, deja de ser tentador este mítico universo pictórico que en teoría podría descartar las mediaciones. Estamos en un mundo que se edifica sobre otro mundo, a partir de una lectura radical de sus propios códigos. Leído a profundidad, casi se puede sentir el hormigueo de sus muchas voces bajo un piélagos de espigas que se alzan hasta el azul desde la oscuridad, desde las raíces de la fe: voz de Schopenhauer invitando a que aceptemos ver el mundo tal como lo vemos; voz del místico, que entregaría su vida por un tajo, por un rayo de luz; voz de quien asimila el acto estético al nivel de una vivencia trascendental que lo transforma, al modo de la verdad representada en el vino de Omar Khayyam:

Pintar la locura de los girasoles  
y hacer que iluminen la oscuridad del hombre.  
Esa es la Grandeza.  
Lo demás se subasta fácil como las telas de holán.  
Pero nada más cercano a la gloria  
que un girasol que está muerto,  
y nos alumbra.

*Para un homenaje (p. 52)*

Al tratarse de una lectura extrema, que por lo tanto no se ahorra la inferencia —ejercitada en la gramática de su propia fantasía— y a la que al final siempre respalda el documento, la carta, el diario, el apunte biográfico, el apócrifo, la leyenda, no resulta raro encontrar entrelazadas realidad pictórica y fantasía de la vida para expresar un alegre y de ordinario desapercibido misticismo que supera todo lo que se diga y diría sobre los valores, *per se*, del color, la composición, la perspectiva. De modo pues que la

visión meramente plástica, colorística, resulta al final banalizada para abrir paso a la obra ennoblecida por otro mirar, por otras voces que sutilmente la aureolan:

Desde Bruselas escribía Van Gogh a Théo: “Espero que estas espinas nazcan con flores blancas a su debido tiempo, y que esta lucha aparentemente estéril no sea diferente del trabajo de un parto. Primero el dolor y luego la alegría.”

Y la mano temblorosa de Vincent trabajaba como en un quirófano, llenando las salas de parto con llanto de cipreses, con girasoles arrugados.

Después, donde el rojo batallaba, habría de surgir de ese dolor la alegría atada a su blancura en un vaso de claveles y alelíos.

*El parto de la alegría* (p. 53)

La despersonalización o inmersión en otro yo poético, que es uno de los mecanismos esenciales en la concepción de este libro para acercarnos íntimamente a ese universo, por lo visto algo más que pictórico, llega incluso a involucrar el magma de la experiencia onírica, en una suerte de apunte autobiográfico profético, cuyas resonancias remiten forzosamente al Surrealismo, a la escritura automática, al flujo de conciencia, como un carnaval al que confluyen en un mismo nivel fuerzas antagónicas que revelan sus grietas, sus dualidades sin resolver; el observador y lo observado, en un juego de roles y de espejos cuya voz se resuelve alternativamente en Dios y en Hombre, en víctima y victimario; elementos variados de un rompecabezas alegórico que cada quien verá cómo articula (debe ser que el caso del holandés se presta para ello) pues en lugar de estar presidido por una voz rotunda, lo está por una voz descoyuntada, en la cual resuena al final el sabor de una sutil y dolorosa ironía, cuyo asidero es sólo lo que sabemos vagamente, esta breve nota que dejara tras su muerte el pintor: “La tristeza nunca acaba”:

Acabo de pintar un paisaje en el que yo mismo estoy extasiado. Sobre una pequeña pradera, un brote de sauces rojos, y sobre ellos, un sol verde. Al frente una casa campesina, de un blanco humilde, con

una pequeña ventana oscura abierta a un cielo estrellado. Yo quise dejar iluminada esa ventana, pero sólo a los hombres del mañana les será dado ver brotar de ella luz. Quise adornar el campo con unos girasoles y quedaron arrasados como a causa de una mano que los plantara con violencia. No hubo después manera de retocarles su desamparo por alegría. Todo me pareció al final desolado, y en la mitad del cuadro me dibujé a mí mismo caminando, como quien va a arar en una tierra estéril. Todas las mañanas de ocio me contemplo allá en las profundidades de ese horizonte con una azada al hombro. Creo que me encamino dispuesto a matar a un hombre. Y si ese crimen ocurre me recordarán como quien pintó una obra maestra, hija de la vida.

*Carta* (p. 54)

## **Un paneo por la Quinta del Sordo**

Sin mayores variaciones, el arsenal de tipologías textuales desplegadas en *Surgidos de la luz*, está ya naturalizado en los textos que se sumergen en el mundo y el inframundo goyescos. No serían más que fuegos de artificio si no fuera por el grado de posesión de la materia poética tratada, de la cual se vale para decir lo que quiere decir y no tan sólo para exhibir los meros productos de una imaginación fértil acerca del s. XVIII y su oscurantismo supérstite; los grandes cismas del arte, la filosofía, la sociedad y la cultura en la Europa de aquella época. Por eso, habría que estar ciego —que no sordo— para no percibir aquí de fondo una reflexión sobre el sentido del arte en una época en la que la cultura y la estética de occidente acusaban ya el impacto que tuviera ese oscuro divorcio entre política y religión, en simultánea con la abolición de parte considerable de las monarquías. La oportuna y bien condensada diversidad de elementos que concurren para dar coherencia a este episodio —vastamente documentado— del pintor español, da idea del complejo significado que tuviera esta etapa de su obra, tanto para el artista —cómo no— como para el arte en general. Apreciemos, si no, sus simbolismos, sus reconocibles pero sutiles bases filosóficas, con Schopenhauer a bordo como polizón; su ruptura con el mundo, sus ribetes de locura:

Bastó la parálisis de un sentido para que otras visiones vinieran en su ayuda.

El mundo es “éste” que dibujó, no hay otra catástrofe más real de planos siempre inclinados, de balanzas separadas. Así fueron surgiendo esas transformaciones que terminaron haciendo de la casa un convento de brujas, pero siempre la maravilla para un íntimo espectador que subía y bajaba escaleras, hallándose en los muros con los rostros de sus criaturas. Una casa expuesta para sí mismo, el diario de la separación que no podía ser colgado más que en su propia atmósfera. ¿Egoísmo del pintor? No, fueron los tormentos de afuera, y los propios, que él hizo habitar y existir, porque el arte es digno de un hogar suyo, de ventanas que lo animen.

*La Quinta del Sordo* (p. 67)

Así que, por lo visto, el binomio Goya – Schopenhauer en un mismo texto no ha tenido más remedio que terminar siendo una mezcla lo bastante explosiva en significados, alusiones y sugerencias como para crear un mundo, *este mundo*: si Goya, como el clásico pintor, en tanto custodio y heredero de una tradición, cumplía con los encargos que el poder le demandaba, también lo hacía con los de su propia realidad interior, una realidad propia, de la que no se sentía aún como su dueño absoluto y en la que si por un lado resonaban los ecos del terror inquisitorial, por el otro se liquidaban monarquías, la Ilustración amotinada cruzaba fronteras, al tiempo que se debilitaba el dominio del Imperio Español sobre las colonias de ultramar. De idéntica manera, el filósofo alemán hacía saltar en pedazos la noción de realidad, al poner en situación su férrea consistencia monolítica, respaldada por al menos un milenio de monarquías y monoteísmo regidos por el dogma y el terror, pero también por otros dos de Platón y Aristóteles, esto es, de un pretendido *logos universal*, agónico resplandor aún viviente de las ruinas grecorromanas.

Mas, con independencia del influjo que hubiera podido tener o no el alemán en la cosmovisión del español, lo cierto es que en ese tránsito de los temas de la pintura tradicional (retratos, paisajes, escenas de la vida cortesana) a sus «Caprichos», apartándose de los usos, temas e imperativos de la misma, debe estar el punto de inflexión desde el cual se permite el poeta de Ataco terminar

de edificar y resignificar el esbozado por Goya. Porque el poeta hace como si, con el pintor de Fuendetodos, se consumara la liquidación del Neoclásico, con todo lo que viene allí implicado: el poder, la educación, la religión, la moral, los tabúes, la filosofía y la *episteme* o fundamento del mundo.

*¡Conoce el dificultoso desatino del tonto;  
¡Envía a tus hijos a la escuela del baboseo!*

William Blake

En mi íntimo ser batalla otro ser. He matado la Escuela y de su sangre me valgo para pintar esta otra cosa que es un Manicomio [...] en la Escuela todos son santos y en sus espaldas la luz no duele, surge indemne en forma de espíritu. Mas en este antro el Espíritu se repliega en el caos y tiene fondo humano: humillación, adoración, canto y libertad. La Escuela, su pulcra fachada, recibe la luz en formas y cantos puros, siempre custodiada por ángeles inútiles o retratos de habitantes del paraíso. Quienes se acercan a los locos de mi fachada, huyen despavoridos de sus ojos, dejando allí sus alas cortadas los recién fugados del Taller de los Maestros [...]

*Carta devuelta* (pp. 64–65)

Tal consumación o desmorone, aunque vinculado a un contexto, es deliberado, es decir, está ligado a *la voluntad* de un modo menos escolar del que pensamos. En un inusitado esfuerzo de averiguación (la bibliografía es abrumadora) sobre el asunto, dice Julio César Londoño (2004), desde la entraña misma del asunto Schopenhauer:

A pesar de su poder, la voluntad no nos sirve para alcanzar la armonía interior porque ella es pasión, ansiedad, deseo; ni la razón, su brillante e inesperada hija, su mecanismo representativo, nos puede brindar el conocimiento de la cosa en sí por los motivos ya señalados por Kant. Instrumento de la ciencia y de la experiencia, la razón sólo llega hasta el fenómeno a través del conocimiento inmanente, que es, repito, convencional, relativo.

Al conocimiento trascendente, es decir, de la esencia de las cosas, sólo puede llegarse, escribe Schopenhauer en el tomo III de *El mundo como voluntad y representación*, a través del arte porque sólo el artista puede, en virtud quizá de su exaltación creadora, trascender

el relativismo que imponen las coordenadas del principio de razón kantiano (tiempo, espacio y causalidad), superar la subjetividad y alcanzar la universalidad. Las verdades de la ciencia son ciertas para cierto tiempo, en determinado espacio y con una relación fenomenológica establecida. Las obras de arte son eternas, universales y válidas bajo cualquier criterio causal. Sólo el arte puede descubrir la idea que se oculta en los objetos, la cosa en sí que hay tras el fenómeno. Schopenhauer definió el estado estético como el resultado de la emancipación del conocimiento de la voluntad porque ésta quiere imponernos siempre su lámpara, la razón, que sólo llega al conocimiento inmanente, mientras que las artes proceden por métodos irracionales (prueba de esto es que no pueden ser enseñadas). Seguía en esto a Kant, quien había escrito: “Bello es lo que agrada sin interés”. Es decir, sin relación con la voluntad. Schopenhauer no tenía a todas en igual estima. Consideraba a las artes plásticas altas representaciones de los fenómenos, y pertenecientes, por lo tanto, a la esfera de la física, pero le parecía que la poesía dramática iba más allá de las cosas porque representaba ideas, y era más profunda porque se ocupaba de la esencia de la vida, el dolor...

## **El artista se desteta**

Total, de no serlo, éste ha debido ser, en la historia moderna de Occidente, uno de los primeros casos de un artista de peso que, perteneciente a un imperio —¿propiedad de un imperio?—, experimenta la tentación o el asedio de la libertad y de la soledad, rasgos bien característicos que prefigurán, no siempre con esas trágicas connotaciones, lo que habría de ser el artista, el drama del artista en el mundo moderno. En lo que sigue, ¿se alcanza a oír el susurro paródico de un tribunal de hombres embozados?:

Ese hombre, ¿qué hace cultivando flores en las tinieblas?

Por maldición no está ahí.

No es tampoco un torturado consigo mismo,  
ni está obligado a maravillarnos.

Trabaja para que el mundo sea menos vidrio.

Dejémosle debatirse en las tinieblas

y nunca luchemos por entenderlo.

No vayamos a borrarle su nublado [...]

*El que cultiva flores en las tinieblas* (p. 61)

Cómo no derivar, entonces, por un lado, la idea de un pintor escindido por estas demandas bajo la sombra de una noción de realidad que ya revela sus grietas más cruciales, vale decir, *el pintor oficial* vs. *el de la Quinta del Sordo*. Al mismo tiempo, y ya que *el mundo no es lo que es sino lo que pienso y siento que es*, cómo no derivar, de ahí, la naturalización de los productos de la subjetividad, es decir, la validez del carácter intersubjetivo de fenómenos de los que no necesariamente daban cuenta ni la religión ni el naciente Racionalismo propiamente dicho. En resumen, que las tesis de Schopenhauer en este contexto social y religioso no sorprende, por una parte, que sirvan de soporte conceptual a la separación del individuo de todo el cuerpo social — como ocurriría con la vertiente más usual del Romanticismo— abriendo paso así a la percepción embrionaria de la estructura dual del ser, que de un modo más explícito se manifestaría a través del psicoanálisis, la literatura y el Surrealismo; de otra, es igualmente plausible y —como consecuencia de lo anterior, asumiendo esta estructura dual— otorgar un nuevo estatuto a los productos del ser y de la imaginación que no desembocara en la guillotina, la lapidación, la hoguera, el destierro o las mazmorras. Diría, con estos supuestos, que nuestro poeta fertiliza su apuesta; la acredita porque se constituye en su *logos* mas también en su argumento. Recordemos, por ejemplo, lo que decía en *Surgidos de la luz*: “Pero nada más cercano a la gloria / que un girasol que está muerto / y nos alumbrá”. O, al hilo de lo que hemos dicho, este fragmento:

Así el pintor se paseaba por la Quinta del Sordo, sin Dios a quién protestar, convertido en el sacerdote de las grutas abiertas por su pincel. Esas eran las formas que perseguía. Él mismo, un trazo vivo que recorría los cuartos [...]

*La Quinta del Sordo* (p. 68)

Notemos incluso cómo más allá de la justificación racional que tengamos a mano —ésta pretende serlo—, para hacer encajar esta poética en la vida y obra de Goya y Van Gogh, la presente intervención de una iconografía que podríamos convenir en llamar “Patrimonio Cultural de la Humanidad”, no escamotea sino



que realza e ilumina vida y obras del holandés y el español sin distorsionarlas; antes bien, ennobleciéndolas al dotarlas de un contexto poético que no sea el del solo e inane dato histórico o el de la especulación biográfica. Y es ahí donde cobra validez la enorme potencia de sus sugerencias, las licencias que se toma, los riesgos, guiños e ironías que sazonan desde la poesía lo que a los mudos colores y formas les ha quedado por decir desde el silencio de la tela en algún triste museo o desde la suite de un potentado.

Como si quizás no tuviera elección, Goya ha debido ir experimentando, no sabemos si desde la necesidad o la libertad o desde una mezcla de ambas, la tentación de jugar su propio juego, *su nublado*, y por ende asumir otra identidad, ser otro.

Quando bajo al sótano, me convierto en fantasma.

Para hacer parte de este reino hay que dejar el cuerpo afuera, pero traer su sombra. Aquí soy únicamente su espanto, su aparición [...] Hay quienes no tienen espectro sino el cuerpo solo y desamparado. Se tragaron su propio fantasma, mataron la dicha de tener emisario, su ángel de las tinieblas. Yo olvido mi cabeza en algún cajón de farmacia, en una tienda de pájaros

*Testamento del sótano* (p. 69)

Lo testimonian los murales de «La Quinta del Sordo», lo mismo que sus «Caprichos» y esa mirada caricaturesca e implacable — sin precedentes— hacia los miembros de la familia real en una pose clásica. Todo ello acaso producto de la indignación inevitable que han debido causarle los horrores de las guerras napoleónicas en su propio lar, lo que además le impediría seguirse rigiendo por los cánones de la Academia y ni se diga de la forma de hacer caber en los moldes clásicos los ojos con que miraba a esa España oscurantista y surreal, de brujas y demonios, de trasgos, celestinas y plañideras; de superstición, picaresca y brujería, milenaria como la impía cristiandad de su época. De todo ese choque no podía sino surgir otro *ethos* y otros motivos para el arte, otro rol e identidad para el artista, otros ojos para ver el mundo, en suma, otros fundamentos para la existencia.

## Pequeño *flashback* en una casa gótica

De un modo sucinto hemos visto cómo Nelson Romero hace abstracción de un sustento filosófico, histórico y existencial tan oportunamente articulado a la vida y obra de Goya y van Gogh, que se podrá asemejar a todo menos a un artificio literario, a un truco novelesco, a una simple lúdica de la palabra, por lo que creo encontrar en ello el mismo grado de confianza, coherencia y tozudez que tendría el dato histórico, el documento escrito, el registro notarial. Reconocer esto es tanto como haber entrado, como haber aceptado su juego. En efecto y parcialmente, las obras de Goya y Van Gogh le sirven de pivote para conducirnos al corolario mayor de su propuesta: la tentación de travestir el mundo con las sustancias subjetivas de que está hecho el arte, para ponerlo, en consecuencia, en su misma dimensión:

María de Astorga, Ildelfonsa Dábalos, Rita Luna, Rita Molinos, santas Justa y Rufina, Isabel Corvo, Marquesa de Espeja, también marquesa de Casa Flores, Condesa de Haro, duquesa de Alba y duquesa del Parque, señora desconocida, lechera de Burdeos, galería de dulces nombres. Cuando nadie las mira, abandonan por un instante la tela y regresan a sus palacios o a sus casas de piedra de antaño [...] A veces algunas de esas damas, como María —La Tirana— es devorada con su traje rojo por una tormenta de oscuridad a sus espaldas. Son ellas las obras íntimas del tiempo, y se odian con el polvo. No se aburren de pie o en sus sillas, no importa la fatiga de los siglos. Sus miradas hermocean el mundo; parece que también nos contemplaran como a otro cuadro, donde fuimos dibujados con bruscas pinceladas. Estas damas sonrientes parece que nos señalaran diciéndonos: obras jamás terminadas.

*Damas* (pp. 73–74)

Pero aunque de antemano sea fallida, por desmesurada, su oferta —por más que sea tentadora—, sus acechos no cesan ni dejan de ser legítimos, ni, por supuesto, dejan de dotar a estos sendos universos de una aureola magnética, que no hace otra cosa que consagrar la alta dimensión de sus esencias ni de contagiarnos de la magia secreta que, en su voz, no cesan de prometernos:

¿El tiempo cambia o son los colores en la tela?  
¿O es el espectador quien cambia  
ante el cuadro?  
¿Si dejo caer la luz sobre el retrato,  
volverá a aplazarse para mejores tiempos  
la sonrisa de la mujer que no cambia? [...]  
¿Por qué puerta entrarán los espectadores  
que han de captar el óleo vivo, el aguafuerte  
y el grabado que los lleve a ver el mundo con más lumbre?  
¿Con qué santo o milagro trastocar el tamaño del rey  
y dejar abierto un espacio para burla del ojo?  
¿Cómo hacer que el largo tiempo de la esperanza  
y la belleza no salgan de este museo?

*Preguntas tediosas y necesarias del curador  
antes de colgar los cuadros (pp. 71–72)*

## Epílogo

Una vez leídos los registros poéticos de estas dos visitas de Nelson Romero, preguntado sobre qué es lo que aquí merecería legítimamente aspirar al aplauso, diría que se trata de ese lúcido voto de fe por la estética desde un concierto de voces —ya las hemos examinado— que les confieren piso a sus inferencias, a sus variadas lecturas, a sus hipótesis. Es más, si acaso lo hubiera, me uniría al coro de quienes reivindican como posible esta vía para escapar a la intrascendencia de un mundo en el que medios, mafia, política y consumo urden maquiavélicamente la nulidad y la miseria espiritual del individuo considerado como sujeto del mundo. Por tanto, esta lectura se puede abordar también como una invitación a descolonizarse de esa otra dictadura, la del cíclope mediático, con su diaria sucesión, sin alma ni propósito, de voces e imágenes que trazan una estela perfectamente plana sobre el vacío de nuestras vidas, de nuestras ciudades y de nuestras horas.

Esta voz poética es semejante a una lupa o un catalejo —da igual— que desde un nivel interdiscursivo para nada artificioso, nos sabe aproximar a la íntima respiración y al pulso de realidades estéticas que terminarían por ser frívolas de no ser por esta

doble mirada inquisitiva y humanizada que se permite servir de puente entre lo que ve el ojo y lo que ve el alma. En este caso, lo que ve el alma es lo que sucede desde el lienzo o la tela hacia dentro, desde el dato o la minucia histórica, sí, pero igualmente desde una lectura poética radical que convierte en más sugestivos aún estos hitos de la plástica que todavía no terminamos de leer. Si se quiere, estos dos libros funcionan perfectamente como una lectura modélica de artistas consistentes, pues logra alargar y hacer más hondos y perdurables los placeres que nos brindan: desde una mirada que se demora en la obra; con ojos que se transforman en la obra; ojos que se asimilan a la obra. Así, por otra escasa vez, tenemos la viva constancia de que los clásicos siguen transformando nuestra manera de ver el mundo —incluidos ellos—; que *el pasado está sucediendo ahora mismo*.

Por todo ello y lo anterior es que estos dos libros bien merecen un Taschen que los acerque más a la engañada multitud... de adoradores del becerro de oro.

Armenia, a 9 de julio de 2010.

## Referencias

- Londoño, Julio C. (2004). *¿Por qué las moscas no van a cine?* Bogotá: Planeta.
- Romero Guzmán, Nelson (2009). *Visión bajo el relámpago*. Bogotá: Tiempo de Palabra Ediciones.



## LA RELATIVIDAD FRENTE AL ESPEJO: LECTURA DE UN POEMA DE JUAN MANUEL LÓPEZ

Félix Adrián Salamanca Marín<sup>29</sup>

*La verdad suele estar en las palabras no dichas,  
en los poemas engavetados  
por un poeta que no atesora premios  
ni vocablos de otro para irse de banderita  
que nadie levanta. Todo hombre es un demonio,  
un lobo con ventanas en los ojos y cadáveres  
para velar su sueño de lobo que se sueña hombre.  
Juan Manuel López. Mutaciones del lobo.*

Este ensayo es producto de la investigación realizada como tesis para aspirar al título de Magíster en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. En él se hace una lectura interpretativa del poema «Proemio de la relatividad», de Juan Manuel López, en el que se descubre la relación marcada entre filosofía y literatura a partir de la seducción del lenguaje que, tras una reflexión profunda, pone de manifiesto ciertas contradicciones en algunas verdades de apuño que se han afianzado en el imaginario colectivo de occidente.

### **1. Juan Manuel López en la literatura cubana**

Nacido en 1967 y con una obra publicada a partir de la segunda mitad de la década de los noventa, Juan Manuel López puede ubicarse temporal y literariamente en el grupo *los novísimos*, según la contextualización realizada por Jorge Cabezas Miranda en

---

<sup>29</sup> Es profesor del Programa de Español y Literatura.

la introducción a la antología *Novísima Poesía Cubana*, donde se circunscribe el movimiento a los “escritores nacidos después de la revolución y que comienzan su etapa productiva a partir de la segunda mitad de la década de los 90” (Cabezas, 1999: 11). Aunque hay ciertas discrepancias en la ubicación temporal exacta del grupo, los estudios coinciden en relacionarlos con la etapa posterior a la revolución y con los años finales del siglo XX:

La generación de los Novísimos aparece en el campo cultural a mediados de los años ochenta donde, junto con los artistas plásticos, toma una serie de posiciones, a través de sus obras y de sus actuaciones públicas, dirigidas a abrir un espacio público de discusión del que ha carecido la sociedad cubana revolucionaria (Martín, 2002: 296).

La obra de López está compuesta por *Los cielos mentidos* (1997), *Otros milagros del ser* (1998), *El libro de Kristine* (2000) y *Reunidos por la claridad* (2008), que marca la primera publicación que logra el autor desde un exilio autoimpuesto en el año 2001.

## 2. Lectura interpretativa de «Proemio de la relatividad»

Para el acercamiento interpretativo —que no pretende una lectura totalizante del texto, ni mucho menos cerrar el universo significativo del poema—, se empleará el modelo propuesto por Mario J. Valdés (1995) en su libro *La interpretación abierta*.

Hecho de versos que permiten leer una reflexión profunda sobre elementos filosóficos fundamentales en la concepción del mundo occidental, concepción que se mueve entre polaridades y bifurcaciones entre el bien y el mal, representadas en las imágenes medievales del cielo y el infierno como lugares a los que se accede, entre otras cosas, a partir de sus consecuentes derivaciones como la verdad y la mentira, el poema «Proemio de la relatividad» (1997) pone en jaque los significados preestablecidos para palabras que han logrado afianzarse en nuestro imaginario cultural.

## 2.1 Iconicidad pictórica e historicidad del lenguaje poético

Existen en el texto varios motivos pictóricos que permiten ir construyendo significaciones a partir de las relaciones asociativas que se establecen entre ellos: la espada, la llave, la cruz, la hoguera, el cielo, el infierno y el espejo. Cada uno de ellos permite leer la presencia de la tradición en el poema, constituyéndose en símbolos que sustentan la idea de relatividad que el autor pretende lograr.

En primera instancia, aparece la espada como representación de la verdad. A lo largo de la historia la espada ha sido símbolo de triunfo, al tiempo que se relaciona directamente con el objeto fálico como muestra de poder; en el poema la relación se mantiene en principio. Se lee “la verdad es una espada”, y se establece entonces la relación de poder que se le atribuye a la verdad, relación que se afianza en el verso siguiente: “la verdad hiera”; es decir, la verdad, como la espada, logra causar daño y en esa medida representa el poder. Ahora bien, tal concepto se relativiza en el siguiente verso, “la mentira también hiera”; si los opuestos logran el mismo efecto en el mundo creado del poema, podríamos hablar de que ambos son espadas, que los dos tienen poder, que los dos son verdades o mentiras indistintas, que los dos se igualan. La espada que conocemos, la de los vencedores que se han constituido como la verdad que crea lo que llamamos historia, no logra opacar el poder de su contraparte. Verdad y mentira se equiparan; se hacen un solo elemento y en esa medida se desfiguran, pierden el elemento que los diferencia.

Muy cerca, al menos en el poema, se encuentra la figura de la llave. Unos versos más adelante el poeta plantea: “La verdad es una llave”, y se establecen entonces varias asociaciones. Hay que decir que el poder que se le atribuye a la espada y por asociación a la verdad, se transfiere en este caso a la llave. Sin embargo, la espada deja ver el poder por la fuerza y la seguridad del triunfo; por el contrario, la llave es tan sólo la posibilidad de acceder a lo que hay detrás de una puerta, a lo que está escondido. La llave tiene la capacidad de abrir puertas que pueden esconder tanto lo

bueno como lo malo. En el caso del poema, las puertas mencionadas se refieren a la mentira; es decir, a algo negativo; no por una visión caprichosa y maniqueísta, sino por el contexto en el que se mueve el texto, en el que puede leerse una relación entre polaridades.

El autor emplea dos símbolos diferentes para materializar un concepto abstracto que es la verdad y, por consiguiente, la mentira. Los símbolos entonces, las figuras, lo pictórico, logran conciliar el mundo de lo intangible con su complemento: lo tangible; logran, en últimas, la materialización de la verdad y la mentira.

La siguiente figura está representada por la cruz. Vista desde toda la carga semántica que tiene para occidente, esta imagen prefigura toda la construcción religiosa y mítica que remite inmediatamente a la tradición judeo-cristiana. En el texto, este símbolo anuncia la entrada a una reflexión filosófica y religiosa que conducirá al lector por un camino que comienza con la hoguera como representación del fuego y de la purificación. Se lee en el poema:

yo no soy el que canta, sino otro.  
Otro cayendo con su cruz en sórdidos caminos.  
Otro comenzando a creer en el cansancio de Dios,  
en que Dios es la lepra sobre nuestra piel,  
la muerte poniendo huevecillos en el semen.  
Cual semilla que engendra malos frutos,  
mis sílabas serán lanzadas al fuego,  
pues toda hoguera purifica y conforta.

En este último punto se encuentran cruz y hoguera, como referentes de dos momentos puntuales del cristianismo. Por una parte, la cruz, según la tradición religiosa, es el instrumento por el cual una deidad que se materializa entre los hombres logra la salvación para la especie humana. Por la cruz, los hijos de Dios son salvados de la condenación. Por la cruz, la humanidad, el pueblo de Dios, es purificado. Pero, también por la cruz, el hombre es dominado desde sus miedos, es humillado por el dolor. En el poema, el poeta anuncia el recorrido por caminos sórdidos con



una cruz a cuestas, es decir, con el peso de su tormento, que más adelante se relacionará con sus sílabas.

La otra imagen, la hoguera, remite a la Edad Media con el referente exacto de la Inquisición. Por medio del fuego se purificaban las almas pecadoras, desterrando al pecado y al pecador. Por el fuego brujas, hechiceros, científicos y rebeldes en general fueron “purificados”, ni qué decir de los libros o cualquier elemento que pudiera ser indicio de herejía. Cruz y fuego se unen entonces para materializar otro concepto abstracto: la purificación.

En esta misma línea religiosa se encuentra el siguiente verso: “no existe la gloria y el averno”. Cielo y averno – infierno, representan los dos lugares más visitados por los cristianos que han hecho parte de la “Economía de la salvación”, fenómeno que ha fortalecido al cristianismo en la parte material, y, por supuesto, en la espiritual a través de la presión psicológica y la imagen de lo grotesco que está presente en la idea del infierno.

El cielo es la materialización del bien y de la labor cumplida en la tierra; el infierno, su contraparte, es la materialización del mal. Al menos así fue hasta el año 1999, cuando el pontífice Juan Pablo II, cabeza mayor de la Iglesia Católica, afirmó, en medio de una sesión de catequesis:

El cielo descrito con tantas imágenes en las Escrituras no es una abstracción entre las nubes, sino una relación viva y personal con Dios. El cielo se entiende como la casa de Dios, pero sólo en un plano metafórico. Dios ni se identifica con el cielo ni puede ser recluido en el cielo (J. P. II, 1999).

Ese punto marca una nueva forma de concebir el mundo en el plano religioso. Desvirtuada la materialización de cielo e infierno como lugares, la angustia por la salvación se transporta al plano de lo metafísico únicamente. Sobre estas dos imágenes que representan el ascenso y la caída, el Tártaro y el Olimpo, y que son puestas en jaque en el poema, se sostiene toda la tradición del cristianismo. Entre estas dos figuras existe entonces una

relación diferente a la que se da entre espada, llave y verdad, o cruz, hoguera y purificación. La relación que se establece es la de desmitificar lo material, el cielo y el infierno como lugares, para remitirlos a lo intangible e inasible; se lee en el poema: “no existe la gloria ni el averno: son apenas condiciones del alma”.

Con el último ícono que se analiza, el poema cambia de tono y de intensidad; no ocurre lo mismo con la capacidad reflexiva, que se mantiene intacta.

Los espejos son mentiras,  
y las mentiras son también relativas.

El espejo aparece relacionado con la mentira y con lo relativo; de esta manera permite establecer relaciones intertextuales y descubrir una lectura particular de Borges, que es recurrente en Juan Manuel López. Escribe el argentino, en el poema «Los espejos»:

Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro  
paredes de la alcoba hay un espejo,  
ya no estoy solo, hay otro. Hay el reflejo  
que arma en el alba un sigiloso teatro.

De este fragmento se pueden asumir varias cosas. En primera instancia, la palabra “acecha”, que aparece en el primer verso, marca una relación hostil. Borges temía a los espejos, así lo hace saber en el mismo poema: “Me pregunto qué azar de la fortuna / Hizo que yo temiera los espejos”. Continuando el poema aparece la idea del “otro” como contraposición a la soledad; lo particular es que el otro es sólo el reflejo del espejo, que arma una representación, y esto se relaciona con la palabra “teatro”, con la que finaliza la estrofa.

A partir de esta última parte se construye la relación con los versos de López; en Borges el espejo es representación; en López ocurre lo mismo, el sol en los espejos es sólo una representación del sol que sí quema, pero que pierde sus propiedades ante el

cristal. El poema «El espejo», de William Ospina, ilustra en buena medida la relación que se crea entre el espejo y el *otro*:

A veces miro ese país extraño  
cuyos hombres no tienen más lenguaje que el gesto,  
ese país sin música.

Sé que no puedo ser ese hombre que me mira,  
Sé que a él no lo alcanzan el temor ni la idea.

En los fragmentos citados, tanto el de López como los de Borges y Ospina, el espejo aparece como la imagen de la otredad, como el doble incompleto del mundo y del sujeto reflejado.

Los espejos son mentiras porque aunque el reflejan a un ser humano, por ejemplo, no logran reflejar el mundo del sonido. No logra el reflejo acceder a las ideas; mucho menos logra saberse relativo o creerse una mentira el ser silencioso que mira fijamente al individuo que se mira en el espejo.

## 2.2 Apropiación, explicación y comprensión

Antes de proceder a la interpretación crítica hay que hacer referencia a elementos puntuales que articulan la construcción del poema de López.

1. En el poema se establece una relación entre opuestos. Oposición que termina desfigurándose en la medida en que el autor equipara, desde el lenguaje, conceptos de la tradición como el bien y el mal, la verdad y la mentira.
2. Para crear crisis en los conceptos materializa los intangibles y destruye el plano material de dos “lugares” propios del cristianismo, representados en el cielo y el infierno. De esta manera se truecan los planos de la existencia.
3. El espejo se figura como representación, es decir, como un objeto que desdibuja la esencia de los elementos que refleja. Los deja ver, sí, pero con variaciones sustanciales.

4. En medio de esa crisis, o quizá como punto de partida, se encuentra una reflexión filosófica profunda que pone en evidencia las variaciones sobre conceptos propios de la cultura occidental que en la actualidad no se descubren tan sólidos como en otros momentos históricos. Verdad y mentira, con sus consecuentes inmediatos, se relativizan.

5. El sujeto, y en este caso se podría hablar casi de un narrador por el trasfondo narrativo que permea al poema, se sabe relativo. El *yo* se conjuga con el *otro* y deja abierta la posibilidad a lo que Borges (1975: 69) llamó un *yo plural*.

Encontramos entonces un poeta que se pregunta por su mundo y, cansado o inconforme con él, lo resignifica a partir de la obra de arte. No se descubre, sin embargo, un mundo que pueda acercarse al creacionismo como propuesta estética en la que se da vida a elementos rebeldes frente a la naturaleza. Se encuentra, eso sí, una mirada crítica y profunda frente a lo establecido. Una mirada en la que hasta el mismo sujeto se encuentra en crisis.

### 2.3 Interpretación crítica

Tras haber abordado la lectura de algunas imágenes—símbolos que atraviesan la construcción del poema, la discusión se centrará ahora en analizar las interacciones que se construyen en el texto para explotar su universo significativo.

#### *Yo no soy el que canta*

De esta manera comienza el poema. De entrada se descubre la posibilidad del otro que es recurrente en López y que deja ver las relaciones intertextuales frente a Borges, relaciones que ya se esbozaron anteriormente, pero que se verán con mayor claridad a partir de esta figura.

Afirmar que no es él mismo, implica reconocer la doble naturaleza del poeta. Por una parte está el ser “mortal” que acabará cuando su vida física cese; pero no es ese quien canta. Esta tarea está destinada a los poetas y, en ese sentido, el ser humano le abre

paso al ser poético. El poeta, por su creación, se hace inmortal. Al abandonar la principal característica humana, la contingencia, deja de ser humano; al menos en su creación, el poeta escapa al tiempo y la muerte como consecuente inmediato.

Las relaciones intertextuales se hacen presentes a partir de allí, de la posibilidad de ser y ser otro al mismo tiempo. Encontramos en uno de los textos más visitados de Borges, «Borges y yo», una referencia al tema del *otro* que se apodera de la existencia del *yo*: “así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página”. López conversa con el argentino en este punto; tema que, como se dijo, también es recurrente en el cubano. En «Juan López y yo», se descubren nuevamente las relaciones intertextuales a propósito del mismo tema:

Cómo seguir siendo yo, y ser el otro  
que se duele por caer en desoído,  
que escribe con la sangre desgarrada.

De vuelta a «Proemio de la relatividad», hay que decir que el *yo* humano termina viéndose invadido por el *otro* artístico. La idea la refuerza más adelante en el poema: “Yo no soy el que canta, sino otro”.

### *La verdad es una espada*

Con este verso que marca la entrada de la primera figura simbólica en el poema, se retoma la discusión en torno al poder que representa la espada como materialización de la verdad. Al tiempo que se le da poder a este instrumento, se pone en jaque la totalidad semántica que ha cargado la palabra “verdad”. Pues si bien, la verdad logra herir, también la mentira, su opuesto, logra hacerlo. Así pues, se descubre una relación muy cercana entre verdad y mentira. La totalidad de esta imagen poética se lee así:

La verdad es una espada.  
La verdad hiere.  
La mentira también hiere.

Sé de mentiras que abren puertas  
 como las puertas ruinosas de la fama.  
 La verdad es una espada.

### *La verdad es una llave*

Formalmente aquí el poeta juega con el orden inverso para relativizar el concepto de verdad, esta vez reflejado en la llave. Anteriormente había puesto primero la parte “positiva” de la verdad al materializarla en la espada y cargarla de poder; aquí comienza abriendo puertas con la mentira, es decir, la relación de atribución está en el poder para lo “negativo”; al final de la imagen pone a la verdad como llave; esta alteración del orden contribuye al reforzamiento de lo relativo; mentira y verdad pueden alternarse.

Pero no menos interesante es la idea de “puertas ruinosas de la fama”, siendo la fama una de las metas de muchas personas por estar relacionada con lo económico. López hace tambalear esta verdad al anteponer el adjetivo “ruinosas” a las puertas de la fama. Ruina y fama quedan igualadas, tal como ocurre con verdad y mentira, que terminan siendo llaves en el mismo nivel semántico.

### *El cansancio de Dios*

Tal como se discutió con la imagen de la cruz, aquí el poema toma un tono más denso en la medida en que se interna en temas religiosos. Precedido de las figuras del *yo* y el *otro*, aparece Dios.

Yo no soy el que canta, sino otro.  
 Otro cayendo con su cruz en sórdidos caminos.  
 Otro comenzando a creer en el cansancio de Dios,  
 en que Dios es la lepra sobre nuestra piel, la muerte poniendo  
 huevecillos en el semen.

Afirmar el cansancio de Dios remite inmediatamente al famoso aforismo de Nietzsche: “Dios ha muerto”; una lectura crítica del aforismo y del propio alemán deja ver que, aunque escrito con

mayúscula, el Dios del que se habla no se refiere exactamente a la deidad del cristianismo. Sería paradójico para un ateo afirmar la muerte de la divinidad por cuanto de esta manera se afirmaría su existencia. No puede morir lo que nunca vivió y si lo hizo, existió.

En López no ocurre lo mismo, el Dios al que se refiere es seguramente el del cristianismo y las relaciones se pueden tejer a partir de “Dios es la lepra sobre nuestra piel”. Basada en la resurrección del hijo de Dios, la tradición judeo-cristiana promulga la necesidad de morir para ganar el mundo real, la salvación, el paraíso perdido. Hija de esa concepción de mundo, cada generación occidental nace en esta tradición; por tanto ya desde el semen, la figura de la muerte, en esta caso representada por Dios, se actualiza. Tal como le ocurre con la lengua, el individuo nace y entra en una tradición mítica religiosa, en la que es necesario perderse en lo propio para ganar la aparente verdad que se ofrece.

Ahora bien, el cansancio de Dios sí se relaciona directamente con la idea de Nietzsche y permite descubrir la crisis que el mito tiene en la sociedad postmoderna. Pero hay algo interesante: si bien hay una crisis, no hay convencimiento total sobre el cansancio de Dios. Hay que decir que ese otro que empieza a creer marca la posibilidad del individuo que está en constante cambio o de otro individuo que no descrea. La relación se hace más evidente con el primer tipo. Tan sólo ahora el individuo está “comenzando a creer”, lo que implica que tanto el individuo como la figura de Dios están sufriendo cambios.

*Toda hoguera purifica y conforta*

Habiendo abordado la relación que hay entre el fuego, la purificación y lo religioso, se hace necesario fijar la mirada en las “sílabas que serán lanzadas al fuego”.

Cual semilla que engendra malos frutos,  
mis sílabas serán lanzadas al fuego,  
pues toda hoguera purifica y conforta.

Las sílabas en este caso hacen referencia a los poemas, a la producción del poeta. Símbolos de la métrica, las sílabas logran incluir la obra del autor. Cargado el poema de crisis, de un tono cercano a lo religioso y de verdades derrumbadas, el poeta presente el rechazo que puede surgir frente a sus afirmaciones. El fuego, es decir, el infierno, purificaría todas las posibles herejías cometidas por el poeta. Se actualiza así la imagen inquisitoria y, de alguna manera, el saberla presente.

*No existe la gloria ni el averno*

Relativizadas la verdad y la mentira, se desvirtúan las ideas de cielo e infierno; al menos cambian de naturaleza. Como se dijo, pasan de lo tangible a lo metafísico, punto en el que se encuentran con Dios, o su ausencia como condiciones del alma. Esta discusión ya se abordó con anterioridad.

No existe la gloria ni el averno:  
son apenas condiciones del alma  
como lo suele ser la ausencia de Dios

*Las verdades son tan relativas como el sol en los espejos*

Finaliza el poema de López así:

Las verdades son tan relativas  
como el sol que en los espejos  
no nos quema  
ni deslumbra.  
Los espejos son mentiras,  
y las mentiras son también relativas.

Equiparar la verdad al espejo implica afirmar que la verdad es una cuestión de múltiples ópticas. Vistos en el espejo no somos los mismos: nuestras habilidades cambian de mano, el mundo carece de voces y se interna en un silencio sepulcral, la luz pierde su capacidad de alumbrar.



Pero además, en general, Juan Manuel López logra establecer un equilibrio entre polaridades que no se rechazan, sino que se requieren para subsistir. Cielo e infierno se necesitan, verdad y mentira coexisten gracias a su contraparte.

### 3. Conclusión

Llevados a la crisis, los conceptos sobre los que se fundamenta la reflexión de Juan Manuel López en «Proemio de la relatividad», se tambalean y sólo se sostiene uno que sirve como punto de inicio para todo el texto. Paradójicamente la relatividad no se hace relativa, sino que se mantiene firme en su naturaleza. El poema analizado se convierte en texto seductor para la reflexión que reconcilia la filosofía y la poesía por medio de su punto de encuentro, el lenguaje.

### Referencias

- Borges, Jorge L. (1975). *El hacedor*. Madrid: Alianza.
- Cabezas Miranda, Jorge (1999). *Novísima poesía cubana. Antología (1980–1998)*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Diego, Eliseo (2003). *Obra Poética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ette, Otmar (1993). “Un diálogo diferido”. *Revista Kanora*, Calarcá, (33–34): 25–31.
- Juan Pablo II (1999). *Cielo, infierno, purgatorio. Reflexiones Juan Pablo II*. Consultado el 1 de septiembre de 2010, en <http://www.devocionario.com/textos/cielo.html>
- López, Juan M. (1997). *Los cielos mentidos*. La Habana: Letras Cubanas.
- Martín, Ana B. (2002). “Algunos aspectos del cuento de los novísimos narradores cubanos”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense, (31): 295–312.
- Ospina, William (2008). *Poesía*. Bogotá: Norma.
- Valdés, Mario J. (1995). *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*. Amsterdam: Rodopi.





## APOSTILLAS A UN MANIFIESTO DE LA IRONÍA

Miguel Ángel Caro L.<sup>30</sup>

*La ironía es ese pequeño grano de sal que permite apreciar  
verdaderamente el plato que se os sirve.*

Goethe

*Un fantasma recorre el lenguaje: el fantasma de la ironía.* Heredera al trono del escarnio, hija dilecta de Momo —el dios de la burla—, cicuta de Sócrates, flor olvidada en el herbario de figuras disecadas de la retórica clásica, amor universitario de Kierkegaard (1841), amante de Nietzsche, proxeneta de Borges, León de Greiff y Monterroso, sacerdotisa de la polifonía bajtiniana, presea de Booth (1986), Ducrot (1988) y Schoentjes (2003), la ironía se erige como una de las mejores piezas de artillería para derrumbar esencias, corroer paradigmas, carnavalizar teologías, enmohecer dogmas y fustigar ideologías. Su existencia viene pergeñada desde múltiples amanuenses. Los rétores antiguos la pensaron como simple ornamento. La tradición —de forma bien imprecisa como lo señala Torres (1999)— la ha definido como “decir algo distinto de lo que se quiere decir”. Kierkegaard, en su tesis doctoral, la asume desde las alas que le prodiga al ser humano, desde la *posibilidad de un comienzo*, seductor entre otras cosas, “puesto que el sujeto es libre todavía, y ese goce es lo que el ironista busca” (1841/2000: 280). Booth, por su parte, se ocupa de los factores lingüísticos y extralingüísticos presentes en su comprensión, luego de contemplarla como “algo que socava

---

<sup>30</sup> Magíster en Lingüística de la Universidad Tecnológica de Pereira. Coautor del libro *Didáctica de la comprensión y producción de textos académicos* (2009). Es profesor del programa de Español y Literatura.

claridades, abre vistas en las que reina el caos y, o bien libera mediante la destrucción de todo dogma o destruye por el procedimiento de hacer patente el ineludible cáncer de la negación que subyace en el fondo de toda afirmación” (1986: 13). Schoentjes, después de un periplo meticuloso a través de sus distintos atavíos (desde el socrático hasta el posmoderno), humildemente se reconoce incapaz de aportar una definición general y, más bien, apela a la simbología que entraña el dibujo de la cubierta de su libro: se trata de un cisne negro y de su imagen bastante distorsionada en el agua; de tal descripción concluirá que la ironía no hace algo distinto: “al enfrentar al lector a significados contradictorios, ella reclama una interpretación”; la propone, entonces, como “un juego de reflexión que, al poner las cosas a distancia, las pone en entredicho” (2003: 265). No obstante, el panorama discursivo que se otea escapa a nuestro horizonte. A los anteriores estudios (de suyo, vastos y sinuosos), habría que agregar una interminable lista de investigaciones —juiciosamente abordada por Torres (1999)—, como las de Brooks (1948), Knox (1969), Muecke (1969), de Man (1969), Culler (1975), Suleiman (1976), Jauss (1977), Kerbrat-Orecchini (1980), Berrendonner (1981), Sperber y Wilson (1981), Haverkate (1985) y Fish (1989), entre otros.

Sin embargo, para que el exordio de este texto (ya de hecho, atrevido) no quede en simples letanías, detengamos la mirada por un momento en Ducrot; más concretamente en sus conferencias sobre Polifonía y Argumentación (Cali, 1988). Allí, haciendo eco del dialogismo bajtiniano que advierte en la ironía la presencia de dos voces (una que afirma y otra que niega) y seguramente del concepto de *carnaval*, propone un interesante hermanazgo entre ésta y el humor. Justamente, Ducrot califica de humorístico al enunciado que cumpla con las tres condiciones siguientes:

- a. Entre los puntos de vista representados en el enunciado, por lo menos, hay uno que obviamente es absurdo, insostenible (en sí mismo o en el contexto).
- b. El punto de vista absurdo no es atribuido al locutor.
- c. En el enunciado no se expresa ningún punto de vista opuesto al punto de vista absurdo (no es rectificado por ningún enunciador) (1988: 20).

Seguir de largo por estas condiciones sin abordar algún caso que les dé vida, sería tan iluso como irresponsable (parodiando a Enrique IV, *París, bien vale un ejemplo*). Para ello, abordemos algunos textos literarios. Al fin y al cabo Schoentjes (2003: 264) advierte que “el efecto de la ironía se deja estudiar mejor en el discurso literario que en ningún otro”. Acerquémonos inicialmente al poema «Pues si el amor huyó», de León de Greiff (1919). Apreciemos en los doce primeros versos (de los trece que tiene) la presencia de las dos primeras condiciones de Ducrot:

Pues si el amor huyó, pues si el amor se fue...  
dejemos al amor y vamos con la pena,  
y abracemos la vida con ansiedad serena,  
y lloremos un poco por lo que tanto fue...

Pues si el amor huyó, pues si el amor se fue...

Dejemos al amor y vamos con la pena..  
Vayamos al Nirvana o al reino de Thulé,  
entre brumas de opio y aromas de café,  
y abracemos la vida con ansiedad serena!

Y lloremos un poco por lo que tanto fue...  
por el amor sencillo, por la amada tan buena,  
por la amada tan buena, de manos de azucena...

En efecto, no podríamos pensar que ante *tantos poetas que mueren de amor* (siguiendo el ejemplo de *la niña de Guatemala*) y ante *tantos bambucos y pasillos inspirados en Julio Flórez*, el narrador esté hablando en serio. Dejar el amor sólo porque se haya ido, abrazar la vida con ansiedad serena (paradoja incluida), llorar sólo un poco (minúsculo modalizador asertivo) por la amada tan buena, a todas luces resultaría absurdo. Más aún, podríamos barruntar —sin leer el último verso— que con este enunciador no se podría identificar el narrador–locutor (presunto responsable del enunciado, según Ducrot); pervive allí más bien la presencia de una atávica voz colectiva (*topos* para Ducrot, *garante* para Toulmin, *sabiduría popular* para algunos, *sentido común* para otros o *filosofía de novela mejicana* para muchos) que

aconseja el olvido. Sin embargo, para evitar quizás que este texto pierda su auténtico valor, podríamos señalar que el narrador *se retira del juego* (no fuera a convertirse este poema en un nuevo texto de autoayuda) y más bien viola la última condición *ducrotiana*. Rectifica, en consecuencia, que esa voz no es la suya, pues la voz propia manifiesta contundentemente en el último verso del poema: “¡Corazón mentiroso! ¡si siempre la amaré!”.

De todos modos, no hallaremos siempre narradores tan compasivos que prefieran un *interruptus contra natura* a una población entera de lectores extraviados de sentido. A Nietzsche, por ejemplo, sabedor de ironías y sarcasmos, le vale un maravedí ese asunto (al fin y al cabo, soñaba con que *sus lectores lo leyeran como los antiguos filólogos lo hacían con su Horacio*). Por ello en su texto “Cómo el ‘mundo verdadero’ acabó convirtiéndose en una fábula. Historia de un error” (1998), eminentemente polifónico por demás, consigue consumir la ironía perfecta para la teoría de Ducrot. En su arremetida contra los metafísicos, *el maestro alemán de la sospecha*, consigue, por ejemplo, las siguientes filigranas:

1. El mundo verdadero, asequible al sabio, al piadoso, al virtuoso, —él vive en ese mundo, es ese mundo [...]
2. El mundo verdadero, inasequible por ahora, pero prometido al sabio, al piadoso, al virtuoso (“al pecador que hace penitencia”) [...]
3. El mundo verdadero, inasequible, indemostrable, imprometible, pero ya en cuanto pensado, un consuelo, una obligación, un imperativo [...]

Advertimos cómo todas ellas rezuman lo señalado por el pragmático francés: estos enunciados absurdos no se atribuyen al locutor y más bien para destilar el sarcasmo aluden directamente a Platón, a los padres de la Iglesia, a Kant... Obviamente, en cumplimiento de la tercera condición, Nietzsche en ningún momento hace consciente al lector de tal maquinación. Por el contrario, dejará que por contacto con las otras voces del texto, de tanto rumiarlo, *de hacerlo familia* (Vásquez, 2000), el lector descubra la ironía suma y, con ella, el sentido de la obra. El mismo

Nietzsche, en *Más allá del Bien y del Mal* (1983: 212), exaltará el valor y la necesidad de la ironía y, con ello, develará su adhesión a este *modus*, no sólo *loquendi*, sino también *sapiendi*:

En la época de Sócrates, entre hombres de instinto fatigado, entre viejos atenienses conservadores que se dejaban ir —“hacia la felicidad”, según ellos decían, hacia el placer, según ellos obraban— y que, al hacerlo, continuaban empleando las antiguas y espléndidas palabras a las cuales no les daba derecho alguno su vida desde hacía mucho tiempo, quizá fuese necesaria, para la grandeza del alma, la *ironía*, aquella maliciosa ironía socrática del viejo médico y plebeyo que sajava sin misericordia tanto su propia carne como la carne y el corazón del “aristócrata”, con una mirada que decía bastante inteligiblemente: “¡No os disfracéis delante de mí! ¡Aquí — somos iguales!”.

Sin embargo, en este mismo orden de ideas, sería conveniente volver a León de Greiff, porque quizás el poema antes referido ha podido dejar en el lector la impresión equívoca de haberse topado con un tímido maestro del género cuando —a todo honor— conoce como Nietzsche sus más escondidos recovecos. Muestra de ello es su poema «Segunda ‘Balada del abominario’ para reír de aprestigiadas cosas y entidades o aprestigiar otras, risibles según ‘ellos’» (1922). No sería procedente dedicarle un análisis muy detallado, pues pocas glosas tendríamos que añadir al estudio que Serna (2007: 23) le prodiga. Bástenos resaltar, desde nuestro propósito, que el bardo antioqueño entalla una pieza *sui generis* digna de un cultor exquisito del arte socrático. Se trata de lo que podríamos denominar una ironía desde la estructura del género. Repasemos, por ejemplo, la siguiente estrofa:

Adiós! Abur! caquética Retórica,  
metafísica —dócil Celestina,  
gramática hipertrófica si inane,  
y tú, obsoleta, inofensiva Métrica!

Salta a la vista que la condena que el poeta formula a la *retórica*, la *gramática* y la *métrica* contrasta paradójicamente con la estructura elegida, enteramente respetuosa (acentuémoslo sin

deícticos) de la *retórica, la gramática y la métrica*. Ciertamente la pureza estilística, la corrección de la construcción sintáctica y la estricta observancia del metro endecasílabo, nos revelan a un artista capaz de despreciar los cánones desde la cumbre de su dominio. La fina disposición de una estructura que *aprestigia* lo que el poema *desprestigia*, amén de reforzar el quiasmo que abraza el título, nos revela una nueva posibilidad de la ironía: convertirse en *mortero* del lenguaje mismo, provocar el derrumbamiento certero de un fenómeno, gracias a la labor siniestra de corroer el léxico y la sintaxis que le sirven de mampostería. Esa *ironía – caballo de Troya* resultará, de suyo, más rentable que cualquier letanía de improperios, que cualquier rosario de denuosos, propios de quien critica desde su ignorancia, desde lo que no es capaz de labrar por sus manos. Si retomamos a Kierkegaard, una ironía de estos quilates tendrá inevitablemente que “hacer sentir libre al sujeto que se vale de ella” (1841/2000: 340).

Dejemos allí al de Greiff *detonador de bombas* del lenguaje y fijemos la mirada en un texto que despliega estrategias irónicas similares. Se trata del Poema I de los «Cuatro poemas a Dios», de Luis Fernando Mejía. En él intentaremos rastrear la presencia de una ironía desde la gramática misma, a la luz de las posturas de Serna (2007: 33) sobre el fenómeno de su imposible neutralidad: “A pesar de antecedentes como los de Renan, a pesar de la obra de los pensadores vinculados al giro lingüístico como Wittgenstein y Austin, Heidegger y Derrida, hay quienes todavía reivindican la existencia de un pensamiento puro al margen del lenguaje, no sólo de la diversidad de léxicos sino, además, de gramáticas”. Recordemos los versos de Luis Fernando Mejía:

Dios mío:  
debe ser espantosa  
tu inmensa soledad;  
ser Dios eternamente  
y estar condenado a amar.

Yo que soy sólo un hombre  
que sabe de tu angustia



¡Oh viejo enamorado!  
te quisiera ayudar.

Si pudieras llorar,  
te prestaría mi cuerpo  
con todos sus pecados,  
un poco de mi muerte,  
y todos mis recuerdos  
para tu soledad.

Debe ser espantoso  
ser Dios eternamente  
y no tener pasado que olvidar!

Si pudieras ser hombre  
y mentirte a ti mismo;  
te prestaría mi dicha,  
y un poco de mi fe.

Debe ser espantoso  
ser Dios eternamente  
y no tener futuro qué soñar!

Yo quisiera ayudarte  
porque sé lo que sufres,  
porque sé lo que amas  
y no puedes llorar.

Porque siempre estás solo  
¡Oh viejo abandonado!  
sin tiempo, ni recuerdos.  
Ni fe para soñar.

En primer lugar, una pesquisa de los verbos que allí aparecen arroja pistas interesantes: El texto inicia con una construcción *que huele a Kant* en virtud del modalizador deóntico “debe” acompañado de “ser”, *el más teológico de los verbos* (atribución bíblica conjugada con la que Dios se designó ante Moisés: “yo soy el que soy”). Sin embargo, el vocativo “Dios mío”, acostumbrado a recibir plegarias y alabanzas, parece mimetizarse en la interjección del mismo nombre. Ya por la macroestructura de la

obra, podemos afirmar que más bien el poeta se lamenta. Gracias a ello, la primera ironía se incuba y con ella se despierta el carnaval: ¡Dios mío!, ¡Cielos! ¡Rayos!, ¡Diablos! y ¡Mierda! se hacen sinónimos (al mejor estilo de Serrat: “Hoy el noble y el villano, el prohombre y el gusano bailan y se dan la mano sin importarles la facha”). Por la fuerza de tal subversión, el *pobre* mortal que asume la locución del texto podrá opinar a destajo y sin ambages: “debe ser espantosa tu inmensa soledad”. En este caso, si invocamos de nuevo a Serna (2007: 40), habríamos de declarar que, por la fuerza de la ironía, la perífrasis “debe ser” portará no sólo la característica de “verbo intransitivo, autosuficiente, sino, además, ergativo, porque su acción resulta consustancial al sujeto, el cual opera como paciente (en él recae la acción)”. Esto ya adquiere matices impresionantes, porque no sólo la inmensa soledad de Dios será espantosa, sino que nadie podría evitar que no lo fuera.

A continuación en la misma estrofa dos construcciones nominales (“ser Dios eternamente y estar condenado a amar”) refuerzan la ironía desde la gramática. No puede ser casual la elección del infinitivo: por un lado, propone una categoría gramatical que, a la condición de verbo, suma la de sustantivo (lo que ya le provocaría urticaria a Whorf) y, por el otro, añade características de impersonalidad y atemporalidad. Así el que decía a Moisés *que era el que era, ya no lo es* y —para colmo de males— está suspendido en el *no tiempo* (a la larga lo mismo que el eterno presente que le habían regalado los teólogos). Pero el drama continúa, porque el poeta —consciente de la subversión que todo esto entraña— se solaza en repetir construcciones similares a modo de estribillo o de *dulces-jesús-míos*. Así tenemos que los dos primeros versos de la cuarta estrofa, *anaforizados* en la sexta, revierten este efecto devastador: “Debe ser espantoso / ser Dios eternamente”. A ellos se suman las presuposiciones antes esbozadas sobre la intemporalidad del infinitivo. Cabe imaginar al poeta, cercenándole atributos —con su respectiva utilidad— al que todos los tenía: en la cuarta estrofa, el pasado para olvidar; y en la sexta, el futuro para soñar.

Aún más ricas en posibilidades irónicas pueden resultar las otras estrofas, esta vez ataviadas con verbos conjugados. Tomemos la segunda: “Yo que soy sólo un hombre / que sabe de tu angustia / ¡Oh viejo enamorado! / te quisiera ayudar”. De entrada, la inclusión innecesaria del pronombre sujeto, deja ver la intención sediciosa del poeta: he ahí al hombre, en el trono de un verbo conjugado, con el cetro del tiempo entre sus manos, el héroe del Renacimiento, el yo exaltado del romanticismo, “la medida de todas las cosas”, el omnipotente, *el mismo que puede hacer los versos más tristes esta noche*, el mismo que podría decir, según Leonard Cohen:

Escribo esta canción para ti,  
Señor del Mundo  
que lo tienes todo  
menos esta canción.

Paradójicamente el modalizador “sólo” arrastra una carga irónica de alcances insospechados, puesto que la posesión del verbo “ser” como cópula invierte los órdenes y consigue un radical *giro copernicano* en las posiciones de Dios y hombre. A la esencia, puesta a la grupa de una oración subordinada adjetiva, añadirá el narrador —quizás en venganza por el latrocinio metafísico— la sapiencia. Más aún, para realzar su sublime potestad, ese “yo” elige para el verbo de su oración principal un modo subjuntivo, dádiva humillante en virtud de las connotaciones dependientes y condicionantes de la ayuda. Todo esto servirá de corolario para que imaginemos, gracias a la fuerza de esta modalidad de la ironía, el cuadro invertido de la «Creación» de Miguel Angel Buonarrotti. Allí, en un rincón, el Dios sin tiempo y sin futuro, preso en un infinitivo, extiende su mano al hombre, quien en posición de privilegio, compadecido le tiende su dedo todopoderoso. Desde dicha postura mayestática, el hombre, amo y señor de la gramática, podrá gobernar el universo a su antojo: dispondrá para Dios de un confanzudo *tú* y podrá espetarle toda suerte de vocativos peyorativos impregnados de humanidad irónicamente deshonrosa: “¡Oh viejo enamorado!”, “¡Oh viejo abandonado!”.

Por último, otra de las más importantes resonancias irónicas vuelve a nacer del verbo. En este caso, la oración adverbial condicional (“si pudieras llorar”) al servicio de una principal en el pospretérito de Bello (“te prestaría mi cuerpo...”) reafirma este juego de escarnio en el que el hombre, sujeto de la oración subordinante, *lleva del cabestro* al Dios de la subordinada. Incluso, si echamos mano de la denominación que —como herencia del inglés— campeó por el pospretérito del indicativo: modo potencial, los *retintines* semánticos se prolongarían *ad infinitum*: Yo... el Todopoderoso... estaría en la posibilidad de... podría hacer algo por ti... te prestaría mi cuerpo... te prestaría todos mis recuerdos. Evidentemente, lo haría con la condición del pretérito de subjuntivo: si pudieras llorar... si pudieras ser hombre... si pudieras mentirte a ti mismo.

Para cerrar este periplo por los marcas gramaticales, no podríamos dejar de lado la razón que propone el autor a otra construcción subjuntiva (“yo quisiera ayudarte”) en la penúltima estrofa (más aún, concedamos que la reiteración de este verbo encuentra su justificación en la ironía que representa, pues estamos ante la palabra preferida de todas las plegarias: ¡Ayúdame, Dios mío!). Tiene que ver con otro de los verbos consentidos de la metafísica de linaje cartesiano: *saber*. Al respecto, saltan las curiosidades: la primera nos remite a los labios de quien la historia recoge como uno de sus más famosos usuarios. Así, el Sócrates del *sólo sé que nada sé* seguramente tuvo que beber en el Reino del Hades la peor de las cicutas, cuando vio cómo su verbo dilecto y respetado se multiplicaba hasta el infinito en los atributos que la teología judeocristiana atribuía a su dios: el que todo lo sabe... el que todo lo ve... el omnisciente... En este caso, un justiciero Mejía quiere *desfacer el entuerto* y pone en labios del hombre, con anáfora incluida: “porque sé lo que sufres, porque sé lo que amas... y no puedes llorar”.

Podríamos, entonces, concluir a estas alturas con Serna (2007: 114) que “ironías y simulacros, círculo hermenéutico y *coincidentia oppositorum*, constituyen algunas de las avanzadas que las ontologías alternativas dejan en la academia, con la complicidad

de la lectura interactiva, la química de las palabras y los efectos perlocucionarios”. Para el caso concreto de la Ironía y como primeras glosas a un Manifiesto que presiente su *parusia*, valdrá la pena releer ese primer párrafo al que hemos formulado aún tímidas apostillas con el fervor didáctico de quien enseña una lengua extranjera (*repeat after me*) o con el obstinado balbuceo del niño que repite su lección: “Todas las fuerzas de la vieja *Metafísica* se han unido en santa cruzada para acosar a ese fantasma: el *Estilo Plano* y el *Método Científico*, lo *apodíctico* y lo *dialéctico*, los radicales *agelastos* y los polizontes... de la *Academia*”.

## Referencias

- Booth, Wayne (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- De Greiff, León (2004). *Obra poética* (tomo I). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ducrot, Oswald (1988). *Polifonía y argumentación. Conferencias del seminario Teoría de la Argumentación y Análisis del Discurso*. Cali: Universidad del Valle.
- Kierkegaard, Søren (2000). *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*. En Rafael Larrañeta, Darío González y Begonya Saez Tajafuerce (eds.), *Escritos de Søren Kierkegaard* (vol. 1, trad. Darío González y Begonya Saez, pp. 81–342). Valladolid: Trotta. (Original: 1841).
- Nietzsche, Federico (1983). *Más allá del bien y del mal* (trad. Andrés Sánchez). Barcelona: Orbis.
- Nietzsche, Federico (1998). *El crepúsculo de los ídolos* (trad. Andrés Sánchez). Madrid: Alianza.
- Schoentjes, Pierre (2003). *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra.
- Serna, Julián (2007). *Ontologías alternativas. Aperturas de mundo desde el giro lingüístico*. Barcelona: Anthropos.
- Torres, María Á. (1999). *Aproximación pragmática a la ironía verbal*. Universidad de Cádiz.
- Vásquez, Fernando (2000). “Los tres lectores rumiantes de Nietzsche”. *Oficio de maestro*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.





## LA CIUDAD COMO METÁFORA DEL OLVIDO EN LA POESÍA DE JOSÉ MANUEL ARANGO

Viviana Montealegre<sup>31</sup>

### Introducción

En el presente ensayo intentaremos reflexionar sobre los siguientes interrogantes: ¿Qué es la ciudad para José Manuel Arango?, ¿cómo vive el poeta la ciudad?, ¿de qué ciudad nos habla? En este sentido, el concepto de ciudad queda demarcado en las preguntas propuestas. La noción de “ciudad” la abordaremos desde tres perspectivas: La primera estará centrada en algunas particularidades de las ciudades latinoamericanas, específicamente de Medellín, la segunda es la que se refiere a la presencia de la ciudad en la poesía colombiana y la tercera alude a la construcción de ciudad que nos ofrece José Manuel Arango en su obra poética.

José Manuel Arango (1937–2002) nació en el Carmen de Viboral (Antioquia). Recibió el Premio Nacional de Poesía por reconocimiento de la Universidad de Antioquia (1988) y el Premio a las Artes y las Letras, otorgado por la Gobernación de Antioquia; su obra poética está conformada por: *Este lugar de la noche* (1973), *Signos* (1978), *Cantiga* (1987), *Poemas escogidos* (1988), *Poemas* (1991), *Montañas* (1995) y *Poemas reunidos* (1997). También se encuentran publicados sus *Poemas póstumos* (2003) y traducciones de algunos poemas de Walt Whitman, Emily Dickinson y William Carlos Williams, recopilados en el libro *Tres poetas norteamericanos* (1991), de Emily Dickinson en *En mi*

---

<sup>31</sup> Magíster en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Es egresada del programa de Español y Literatura (2006).

---

*flor me he escondido* (1994) y de Han-Shan en *El solitario de la Montaña Fría* (1994).

## **La ciudad moderna en Hispanoamérica**

Antes de centrarnos en el tema de la ciudad en la poesía de José Manuel Arango, es necesario referirnos a algunas características de la ciudad hispanoamericana y específicamente de Medellín, con el propósito de contextualizar su obra poética. La ciudad en Hispanoamérica ha sido tema de estudio económico, sociológico, psicológico, de planificación, de desarrollo, arquitectónico, semiótico etc. Se trata de una ciudad con particularidades comunes, que la distinguen de las demás ciudades del mundo. Alan Gilbert nos dice que “en muchos sentidos, las ciudades latinoamericanas resultan muy similares, todas comparten una gran desigualdad y presentan marcados extremos de pobreza y de riqueza” (Gilbert, 1997: 15).

El antropólogo argentino Néstor García Canclini (1992: 65) plantea que en Latinoamérica “hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente”. Canclini se refiere a que en Latinoamérica la modernidad fue instalada bajo los criterios establecidos por los españoles y otros países europeos. Saúl Yurkievich (1996: 16) nos dice que “los ilustrados, introducen el concepto de progreso tal como aún lo concebimos, como continuo perfeccionamiento de la condición humana... la era moderna reniega del pasado, rechaza toda regresión y se aplica a extraer de sí misma los preceptos que la rigen”. Durante el descubrimiento, la conquista y la colonia se instauraron las bases de lo que sería todo el movimiento de la modernidad europea.

Colombia fue un país agrario hasta principios del siglo XX, cuando se comenzó a impulsar el desarrollo de ciudades con el propósito de promover la industria y el comercio. El motor de este desplazamiento fueron las guerras y la violencia política. El contexto de fondo era modernizar la nación y el planteamiento ideológico entrar en la modernidad. Pero primó lo formal y, en este sentido, lo que ocurrió fue una modernización que se refleja



en la infraestructura urbana mientras la mayoría de los habitantes siguen viviendo de un pasado y unas formas culturales atrasadas. Casi toda la obra literaria de finales del siglo XIX y todo lo recorrido del XX se enmarca en este desplazamiento y por ello es nostálgica y de fuerte crítica social.

En el caso específico de Medellín la ciudad de la que nos habla José Manuel Arango, es un escenario cambiante, donde acontecen a diario innumerables historias tejidas de vivencias, tragedias, sueños, azares y pesadillas, es un espacio implícito y explícito de lenguajes, como lo describe David Jiménez (1998: 64):

La identificación del poeta José Manuel Arango con Medellín es cada vez más profunda. Es muy probable que Medellín se vuelva, con el tiempo, inseparable de las imágenes que nos dan estos poemas. Con ellas nos obliga a mirarla a través de sus ojos, a entenderla en sus palabras, a celebrarla con la belleza de sus versos.

Medellín es una ciudad construida en gran parte por el éxodo como consecuencia de la violencia rural o violencia política; esta situación produjo grandes problemáticas sociales, culturales y personales que implican un largo y difícil proceso de asimilación en la urbe, incluyendo la marginalidad creciente de muchos de sus antiguos moradores. Esta situación ha generado una ciudad contradictoria, despersonalizada, en transición, dispersa, fracturada, antagónica. El investigador Carlos Fajardo (1994: 36) nos dice:

José Manuel Arango ha levantado una poética que se genera precisamente en la fisura entre la ciudad premoderna, semifeudal, y la moderna sincrética, impersonal. Su poesía nos muestra esta crisis y la búsqueda de identidad del poeta en esos espacios “nuevos” y asombrosos que se deben cifrar – descifrar a través del tejido urbano del poema mismo.

Parece ser que para el poeta José Manuel Arango esta atracción hacia el progreso, paradójicamente ha resquebrajado el tejido cultural y existencial. Por esta cisura de la construcción cultural emergen los contenidos que sin representación, sin referencia

cultural, invaden de exceso y desmesura de la cultura y la vida de cada persona. En su poema «Aviso» dice:

De un tiempo a esta parte en nuestra ciudad prosperan las demoliciones. Las estadísticas anuales lo atestiguan, pero no es necesario conocerlas para darse cuenta... Por la mañana, de camino para el trabajo, vemos los piquetes de los demoledores... han puesto cordones en torno de un edificio que parecía sano y sólido (y del que muchos habían opinado alguna vez que era bello además y merecía ser conservado)... así en un santiamén, el techo entero ha sido deruido, y en pocos días los muros han desaparecido igualmente (Pc, 160)<sup>32</sup>.

Quizá esta es la ciudad que emerge en los versos de José Manuel Arango, una ciudad en la que el pasado y el presente parecen fusionarse. En el pasado se encuentran la nostalgia, los recuerdos, que se diluyen en el presente. En la poesía de José Manuel Arango los recuerdos aparecen como viejas fotografías, la evocación, la nostalgia, el presente, amenaza con destruirlos.

### **La ciudad en la poesía colombiana**

Con el desplazamiento forzado del campo a la ciudad, la mirada de los escritores cambió. De una poesía de corte bucólico, heroico, se pasa a una poesía de factura testimonial y rebelde. La llegada de la modernidad a la poesía en Colombia no fue un simple traspaso del campo a la ciudad o una transposición de lo acontecido en Europa; implicó un cambio en la concepción del mundo, una revolución mental, un nuevo lenguaje, una nueva forma y una nueva temática. El tiempo y el espacio dejan de ser lineales y sucesivos. La ciudad pasa de ser un lugar referencial a ser una nueva manera de vivir y una forma de pensar. Los poetas se internan en la cotidianidad de la vida urbana y desde allí exploran la condición del hombre moderno que vive una ciudad que se transforma a cada instante de manera vertiginosa. La ciudad se convierte en un espacio vacilante, transitorio, que les niega a sus habitantes el derecho a la permanencia.

---

<sup>32</sup> Pc: *Poesía Completa* (2003).

El contexto en que se enmarca el campo de la poesía urbana en Colombia, lo podemos ubicar en el momento que algunos críticos denominan “Generación sin nombre” (Luque Muñoz), “Generación Golpe de Dados” (Alstrum), “Generación desencantada” (Alvarado Tenorio) o “Generación del desarraigo” (Ayala Poveda), cuyo contexto socio histórico recoge acontecimientos y hechos de relevancia, como Mayo del 68 en Francia, las revoluciones de izquierda y el movimiento *Hippie*. Estas Generaciones fueron testigos del derrumbamiento de un país agrario transformado en ciudades híbridas, sin identidad, donde los seres humanos se desdibujan en los espejos de las vitrinas de grandes almacenes, como si se tratara de fantasmas.

Es importante recordar que la poesía escrita en Colombia mantuvo hasta la irrupción del modernismo, primeras décadas del siglo XX, dos características sobresalientes: la primera de ellas fue su tono grandilocuente; la segunda, la presencia de lo rural como un referente nostálgico. La poesía parecía estar muchas veces al margen de los fenómenos políticos, económicos y culturales que fueron troquelando el país de manera contradictoria. Muchos poetas y sus obras parecieron reclamar desde siempre una autonomía del mundo social que resultaba imposible. A este respecto, Luz Mary Giraldo (1998: 22) afirma:

Al hacer un mapa de la producción poética colombiana no es difícil encontrar el arraigo de una tradición en la que con dificultad fructifica la ruptura que propicia cambios definitivos. Tradicional y formalista por excelencia, Colombia ha alimentado el gusto y el respeto por el pasado ancestral que se sustenta en una fuerte línea intimista en la que prevalece la forma cuidada, el gusto por la imagen metafórica y el cultivo del ritmo y la musicalidad, unidos a la sugerencia y la ensoñación.

Quizá el afán por las modas literarias y la falta de identidad de patria, por esa insistencia en recuperar lo que no se había perdido, y olvidar lo que sí se estaba perdiendo, es que la producción literaria colombiana no logró ser contemporánea de movimientos latinoamericanos de vanguardia como el Creacionismo, el Ultraísmo, la poesía social. Aunque hubo algunas excepciones, no fueron suficientes para lograr una poética vanguardista.

Sin embargo en la segunda mitad del siglo XX aparecen tres movimientos que de alguna manera oxigenan el panorama de la poesía colombiana. La Generación “Mito”, el “Nadaísmo” y la “Generación sin nombre”, con claras tendencias de negar una forma de poetizar, que ya tenía fermento y mal olor; de allí que esos movimientos cobran nombres peyorativos.

Estos tres movimientos fueron suficientes para que se diera un giro en la concepción poética del país. La producción poética de la “Generación sin nombre” posee dos rasgos fundamentales que permiten identificarla y relacionarla con otras corrientes y tendencias que le son contemporáneas en otras partes del mundo. El primero, es el que alude a la ciudad como el escenario propio de esa escritura. El segundo, es la conquista de un lenguaje que en apariencia es absolutamente cotidiano pero que examinado más detenidamente resulta dinámico y sonoro. Luz Mary Giraldo (1998: 22) hace la siguiente reflexión:

La “Generación sin nombre” retornó a los valores eternos del arte y del artista y renovó la conciencia de la palabra sugerente, ensimismada, formalista musical e incluso arcaizante que en todos sus aspectos se opuso a las propuestas apocalípticas y teatrales de los anteriores... A la “Generación sin nombre” la une la conciencia de la escritura como oficio, el tono desencantado y el sentimiento de pérdida. Entre la tradición y la ruptura unos y otros anticiparon en nuestro país de manera sistemática la conciencia de crisis, de reflexión y autoevaluación; su deliberada postura analítica permitió ir más allá de lo parroquial y provinciano.

Esta “Generación” realiza a través de su obra una lectura de toda la tradición lírica colombiana para traducirla a un lenguaje reflexivo y testimonial. Además de las características del mundo literario mencionadas anteriormente por Luz Mary Giraldo, los unen varios episodios históricos, como la violencia entre liberales y conservadores (1948–1962) y el Frente Nacional (1958–1974), etapas que tendrán gran influencia en los poetas y su escritura.

Si bien es cierto que podemos ubicar a José Manuel Arango en la “Generación sin nombre”, es necesario hacer una especie de subdivisión y recordar que el poeta perteneció al grupo denominado “Acuarimántima”. Este grupo se concentró alrededor de la revista homónima publicada por Ediciones Gráficas, en Medellín; entre sus integrantes más destacados encontramos a Elkin Restrepo, Jesús Gaviria, Juan José Hoyos, Daniel Winnograd. Estos poetas provienen de lo que podríamos denominar como el ambiente “académico” y poseen una posición esteticista. Según William Ospina (2002: 1):

La poesía de José Manuel Arango se manifiesta como una filosófica renuncia a la elocuencia. Durante mucho tiempo, en muchos lugares del mundo, la poesía se ha manifestado como elocuencia, como lenguajes clamorosos que no buscan compartir sino convencer, que no interrogan y meditan sino que proclaman y de alguna manera avasallan. La poesía de José Manuel no discurre como un poder, ni siquiera como un poder psicológico, sino como un sentir conmovido y sereno.

La afirmación anterior concuerda con algunas de las características de esta generación, que mencionamos anteriormente, y es el rechazo a la poesía altisonante y grandilocuente. La “Generación sin nombre” también realiza una indagación acerca de la esencia de la poesía y el papel del poeta en la actualidad. Según James Alstrum (1991: 514), los poetas de esta generación “saben que antes de hacerse poeta hay que ser buen lector de la poesía en todas partes del mundo. Por eso, su tema común es redefinir y criticar lo poético en el acto de escribir dentro del marco del mismo poema”. El poeta, en «Escritura» nos dice: “Y en el empañado cristal / con el índice, escribo / esta efímera palabra” (Pc, 65).

### **La ciudad en la poesía de José Manuel Arango**

José Manuel Arango nos presenta una ciudad silenciosa, nos habla en voz baja, sin estridencias, sin alardes, pero a través de esta insistencia mesurada, por medio de un inacabable tejido de sutiles repeticiones y variaciones, nos sugiere que la ciudad es

fecunda, infinita, inconmensurable y en cualquier rincón imprevisto se encierra el universo entero si sabemos dedicarle una mirada atenta; su propuesta poética nos pone frente a representaciones individuales profundamente móviles y actuantes, esta poesía evoluciona, se mueve en su multiplicidad relacional, camina con lo humano y se enriquece con cada encarnación, con cada experiencia.

Tal vez cuando José Manuel Arango nos dice que “en el silencio extraño como un libro también la ciudad es un texto” (Pc, 111), nos sugiere que la ciudad es susceptible de ser leída y que él nos va entregar su lectura. Aquí nos muestra una ciudad compleja, menos exitosa, más difícil de percibir. La ciudad mirada de cerca aparece fracturada, se muestra como una pluralidad de rostros de diverso signo. El poeta es ahora quien aguza el oído, quien quiere y puede escuchar; es quien desentraña en lo trivial la carga mitológica que lo alimenta y lo hace ser. Como dice William Ospina (2009: 4): “Hay en esos versos una raíz mítica, una capacidad sagrada para percibir bajo la aparente trivialidad de los hechos ese sedimento de eternidad que todo lo sustantiva y lo ennoblece”.

En su poesía podemos ver un empeño por recuperar los símbolos urbanos de esa ciudad que todos creemos conocer pero que, sin embargo, resulta completamente extraña cuando se mira con unos ojos distintos a los de la costumbre. La calle, la esquina, la plaza son otra vez y de nuevo los escenarios de lo público. Es decir, son esos lugares en los que las diferencias particulares terminan diluyéndose. El investigador Cristo Rafael Figueroa (2005: 76) afirma refiriéndose a *Montañas*: “Es el culmen de una poética de la concreción que genera una poesía desnuda, lograda a través de una mirada breve, casi instantánea fotográfica, que exterioriza lo indecible y a la vez interioriza la percepción sobre la realidad cotidiana”.

Piedad Bonnett (2005: 33) nos dice: “En Arango la ciudad es concreta pero también arquetípica. Casi siempre pareciera, al contrario de Rivero, dormida, oculta. No se nos revela entera, sino a través del fragmento, o de la oscura señal”. La ciudad de

la poesía de José Manuel Arango es una ciudad concreta: Medellín, pero que vemos de manera fragmentaria; son instantes, fragmentos más que un conglomerado de edificios, monumentos o vías, la ciudad es un conjunto de recuerdos y alegorías; más que cartografías bien determinadas son memorias, sueños, esquinas convocadas por el sentimiento y la imaginación:

El mendigo orina  
contra el paredón de los fusilamientos  
ante los blancos ojos  
y las posturas eternas de las estatuas  
es la ciudad de calles ilusorias  
destinada a la muerte  
(Pc, 34)

El poeta ve la ciudad presente con los ojos del pasado, como una vieja fotografía. La ciudad que aparece en sus versos está mezclada de pasado y presente, un pasado que son sus recuerdos y un presente que intenta borrarlos. Parece ser que la poesía de José Manuel Arango nos habla de una ciudad silenciosa, descrita por un poeta sordo que desde la ventana de su alta casa apenas atisba las calles por donde pasa el mundo que sólo le interesa a sus ojos: “Arriba queda sólo el lugar en el aire que antes ocuparon cómodas oficinas y habitaciones confortables, y donde estuvo una esbelta edificación hay ahora un baldío” (Pc, 161). José Manuel Arango percibe la ciudad de manera fragmentada, tal vez porque presiente que la imagen de la ciudad como espacio de celebración e interacción está siendo amenazada.

La ciudad se fragmenta, sufre transformaciones estéticas, sus espacios se resignifican y asistimos a la configuración de múltiples identidades dispersas. La presencia de espacios de confluencia anónimos, sólo permite un furtivo cruce de miradas entre personas que nunca más se encuentran. Es así como los ciudadanos se convierten en meros elementos de conjuntos que se forman y deshacen al azar, en usuarios que mantienen una relación esencialmente contractual. Ante esta situación, el poeta propone una vía en la que logra rescatar el mito presente en la cotidianidad:

un son de flauta entra delgado en el oído  
 y otra vez son las plazas lugares de fiesta  
 donde las niñas que cruzan con la espalda desnuda  
 las miradas de los cajeros adolescentes  
 repiten los movimientos de un antiguo baile  
 sagrado

(Pc, 17)

La ciudad segregada, temerosa y fraccionada encarna una radical paradoja: una ciudad (el lugar de los ciudadanos) que está amenazada de perderse como espacio público. “Es la misma calle de siempre, los sitios familiares / qué extraños sin embargo de pronto / como apariencias de un helado país de muerte” (Pc, 42). El temor repliega a los habitantes a sus dominios particulares y los aísla entre sí. Este proceso de enajenación y atomización alcanza, por cierto, también al poeta en su relación con la ciudad; se siente separado violentamente: separado —desgarrado— de la naturaleza (que resurge principalmente en su recuerdo), separado del prójimo —que es hostil y cerrado— y, por último, separado de sí mismo:

día a día debiste hacer tu jornada de lento viajero  
 para llegar a este minuto  
 en que la radical extrañeza  
 de todo te hiere.

(Pc, 42)

Su percepción de la realidad se hace dramáticamente fragmentaria, este sentimiento de expropiación —de extrañeza de sí mismo— lo conduce a un moroso desmontaje o destrucción de apariencias. La muchedumbre, la masa —una aparición tan característicamente urbana— apenas está mencionada, casi no existe en el trasfondo, lejana, intangible, desprovista de dimensión física. “Sé que es sólo, desde mi torre, / ese rumor oscuro de la ciudad / que es como el ronroneo de una fiera dormida” (Pc, 231).

Los diversos fragmentos de la ciudad se perciben como extraños, peligrosos o atemorizantes. La concepción de la calle y la plaza como ejemplos clásicos del espacio público, se ve afectada por



el temor, pero el poeta no opone una visión idílica de la provincia al infierno de la capital. Aquí surge un interrogante: ¿Cómo recuperar una memoria guía, una memoria de la cual restan sólo algunos fragmentos, mientras el olvido se perfecciona en el espanto de las proyecciones destructivas que muestran la realidad como la más fina expresión de horror? Tal vez este rechazo de la alienación moderna encuentra apoyo en su intensa ligazón con la naturaleza:

En su burbuja  
los amantes  
flotando  
sobre la ciudad asesina  
(Pc, 295)

José Manuel Arango rescata el ritual del amor, realiza una búsqueda de comunión en un ambiente hostil. Los amantes buscan sentirse vivos a pesar de que la muerte se encuentre implicada. Tal vez esta imagen puede significar el vértigo que los destruye en la vivencia de la intensidad o puede permitirles, en tanto fuerza atrayente, avanzar en la búsqueda del camino hacia la trascendencia. Es significativo que las imágenes que desencubren esta necesidad íntima de comunicación sean extrañas al medio urbano, incidan en otro modo de relación del hombre con la naturaleza y configuren otra habitación de la tierra.

El poeta rescata los lazos, logra hacer puente entre las imágenes y abrir el amplio corredor de sentidos. Incluye lo erótico y de esta manera encontramos de nuevo la unidad, aquí acontecen todas las divinidades, surge la necesidad del enlace imaginario y amoroso con las raíces: “Tales dijo hace ya siglos que todo está lleno de dioscecitos... o de demonios, yo quisiera, si fuera posible, ser su discípulo en esa especie de politeísmo, o polidemonismo, o pandemonismo” (Pc, 12). José Manuel Arango descubre que los fantasmas que lo acechan no son más que visiones aterradoras producidas por el veneno y la fermentación de unos contenidos que han estado encerrados en la profundidad. Los dioses emergen en una ritualística misteriosa y son ellos quienes recorren la epidermis cultural con una emergencia reiterativa y cíclica.

## Referencias

- Alstrum, James (1991). “Generación Golpe de Dados”. En Carranza, María M. *Historia de la poesía colombiana* (pp. 513–527). Bogotá: Ediciones Casa Silva.
- Alvarado Tenorio, Harold (2007). “La poesía en Colombia ha dejado de existir”. Consultado el 22 de julio de 2009, en <http://www.babab.com/no32/alvarado32.php>
- Arango, José M. (2003). *Poesía Completa*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Bonnett, Piedad (2005). “Los poetas de la ciudad en Colombia”. *Revista Casa de Poesía Silva*, Bogotá, (19).
- Fajardo, Carlos (1994). *Poética urbana en la poesía de José Manuel Arango*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Figuroa, Cristo R. (2005). “La nueva poesía colombiana”. *Revista Javeriana*, (720).
- García Canclini, Néstor (1992). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gilbert, Alan (1997). *La ciudad latinoamericana*. México: Siglo XXI.
- Giraldo, Luz M. (1998). “Fin del siglo XX: Por un nuevo lenguaje (1960–1996)”. En *Crítica y ficción, una mirada a la literatura Colombiana contemporánea*. Bogotá: Editorial Magisterio.
- Jiménez, David (1998). “La poesía de José Manuel Arango”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Banco de la República, 35(47).
- Ospina, William (2002). “José Manuel Arango: La radical extrañeza de todo”. Consultado el 25 de Julio de 2007, en <http://www.revistanumero.com/33jose.htm>
- Yurkievich, Saúl (1996). *La movediza modernidad*. Madrid: Santillana.



## LUIS FERNANDO MEJÍA, UN POETA CONVERSACIONAL EN EL GRAN CALDAS

Carlos Fernando Gutiérrez Trujillo<sup>33</sup>

*Todo periodo de crisis se inicia con una crítica al lenguaje.*

Octavio Paz

Luis Fernando Mejía Mejía nació en Pereira el 8 de enero de 1941. Entre sus obras publicadas se encuentran: *Las Bienaventuranzas* (1964), *Resurrección de los juguetes* (1964), *Alquimia de los relojes clausurados* (1969) y *Camino hacia la luz* (1974). Ganó el premio nacional de poesía “Violeta de Oro” (1964) con las *Bienaventuranzas*; el Premio Bernardo Arias Trujillo (1974) por su labor poética; y el Primer Premio Internacional de Poesía Rosa de Oro, en España (1979), con *Manuscritos de Lucio Malco*. Desde su juventud estuvo vinculado a la actividad política; inicialmente militó en las Juventudes Liberales, en las Brigadas Rojas y en el Frente de Integración Liberal.

En 1977 viajó por varios países europeos. En 1979 es nombrado Cónsul de Colombia en Bilbao. Allí varios de sus poemas son traducidos al francés, italiano, portugués y euskera. En 1983 se vinculó al Movimiento Latino Nacional, el cual lo proclama candidato a la presidencia. Al ser declarado ilegal el movimiento,

---

<sup>33</sup> Poeta y ensayista. Magíster en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Director del Taller Renata Quindío. Columnista cultural del diario *La Crónica*. Es egresado del programa de Español y Literatura (1991) y de la especialización en Enseñanza de la Literatura (2008).

Mejía abandona el escenario político y se retira a vivir de manera mística e introvertida en un apartado lugar entre Cartagena y Barranquilla. En 1989 la Biblioteca Pública de Pereira, en su colección de escritores pereiranos, recoge en un volumen gran parte de la poesía escrita por Fernando Mejía entre 1955 y 1988.

Para un estudio panorámico de este poeta, contextualizaremos la época y sus manifestaciones literarias. Nuestro país apenas despertaba del anquilosamiento intelectual, producto de una clase dirigente conservadora y un estado de descomposición social generado por el período de violencia partidista. Allí las generaciones más jóvenes habían logrado visualizar una modernidad literaria sintonizándose con corrientes novísimas de la literatura latinoamericana y universal.

Un grupo de irreverentes escritores empezaron a quebrantar los moldes y prejuicios estéticos y morales de nuestro país. Esta generación, los Nadaístas, planteó una renovación en las formas y temas de la literatura colombiana. La negación y el inconformismo fueron la fórmula contra un país que se negaba a entrar en corrientes de cambio. “El Nadaísmo es un concepto muy limitado, es una revolución en la forma y el contenido del orden espiritual imperante en Colombia. Para la juventud es un estado esquizofrénico consciente entre los estados pasivos del espíritu y la cultura”; así se anunciaba en su primer manifiesto de 1958.

En la poesía latinoamericana, desde 1940 hasta los años ochenta, se dieron dos vertientes: Una poética hermética y trascendental y otra conversacional o coloquial. La primera, seguidora del simbolismo y las vanguardias de los años veinte (Surrealismo, Conceptismo, Ultraísmo), buscaba sus significados en lo atemporal y lo ahistórico. Su lenguaje, a veces abstracto, merodea la pluralidad de significados. Entre sus representantes están Octavio Paz, Vicente Gerbasi, Jorge Gaitán Durán, Lezama Lima, Cintio Vitier. La segunda centra sus temas en el mundo inmediato, en el habla dialogal, intentando redescubrir la realidad inmediata bajo otros significados. Entre sus gestores tenemos a Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Nicanor Parra, José Coronel Urtecho y Luis

Vidales. Con este género de poesía se identificaron los nadaístas y la mayoría de jóvenes poetas de nuestro país. El poeta José María Valverde (1974: 398), apunta sobre estas dos corrientes:

La primera observación que se impone es la de una radical dualidad, una divergencia en el panorama poético: por un lado, una poesía que con tosquedad profesoral, podría llamarse “postsurrealista” o “neosurrealista”, pero que prefiero designar como “mágica” o “ensimismada”; por otro lado una poesía que, con la misma tosquedad, se podría etiquetar como “realista”, pero que me parece más útil llamar “comunicativa” —“los poetas comunicantes” ha propuesto Benedetti llamar a un grupo en el que incluimos a él mismo, mientras que otro de ellos, Ernesto Cardenal, ha dado el desafiante título de exteriorismo a su variante personal de esta línea.

Un país en crisis exigía nuevas expresiones estéticas. Los escritores más jóvenes recibieron los ecos de una rebeldía de época: El Mayo francés, el hippismo, la revolución cubana, el desarrollo y los conflictos urbanos. Los temas se buscan en el entorno inmediato como la calle, la ciudad, sus problemas sociales. Se empieza a escribir una poesía que huye de la grandilocuencia y el hermetismo. El escritor argentino César Fernández (1981: 14) identifica este rumbo poético cuando nos dice:

Los que no hemos llegado a transformar nuestra acción poética en acción política hemos compartido que nuestra escritura deber ser por lo menos apta para ser leída por el sector más amplio posible de esa sociedad en que se origina. De esa evidencia, que es casi una tautología, nace el nuevo tipo de poesía que desde la década del cincuenta se nos impone en América Latina. Algunos la llaman conversacional, coloquial, deteniéndose en su estilo expresivo, o antipoesía, subrayando su actitud crítica frente a la poesía tradicional; por mi parte la he llamado genéricamente existencial.

El crítico Juan Gustavo Cobo Borda (1982: 145), al estudiar la poesía colombiana, opina sobre la producida en los años 60–70:

La nueva poesía colombiana. Ya sea asumida como ficción integral, ya sea transcribiendo, literal y prosaicamente, el discurso de la realidad, ella atiende no sólo a la desmitificación de nuestro pasado

histórico sino a la exaltación, abiertamente erótica, del cuerpo como presente mágico. De igual modo, ella subvierte, a través del pastiche deliberado, el fraudulento peso de una retórica ancestral, o busca, mediante una palabra en que sonido y sentido sean tan precisos como sugerentes, tan inmodificables como equívocos, la restitución de un lenguaje que nos sea propio.

Luis Fernando Mejía, amigo y simpatizante de los nadaístas colombianos, adhiere en sus inicios a una poética conversacional. En este contexto estético de los años sesenta publica su primera obra, *Resurrección de los Juguetes*, libro que recoge los poemas escritos entre 1955 y 1964. Frente a la grandilocuencia y el cultismo anacrónico de las generaciones anteriores, este poeta antepone ciertas formas de expresión sencilla, creando con su libro una disparidad frente a las concepciones formales de un anquilosado modernismo regional, el cual “se prolonga por mucho tiempo, y en ámbitos diversos, impregnando la totalidad de la atmósfera literaria” (Cobo Borda, 1985: 39).

El autor circunscribe el poema a la situación más cercana, en el rasgo dialogal entre las personas, mediante el recurso de relatar elementos del mundo cotidiano. Los temas universales ya no se buscan en la solemnidad sino en nuestro entorno:

### **Oda a la niña desaplicada**

Te quiero:  
 Por la despreocupación  
 De tu pelo revolcado,  
 Los libros bajo el brazo  
 Y el lápiz masticado.

Te quiero:  
 Porque vives  
 Con los sueños de viaje,  
 Las uñas despintadas  
 Y almidonado traje.

Te quiero:  
 Porque escondes  
 En el pupitre un mango

Y una muñeca negra  
De delantal blanco...

Es preciso resaltar que esta poesía no sólo asume la realidad desde lo inmediato, lo familiar o descriptivo, sino que su valor estético reside en nombrar las cosas cotidianas desde una nueva extrañeza, creando una realidad más vital, a partir de relaciones entre palabras y símbolos. Así lo plantea Hugo Friedrich (1974: 29): “La poesía de hoy consiste en deducir de lo conocido, lo desconocido”. La excesiva claridad se convierte en otra forma de nombrar el mundo, de convertir lo cotidiano en extraño:

Al mirar la cauchera entre mis dedos  
Bajo la sombra gris de la cometa muerta,  
El recuerdo leproso de un trompo  
Me gritaba:  
Tu infancia ha muerto junto a la cometa.

La lírica regional anterior a esta nueva generación de autores agotó sus propuestas parodiando los valores de una estética “clasicista”. El purismo estético que promulgaban pronto se agotó por ser más una búsqueda formal que poética. Luis Fernando Mejía y otros nuevos escritores, desacralizan los postulados anteriores. Sin manifiestos ni provocaciones, se empezó a marchar en contravía de la estética tradicional. Daniel Bell (1994: 129) define esta época de los años sesenta así: “En todo esto había una ‘democratización’ de la cultura en la que nada podía ser considerado alto o bajo, un sincretismo de estilos en el que se mezclaban por igual todas las sensaciones y un mundo de la sensibilidad que era accesible a todos”.

Con su lirismo, nuestro autor se sitúa a contracorriente de los cánones anteriores. Por primera vez en la región, se abre la posibilidad de una auténtica poesía conversacional conquistando terreno para las generaciones posteriores (nacidas en los 50 y 60). Aquí toman vigencia las palabras de Novalis cuando afirmaba: “Cuanto más personal, local y temporal sea un poema, tanto más se aproximará a la médula de la poesía”. Mario Benedetti

(1997), uno de los pioneros de la poesía coloquial, ilustra cuanto acontecía con los jóvenes rebeldes de la época:

Yo empecé a escribir este tipo de poesía, en *Poemas de la oficina*, porque en Uruguay y Argentina se escribía una poesía de evasión y hermética y esta retórica no gustaba nada. No los escribí contra esa poesía, sólo que no me sentía cómodo con esa retórica. Antes de escribir estos poemas leí a Baldomero Fernández Moreno en Buenos Aires y me sentí afín con esa poesía, porque él tenía esa obsesión por la claridad y se alejaba de la retórica de aquellos años, era claro y sencillo, pero era poeta. Con este estímulo empecé a escribir poemas que querían ser claros. Después leí a Martí y a Machado y vi mayor claridad.

Esta poesía primigenia de Luis Fernando Mejía aborda tres temáticas esenciales: Un criticismo urbano, una infancia recobrada y un misticismo humanizado. En ellas se visualizan los ejes fundamentales de una obra que va desde 1955 a 1969 y que incluye los poemarios *Resurrección de los juguetes*, *Las bienaventuranzas* y *Alquimia de los relojes clausurados*. Su poesía posterior no se aborda aquí ya que para demostrar su vanguardismo en la región sólo nos interesa la obra inicial. Queda el campo abierto para un trabajo monográfico sobre este autor.

## 1. Un criticismo urbano

En el mundo del poeta hay una ciudad que se idealiza y otra ciudad que es real. Esta última se llena de símbolos de agresión y vacío:

La inútil belleza con que digo:  
El árbol de la esquina está perdido  
En un bosque de asfalto vertical

Con imágenes evocadoras y claras, intenta restituir una autenticidad perdida y la esencia natural del alma. El poeta sabe que estos anhelos son irrecuperables y que sólo perdurarán en la palabra.

Cuando la ciudad me sobreviva  
Para olvidarse de mi nombre;



La llamaré desde el fondo de la tierra  
Con mi voz de raíces.  
Serán de tierra mis palabras...  
Gritaré mi silencio entre los ruidos de las fábricas.

Frente a unos símbolos urbanos que agreden sus imaginarios personales, al escritor sólo le resta la introspección. Su búsqueda se interioriza, tratando de ligar los espacios fragmentados de la modernidad con sus ideales. Los elementos urbanos conllevan una pérdida de la autenticidad individual y convierten sus significados en producto de masas. Las contradicciones del mundo contemporáneo, obligan al autor a pensar su lirismo en función de una sociedad masificada.

La nueva realidad de la avanzada era industrial con su hiperpoblamiento urbano, con la cosificación de la naturaleza a través del delirio técnico, con el relativismo del conocimiento, con la dictadura económica impuesta al hombre a través de la producción y el consumo masivos, con el oscurecimiento de las fronteras entre las clases sociales... inducen nuevos principios sobre los cuales se puede construir una explicación de la constitución de la obra de arte en el tiempo de las vanguardias (Botero Jiménez, 1996: 176).

Esta nueva manera de afrontar el arte, debía ser consecuente con temáticas urbanas que expresaran anhelos y desconciertos de una sociedad y unos individuos que apenas despertaban hacia la modernidad urbana, con sus problemáticas sociales y sus conflictos interiores.

Cuando la ciudad se olvide de mi nombre,  
Yo estaré entre los niños que crecieron  
Para jugar a la guerra...  
Toda la humanidad pasará sobre mi olvido  
Y yo seguiré negándome al silencio  
Desde mi metro de tierra,  
Desde mi silencio aturdido de protestas

En esta nueva poesía, los temas trascendentales y clasicistas se desolemnizan. Pierden su espíritu preciosista y su aura de culto, convirtiéndose en objeto de denuncia y desgarre. En Fernando

Mejía ocurre “cierta intrascendencia vital” que lo lleva a expresar con una sensorialidad inmediata los acontecimientos de su entorno urbano. Se propone una filosofía artística que liga arte y vida. Una poesía en contracorriente de las formas clasicistas y agotadas de las generaciones anteriores, rescatando lo bello que vive en la experiencia cotidiana. Los temas y sus contenidos se extraen de la ciudad que lo rodea:

La ciudad está al fondo.  
 No la habito.  
 La siento que me crece.  
 Que sus hospitales no bastan para mi angustia  
 Y sus heridas internas.  
 Que todos sus adioses se van entre sus trenes  
 Sin regreso.

La poesía se convierte en manera de representar la hiperrealidad, buscando identificar de manera coloquial a muchas personas. Este lirismo coloquial o conversacional, se hace proclive a referenciar unos estados del mundo que afectan el interior del poeta. La autoexpresión manifestada de manera escueta y directa:

Me desplomaron la infancia los mayores  
 En un derrumbamiento de soldados de plomo  
 y me volví un andamio de canciones.  
 Se pobló de colegios vacíos mi voz deshabitada,  
 De hospitales de yodo, de un hijo que me espera  
 Con una palabra nueva a la esquina de cada madrugada.

Las ciudades regionales entraban en un desarrollo económico y social acelerado. La rápida y desordenada expansión urbana creaba contradicciones sociales y culturales, donde lo culto y lo popular, lo masivo e individual, lo urbano y lo rural, se mezclaron indistintos. Los años sesenta y setenta fueron para la mayoría de las ciudades latinoamericanas un proceso de hibridación cultural entre formas tradicionales y procesos de modernización. Así lo expresa Ancízar Narváez Montoya (1996: 43) en un estudio sobre la cultura pereirana:

Es un hecho que el departamento del Risaralda ha sufrido los últimos veinte años una recia tendencia urbanística que ha llevado por ejemplo a que Dosquebradas y Pereira presenten un gran crecimiento... Pero ello no implica necesariamente que se haya desarrollado una dinámica cultural de carácter urbano. Nadie lo ha definido hasta ahora mejor que Jesús Martín Barbero: “Colombia es un país de rostro urbano y corazón campesino”. En alguna parte yo decía que la ciudad colombiana, por ser regional, es más un lugar de conservación que de transformación cultural. De hecho, la cultura del área metropolitana se nutre de valores de estirpe campesina como son: la religiosidad, el matrimonio formal y la familia, la finca, la música campesina y mexicana y el machismo.

Nuestro poeta expresa ese conflicto entre una ciudad que se deshumaniza para los individuos y una ciudad campesina, llena de imágenes y evocaciones que alguna vez habitaron su mundo de infancia. Nuestro poeta es, junto con Beatriz Zuluaga, quien inaugura en nuestra región tal temática, donde *la agresiva decadencia del alma y el progresivo predominio de la materia*, como lo llamaba Baudelaire, se ven reflejados en esta poesía joven:

### 6 P. M.

La placenta de cobre de la tarde me gesta.  
Me alimento de sus irremediables fugas de ceniza.  
De sus naranjas agónicas.  
De sus metales caídos en el fuego  
De un río de pájaros que viaja por mis ojos.  
Me nutro de sus ruidos.  
De ese huracán de martillos que se calla de golpe.  
Me llena de vacío...  
La ciudad está al fondo.  
No la habito.  
La siento que me crece.  
Que sus hospitales no bastan para mi angustia  
Y sus heridas internas...

Por primera vez, una generación de autores regionales se siente hija de la ciudad. Jóvenes testigos de un país donde una guerra interna deja más de 300.000 muertos por motivos políticos.

Ciudades que empiezan a construir en las periferias, con miles de desplazados y campesinos pobres que llegan con las manos vacías a engrosar los cordones de miseria y desempleo. La experiencia personal empieza a ser confrontada, en forma crítica, con la realidad social, política y cultural de nuestro país. Así lo asume Mejía:

### **Oda a los niños asesinados**

Cayeron sobre un metro  
De tierra colombiana;  
Como si tropezaran  
Jugando con la muerte.

Se murieron despacio,  
Como si quisieran  
Abandonar los juegos  
Apenas comenzados.  
Murieron al arrullo  
De un cascabel de plomo  
Bajo la sombra amiga  
De un árbol que tenía  
Un columpio entre sus brazos.

Analizando la lírica moderna, Hugo Friedrich plantea que “lo mísero, degradado, malo, tétrico y artificial, brinda un material excitante que la poesía no debe desdeñar, pues encierra secretos que conducirán a la poesía por nuevos caminos” (1974: 57). La sensibilidad social de nuestro autor le permite tematizar los problemas de su entorno. Mirarlos con ojo crítico y denuncia social. Esta poesía, cargada de elementos personales y sociales, remite a un contexto exterior. En ella no hay neutralidad personal. Mejía no se oculta tras las palabras puesto que en la generalidad de su obra se expresa su yo personal entre un lirismo de vivencia confesional. Hay un yo que se manifiesta con palabras claras. Bell (1994: 100) dice: “El arte quiere borrar toda frontera entre las artes, entre el arte y la experiencia”. Puede plantearse que estamos ante un lirismo moviéndose en la familiaridad del poeta. La obra literaria se humaniza hasta ser completamente clara:

## **Cuando la ciudad me sobreviva**

*A Pereira*

Cuando la ciudad me sobreviva  
Para olvidarse de mi nombre;  
La llamaré desde el fondo de mi tierra  
Con mi voz de raíces.  
Serán de tierra mis palabras.  
Recogeré mi cuota de sangre entre los árboles.  
Me improvisaré de viento  
De silencio horizontal a las seis de la tarde...

## **2. Una infancia recobrada**

En su primer poemario, *Resurrección de los juguetes*, Fernando Mejía desarrolla una de sus temáticas más recurrentes: La evocación de la infancia. Con lenguaje sencillo y objetos comunes, retorna a ese paraíso perdido, a ese mundo idealizado. En contravía de su tradición próxima, que buscaba temas sublimes y universalistas, nuestro autor recurre a temas inmediatos y cotidianos. La calle, el parque, el trompo, la cometa, la cauchera, convirtiéndose en simbología de una infancia recuperada en la nostalgia de sus recuerdos. El arquetipo cultural de buscar ese lugar feliz, es un motivo de su poesía. Él lo evoca con lenguaje coloquial e imágenes claras.

### **Saudade**

Vengo desde el pasado  
Cuando era canción  
el corazón.  
El horizonte,  
temblorosa mariposa  
entre mis manos.

Era enero  
Un velero de verano  
Y el aire  
Profesor de baile  
De mi cometa azul.

El camino  
Borracho como el vino  
Caminaba  
En espiral  
Sobre la hierba

En este libro advertimos el tránsito de la ciudad latinoamericana de la arcadia campesina a los principios de cierta modernidad. El poeta vivencia tal cambio como pérdida de su paraíso infantil. La toma de conciencia de este fenómeno causa un vacío doloroso. La ciudad-comarca sólo queda en su memoria y, para habitarla de nuevo, debe llenarla de palabras e imágenes:

Yo llamaré mi infancia con la sangre  
Garrapateando sílabas  
En el viejo cuaderno de dibujo

El poeta nombra un conjunto de objetos que identifican el medio propio de las infancias campesinas: Trompo, cometa, cauchera, bolas de barro, entre otras. Por ser fabricados de manera espontánea y manual, con los recursos más inmediatos de su entorno, se creaban lazos afectivos con ellos. Por esto se les dotaba de adjetivos que humanizaban la infancia perdida:

### **Oda a los juguetes muertos**

Vengo a cantar ahora  
a las cometas muertas,  
a las caucheras enfermas  
y los trompos leprosos.

Vengo a cantar ahora  
a los juguetes  
que se parecen a los hombres.

Asesinaron el aire  
a las cometas,  
un verano lejano  
de ventarrones largos...

Busqué en los recovecos del cerebro  
Un trompo agujereado,  
Un trompo enfermo.

Los juguetes de niño cuando han muerto  
Nos gritan en el alma...

Los lugares y objetos de su niñez, generan imaginarios idealizados. A través de estas evocaciones, nos damos cuenta de cómo una pequeña ciudad de provincia, desarrolla relaciones más complejas y caóticas. Más que un estado geográfico, Pereira es un estado mental para Fernando Mejía. Al habitarla, lo hace de manera vertical y no horizontal. Por ello, la habita desde su imaginario infantil:

Cuando caminemos  
Por la orilla del tiempo,  
Como dos hormiguitas con hojas de silencio;  
Yo te daré mi infancia  
Pintada en el tablero.  
Y tú no querrás nunca que crezca entre sus venas.

2  
Seremos uno solo en el mismo cuaderno  
Dos niños amasando una bolita de barro  
Como dioses pequeños.

3  
Qué pueden importarnos los años enterrados  
si un trompo dormía en la mano del viento .

Lugares y objetos colectivos se transforman en sentimientos privados, en estado mental o lugar interior, con un lazo que liga esos objetos y lugares con la identidad personal. Así lo expone Ángel Rama (1984: 215): “Hay ciudades tan arraigadas a la obra de un autor que el escenario real pierde fuerza frente a la intensidad de lo literario”.

Sin embargo, los objetos e imágenes de esta infancia obedecen a su propia historia personal, a su lectura cultural. Al ser expulsado

de este mundo idílico, sólo le quedan las imágenes poéticas para evocarlas:

Te busco en  
 la ciudad de la infancia:  
 En los cicatrizados mapas vegetales  
 De sus árboles.  
 En el parque,  
 Donde al vendedor de horóscopos  
 Se le murió el lorito que sabía mi suerte...  
 De entre las grietas  
 De mi ayer  
 Te rehago  
 Con lo que queda de mí.

### 3. Un misticismo idealizado

Es pertinente aquí resaltar que la poesía coloquial y conversacional de este autor evoluciona hacia una estética trascendental de tipo místico. Sus poemas de amor juvenil, sus evocaciones del paraíso de la infancia, sus temas sociales y urbanos, poco a poco van proyectándose hacia una búsqueda interior y mística. La voz literaria ahonda en su interioridad y se vuelve espiritual. De una obra exteriorista se pasa hacia una poesía que lo proyecta hacia sí mismo. Una fuerza espiritual conmueve sus temas y se hace mística:

Bienaventurados los que creen en Dios  
 y no se les vuelve la conciencia una tormenta de culpa  
 entre su ley y la libertad de sus sentidos.  
 Los que creen en la eternidad de la vida  
 Y buscan la muerte como un camino diferente...

Octavio paz escribió que “en perpetuo cambio, la poesía no avanza, profundiza o se expande”; la de Luis Fernando Mejía se interiorizó en una búsqueda personal hacia cierto hermetismo trascendental. Este misticismo, que se descubre en sus primeros poemas, sólo llegará a desarrollarlo años más tarde, en sus obras *Cuatro poemas a Dios* y *Camino hacia la luz*. Dicho tema supone una vertiente interesante para un trabajo sobre las poéticas de



Mejía. Por ahora, sólo nos interesa ver cómo tal misticismo fue una manera de revitalizar la estética regional con nuevos contenidos y con un lenguaje coloquial.

La década de los años sesenta fue una época de cambios y crisis. El período de posguerra, los conflictos políticos e internos del país, la lucha entre ideologías políticas, al auge de la izquierda y los grupos revolucionarios, la guerra fría, entre otros factores, influyeron para que los escritores oscilaran entre una posición social y políticamente comprometida con las ideologías de izquierda, y una posición individual de escepticismo existencialista o misticismo. Nuestro autor, en muchas de sus obras, optó por la última posición y desde allí asumió una búsqueda personal e interior.

Su poesía la enfocó hacia los sentidos del ser y del mundo. En un contexto mecanicista y urbano, emprende una búsqueda mística e intemporal. Su deseo era integrar al hombre con una unidad esencial. Trató de hallar la infinitud en lo humano, pero estos elementos mítico-religiosos los ubicó en un nivel humanizado y coloquial. Le quita a Dios su aura celestial y lo vincula a las pasiones humanas:

Dios mío:  
Debe ser espantosa  
Tu inmensa soledad,  
Ser Dios eternamente  
Y estar condenado a amar.

Yo que soy sólo un hombre  
Que sabe de tu angustia  
¡Oh viejo enamorado!  
te quisiera ayudar.

Si pudieras llorar,  
Te prestaría mi cuerpo  
Con todos sus pecados,  
Un poco de mi muerte.  
Y todos mis recuerdos  
Para tu soledad.

Esta experiencia artística lo conduce a un universo regido por analogías espirituales, donde la palabra poética busca, en esa intuición primordial, una sabiduría subyacente que va más allá de las convenciones creadas por religiones y filosofías. En el fondo, hay profundas motivaciones espirituales:

Ahora, cuando el tiempo me enseñó su medida  
 Y cae guillotinado el perfil de los días,  
 Mi sangre rebelaba al destino  
 De herrumbrar de silencio la pared de la roca,  
 Busca a Dios en la simple caída de la hoja.

Eduardo Azcuy (1986: 33) en su estudio sobre la poesía y el misticismo afirma: “Los pensadores ocultistas, los poetas y los místicos participan de ese saber tradicional primordial no solamente porque conceden validez a determinadas doctrinas basadas sobre una particular cosmovisión, sino y fundamentalmente porque ellos mismos, partiendo de experiencias análogas, la captan sin intermediarios”.

En esta poesía ocurre una perpetuación del tiempo universal o Kairos. Su recurrencia a imágenes, palabras y símbolos, busca eternizar lo atemporal y trascendente:

El tiempo desde la prisión de los relojes  
 Dibuja mapas en los muros  
 Y se desnuda del día  
 Para huir sobre el río.

Definitivamente  
 Los relojes no saben  
 Que mi tiempo  
 No tiene tiempo  
 Para los minutos y las horas...  
 Definitivamente  
 Los relojes no saben  
 Que es mía  
 Mi muerte  
 Y que mis manos  
 No triangularán la medida de su tiempo

Mejía, poco a poco entra en un nivel de conciencia donde rige la universalidad. En su obra busca cohesión entre el ser y el universo, una interdependencia entre lo esencial mediante la profundización de temas que apuntan a una fusión entre arte y religión. Rimbaud lo había anunciado: “El poeta es esencialmente un vidente; la poesía es profecía, visión extática del pasado, del porvenir, de la totalidad”.

## Yo

Yo gastándome de nuncas,  
De otro día será,  
De agonizar de Dios bajo la lluvia,  
De tantos días iguales  
Y de tantos quizás;  
Y sin embargo tantos hombres cobrándome en jamases  
La inútil belleza con que digo:  
El árbol de la esquina está perdido  
En un bosque de asfalto vertical.

Su poesía trata de ser una demostración de que miramos sólo un aspecto de la totalidad, una perspectiva parcial de la realidad. El poeta, como visionario del mundo, nos enseña otras perspectivas de lo cotidiano. Su mirada impone una “lógica de la vida afectiva” o “lógica de los sentimientos”, que va en contra de la lógica formal o racionalista. Azcuy señala: “La experiencia poética se revitaliza de continuo en las zonas más profundas del ser y trasciende la esfera del arte: la poesía es liberación y conocimiento de la interioridad de las cosas y por consecuencia, diferente del conocimiento científico o filosófico”.

Frente a una crisis de época, Mejía trata de dar respuestas a las hondas inquietudes universales. Frente a los dualismos racionalistas e idealistas, promulga una cosmovisión universal a través de la palabra poética. Su misticismo es una vivencia trascendente donde trata de ligar lo humano con una conciencia religiosa universal.

Esta poesía abrió nuevos caminos en la estética regional. Con las generaciones anteriores se había producido un cansancio de las formas. Este rechazo al preciosismo retórico anterior impulsó una nueva mirada al poema. La voz del poeta se impone con honestidad y excesiva claridad. Esta nueva retórica no sólo implica un cambio en el lenguaje sino una nueva relación que involucra a nuevos lectores. El cambio estético acoge a otras generaciones de lectores que asumen esta poesía que escapa a las formas anacrónicas anteriores. Cobo Borda (1982: 363) lo expresa: “Esta poesía no pretendía ser popular, buscaba, sí perfilar el nombre y la noción de las cosas, la conciencia del propio ser, la identidad de las personas, el carácter de un país, la peste para disolverlos, todos ellos, en el oleaje crítico de la escritura”.

Esta poesía abrió nuevos espacios a las generaciones más actuales de la región del Gran Caldas. Umberto Senegal, Jorge Julio Echeverri, Omar García Ramírez y Juan Guillermo Álvarez, serán autores representativos que continuarán ahondando en temas universales y trascendentales, pero desde una poesía más revitalizada y a tono con las tendencias actuales de la poesía colombiana.

## Referencias

- Azcuy, Eduardo (1986). *El ocultismo y la creación poética*. Caracas: Monte Ávila.
- Bell, Daniel (1994). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benedetti, Mario (1997). “Entrevista virtual”. Consultado en [http://sisbib.unms.edu.pe/Bibvirtual/publicaciones/alma\\_mater/1997\\_AB\\_14/No\\_9](http://sisbib.unms.edu.pe/Bibvirtual/publicaciones/alma_mater/1997_AB_14/No_9)
- Botero Jiménez, Nodier (1996). *La lectura filosófica del discurso literario*. Armenia: Litografía Luz.
- Cobo Borda, Juan G. (1982). *La poesía colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Cobo Borda, Juan G. (1985). *Antología de la poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Fernández Moreno, César (1981). *Sentimientos completos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Friedrich, Hugo (1974). *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Mejía, Luis F. (1964). *Resurrección de los juguetes*. Biblioteca de Autores Caldenses (vol. 20). Manizales: Imprenta Departamental de Caldas.
- Mejía, Luis F. (1969). *Alquimia de los relojes clausurados*. Pereira: Gráficas Olímpica.
- Mejía, Luis F. (1974). *Camino hacia la luz*. Bogotá: Poligráfica.
- Mejía, Luis F. (1989). *Poemas*. Pereira: Gráficas Olímpica.
- Narváez Montoya, Ancízar (1996). *El pasado inconcluso. Modernidad y Postmodernidad*. Pereira: Editorial Papiro.
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Madrid: Ediciones del Norte.
- Valverde, José M. (1974). *La literatura hispanoamericana*. Barcelona: Planeta.





## TRES POEMAS DESDE LA VOZ IRÓNICA DE CARLOS A. CASTRILLÓN

Diego Alberto Pineda Patiño<sup>34</sup>

*Ningún enunciado irónico significa lo contrario de lo que dice; significa, o da a entender, más bien, el sentido de la impertinencia de lo dicho dada la situación en que se dice y/o se recibe.*

Gonzalo Díaz–Mogoyo

Carlos Alberto Castrillón es un poeta al cual la ironía le es inherente por su estilo, su carácter y su estética. Recrea en las palabras el desparpajo y hace un amasijo que da vida a lo impensado sólo descifrable desde la lectura hermenéutica, que abre un mundo tras otro. La ironía es el recurso del cual se vale el poeta para leer y mostrar el mundo. “La ironía del escritor destila irrealidad en lo real, realidad en lo irreal”, decía Paz (1997). Para el presente ensayo, se han seleccionado tres poemas de Castrillón: «Poema del abandono», «A mi casa» y «Genealogía de la flor», que evidencian la presencia inefable de la ironía en sus palabras y en sus versos. La burla los permea con imágenes ingeniosas que atrapan al lector, porque la ironía es la forma natural en la que Castrillón cifra su palabra poética y con ella fabula el juego soslayado que interactúa con el lector para sacarlo de su pasmosa uniformidad.

---

<sup>34</sup> Poeta y ensayista. Ha publicado un libro de cuentos y poemas, con título doble: *La osadía de un sueño* y *Un vals para Soledad* (1995). Es profesor del programa de Español y Literatura.

La palabra poética no se detiene en la simpleza de una concepción focalizada. “El lector debe ‘resolver por sí mismo’ la relación entre dos imágenes, debe completar analogías que ‘exigen ser completadas’ o debe unir, siguiendo pistas dispares, aquello que ‘realmente’ debe haber sucedido, trayendo a la superficie un modelo o diseño que concilie con la obra” (Culler, 1984: 38). Así entonces se asume el reto de deconstrucción, sin que por ello se caiga en el riesgo de perder el contexto referencial estético. La palabra poética es bidireccional, porque no se encuentra, por un lado atada a ningún rigor, y por otro no es una rueda suelta al servicio de la veleidad.

El premio Nobel de literatura Octavio Paz, en el Congreso Internacional de la Lengua Española, realizado en Zacatecas (1997), expresó en su discurso «Nuestra Lengua»:

El poeta y el novelista descifran el habla colectiva y descubren la verdad escondida de aquello que decimos y de aquello que callamos. El escritor dice, literalmente, lo indecible, lo no dicho, lo que nadie quiere o puede decir. De ahí que todas las grandes obras literarias sean cables de alta tensión, no eléctrica sino moral, estética y crítica. Su energía es destructora y creadora, pues sus poderes de reconciliación con la terrible realidad humana no son menos poderosos que su potencia subversiva. La gran literatura es generosa, cicatriza todas las heridas, cura todas las llagas y aun en los momentos de humor más negro dice: sí a la vida.

De lo manifestado por Paz habría que agregar que el poeta captura los fenómenos del mundo y los transforma por su condición estética, de tal manera que los pone al servicio de los lectores que asumen diferentes aproximaciones y que “a través de las asociaciones formadas y de las conexiones establecidas, cada lector construye un texto diferente” (Culler, 1984: 38). La poesía de Castrillón es abordada en el presente análisis desde la ironía, como una lectura posible a los poemas ya citados.

En «Poema del abandono» el poeta ofrece de manera “aparente” en su inicio para el lector, el rol del enamorado que lamenta su soledad ante el abandono sufrido. La ironía de sus versos



desplaza las imágenes sentimentales preconcebidas que se han incubado en el colectivo. No da paso a la relación estable, rosa y eterna; por el contrario, asume el acontecer sentimental como cíclico y con altibajos.

Saliste con todo  
lo que alguna vez fue tuyo:

No obstante, en los versos siguientes, se devela que quien se queda lo hace con estoicismo permanente; y en quien abandona se evidencia la decepción:

Tu saliva espesa, tu  
zapato de Cenicienta engañada  
tus razones de náufrago

El primer verso acude a la figura “Tu saliva espesa”, que denuncia paradójicamente la ausencia de la palabra, la sequedad de una relación que ya no fluye en reciprocidad. Quien sucumbe en la incertidumbre es ella, está a la deriva tras el final, la salida, el silencio y el engaño.

El poema va aumentando el tono irónico con cada verso; además de acudir a la intertextualidad con el pasaje del cuento, «La Cenicienta», desde la ironización de varios aspectos (en lugar de zapatilla, el “zapato”, que es menos cálido), también transgrede el final feliz arquetípico porque ella resulta “engañada”.

Los siguientes versos incrementan la carga irónica porque se constata que quien se ha ausentado ya no provocará el florecimiento sentimental en quien permanece. En el poeta ya no crece nada, este proceso se lo transmuta él a la tierra como parte del espacio que alguna vez habitaron. El poeta no sufre de nostalgias y en su palabra sarcástica la entierra declarándola proscrita de su vida.

Crece desde la tierra  
una hierba persistente  
como testigo de tu paso.

La “hierba” clausura el florecimiento de la relación que alguna vez hubo, lo cual se corrobora en el verso “como testigo de tu paso”, pues la “hierba” retoña sin cesar en donde habita el olvido, “hierba” que representa la frialdad monocromática porque en vez de ganar colorido claudica ante el abandono. Ahora bien, la ironía continúa con su paso arrollador y se va manifestando de manera más acentuada a medida que los versos afloran:

El tiempo desplaza con más levedad  
 su alpargata rosada  
 ¿No podrías irte con más frecuencia?

Transcurre el tiempo para burlarse del abandono porque en realidad es asumido por el poeta como alivio. Ya no quiere sentir las amarras ni la pesadez de su presencia; así lo evidencia en el primer verso: “levedad” porque el único vestigio que queda de ella es “su alpargata rosada”. Todo lo que era ella se ha evaporado y por eso la cargazón del poeta exhala con fuerza irónica: “¿No podrías irte con más frecuencia?”; verso con mayor independencia que busca la liberación del poeta, una fuga que no da lugar a culpabilidad alguna. Por eso la ironía del poema es el disfrute de la partida de quien alguna vez se amó.

El poeta aterriza a esa Cenicienta etérea de los cuentos maravillosos al ámbito andino, pues hace uso de la burla desde una figuración antitética implícita cuando menciona “su alpargata rosada”. La “alpargata” formula un indicio embrionario que había sido referenciado como “zapato”, de carácter más general y universal. El color rosado contrasta de manera burlesca con el material burdo del calzado. Así pues, el poeta rompe desde la palabra “bivocal” el ámbito del texto maravilloso que ha poblado el imaginario colectivo.

Ahora bien, el punto máximo de la ironización del poema se encuentra en el último verso: “¿No podrías irte con más frecuencia?”. Se evidencia en ese verso que no es la primera vez que ella lo abandona y que sus períodos de estancia junto a él son prolongados. Ante ello, el poeta siente hastío por su cercanía y propone

de manera satírica que esos lapsos de abandono sean más cercanos y regulares, pues la expresión “con más frecuencia” refuerza ese “irte”, para que la ausencia sea más constante.

En suma, el poema en su conjunto es una ironía que plantea que los imaginarios y las ilusiones eternas sólo son producto de los arquetipos y la sensiblería. El poema es un delator contestatario en contra de la poesía estereotipada, cargada de voces melancólicas y lastimeras y, de alguna manera, exhorta a otra visión poética capaz de reírse hasta de sí misma.

Al abordar el poema «Mi casa», la ironía atraviesa sus versos como una ráfaga que aumenta en intensidad y expectativa para los lectores, que deben rastrear en las huellas estéticas lo que se gestó en la cotidianidad y dio paso a la palabra poética. No obstante, el poeta urde en cada palabra y en cada verso la licencia transgresora del orden, su cronografía subjetivista que le permite la fabulación de los hechos. Así, el lector asume el papel del explorador que descifra después de formularse algunos cuestionamientos mientras avanza por la geografía del poema:

A mi casa sólo llegan los mendigos,  
en la última hora de la noche,  
cuando ya he clausurado las puertas.

El término “sólo” indica que ese alguien que se espera nunca llega; de inmediato entran en escena “lo mendigos”, no en un sentido lastimero sino satírico por su condición social. De manera análoga se evidencia el estado de espera: “la última hora de la noche” indica el final de la esperanza que pudo haber albergado el poeta mientras no sabía que se trataba de un mendigo.

La palabra poética de Castrillón en este poema accede a la metaforización de la desgracia individual desde la incertidumbre subjetiva y desde la problemática social concreta. Mas no se trata de crítica social porque es la concepción artística del poeta la que crea su propio mundo, ajeno al lastre de la realidad circundante. Su lenguaje poético es la esencia, el constructo interno que da

apertura a sus propios imaginarios. Nada es más cierto para el poeta que sus imágenes pródidas de visión hermenéutica.

Sin embargo, la ruptura que ejerce el lenguaje poético de Castri-llón se inserta en el fenómeno bajtiniano del *plurilingüismo*, que “sólo tiene lugar en los géneros poéticos bajos —en la sátira, la comedia, etc.” (Bajtín, 1989: 104). Así entonces, se abre ante el lector el verso satírico que juega con la parodia entre lo descarnado y lo sublime:

Siempre con una nueva llaga  
y una renovada rosa en los labios.  
Sólo mendigos nocturnos,  
aves de alfarería,  
siluetas que en la oscuridad no dejan sombra,  
vientos perdidos de un naufragio doméstico.

“Llaga”, que figuradamente asume el poeta en la hora en que se esfuma la presencia anhelada; no obstante, al referirse a “nueva llaga”, se infiere que ya le han sido ocasionadas otras. Las quejas de los mendigos y las interiores del poeta se entrelazan aunque sus motivaciones sean diferentes. “Rosa”, que amaina el desasosiego porque la esperanza no deja de florecer y el poeta deambula por sus constructos mentales; su “rosa” es la palabra espinada que cava en su llaga como compañía para la diatriba. Los “mendigos nocturnos” representan figuras oscuras que en algún instante renovaron las esperanzas del poeta; son las imágenes metafóricas de su desgracia, percibidas por el poeta como “aves de alfarería”, quizá fruto de su visión anegada de oscuridad sentimental; son sombras advertidas que el alfarero no acabó de construir y que terminan por ser el presagio de lo que denomina el poeta como “naufragio doméstico”. El poeta ha focalizado todo su día en la figura de quien no llega, por eso aunque mira a los mendigos llegar a su casa no los ve realmente, son percepciones que no le interesan. La paradoja es que tanto el poeta como los pordioseros son “mendigos”, por la espera de algo y por el abandono a que han sido sometidos.

El vacío del poeta y la posibilidad de la llegada de ese alguien lo lleva a encuentros mentales, aún no se vence, recrea encuentros para el reproche o para sublimación; es el juego irónico que le propone al lector para que lo deleve.

Y aquí estoy,  
imaginando encuentros y palabras,  
frases que desharán todos los nudos;  
clavos en la voz y alquimia en la mirada.  
Miradas que caen como moneda en la alcantarilla.

Estos versos están cargados de las estructuras internas propias del lenguaje del poeta, bien sea por la retrospectiva de encuentros acaecidos realmente, o bien por el imaginario proyectado ante la posibilidad del encuentro esperado. De la segunda forma, los siguientes versos dan cuenta de un encuentro que, como la hora de llegada los mendigos, tiene un final ineluctable: “Clavos en la voz y alquimia en la mirada. / Miradas que caen como moneda en la alcantarilla”. Versos en los que la ironía hace presencia con más fuerza, palabras que evidencian dolor, mezcla y pérdida. En sus imaginarios encuentros, las palabras se insinúan con punzante aspereza y las miradas se proyectan hacia el vertedero. Encuentros que oscilan entre el reclamo y el carnaval, que hacen parte de lo no dicho porque insinuar es el fuero del poeta, hacer que los lectores naveguen con otras brújulas.

La culminación del poema contempla la mirada desde lo endógeno y lo exógeno, lo hace sólo con un verso que para el poema sería otra estrofa. Verso, por tanto, cargado de la más alta significación irónica del poema, porque refleja todo un universo que acaba de desestabilizar no sólo al lector sino también a la receptora directa del poema.

No hago más que soñar con tu ruina.

Esta sentencia es un juego ingenioso que oscila en dos direcciones; una es que el poeta bien puede soñar con la ruina que le ha provocado el que ella no se haya presentado, así el sueño, por su

acción repetitiva, sea un lastre que él cargue. La otra dirección es que la ruina para ella es el sueño convertido en obsesión por parte del poeta: Tal vez ella, arruinada y convertida en pordiosera, algún día toque a su puerta. Horizontes que enriquecen el verso como embestida irónica.

El tercer poema es «Genealogía de la flor», en el que el poeta parodia el génesis bíblico, constituyéndose en parte en vocero de un demiurgo anónimo:

En el principio del mundo  
 las mariposas revoloteaban de piedra en piedra,  
 y golpeaban sus alas contra el filo de los montes.

Pero aconteció  
 que Gaobar engendró a Reabón;  
 y Reabón engendró a Timar,  
 el que machacaba luciérnagas en su fábrica de fuego.  
 Y después nacería Cenén,  
 un muchacho terrible que comía pedruscos  
 y tenía el vientre lleno de parásitos.  
 Y de Cenén nació el Innominado  
 por un furtivo encuentro con la hija de Potar  
 sobre piedras mudas.  
 Y el Innominado no engendró nada  
 porque era estéril como un cigarro.

Los versos citados están cargados de ironía hacia el adoctrinamiento religioso y hacia el arquetipo del mundo mitológico. Esta transgresión cobra un orden distinto del Génesis bíblico, acerca del principio del mundo. Este nuevo orden erige a los animales como primeros habitantes del inicio del mundo, en el que ya había elementos de la naturaleza. Luego aparece una saga de engendradore masculinos, aunque al parecer había seres femeninos; sólo que aparecen dentro de la dinastía en una relación con “Cenén”, quien tiene una relación “con la hija de Potar”. Por otro lado, la transgresión mítica está en que el fuego no lo proveen los dioses sino una clase de animal, la luciérnaga, lo que en consecuencia propone que ni los dioses ni los hombres fueron

los sabios de la luz por tener el fuego. El poeta no hace alarde de la potestad de un creador universal; acude a la genealogía desde la esencia de la palabra poética que no conoce de género:

Pero Cenén forzó la carne de Amelia  
(un fruto oculto de esta rara genealogía)  
y alcanzó la gravidez  
(él, no ella; extraño asunto. Pero esto es un poema,  
no un tratado de Genética).  
Y su vientre se fue poniendo  
azul y redondo como un naranja.  
Y de allí nació Komodor, débil criatura  
que tasajeaba el aire con su silbo helado.

Y Komodor engendró a Simón,  
y Simón engendró a Lothar el Grande.

Cuando nace Amelia se le considera como “un fruto oculto de esta rara genealogía”, quizá por su género inexplicable, mezcla de lo femenino y lo masculino. Ahora bien, cuando aparece Corina, hay una evolución del género femenino; mas su aparición es para ironizar el pasaje bíblico de la condición virginal de la madre de Jesús:

Y Corina, la más bella de todas,  
fue poseída por Lothar el Grande,  
pero siguió siendo virgen.  
Esto maravilló a todos, alguien habló de un milagro.

Esta mujer de gran hermosura, a la que Lothar el Grande posee, conserva su virginidad; pero el asunto pasa por lo burlesco, ya que el calificativo “Grande” concedido a Lothar haría pensar al lector que se trata de una potente figura masculina debido al imaginario arquetípico del héroe mítico. Sin embargo, establece la ironía sexual al señalar que Corina conservó la virginidad porque:

Los sabios dijeron  
que sólo era un problema de virilidad delgada.

---

Y después del milagro nació Rhino,  
que fue poeta hasta cuando aprendió a hablar;  
y Rhino engendró a Sigaor.

La ironía que presenta el poeta se refiere a que los poetas son habitantes del silencio que recogen de las voces de sus monólogos interiores, seres perceptivos que leen el mundo sensitivamente y lo expresan por medio de la palabra escrita.

Aquí termina esta historia,  
pues Sigaor nació solo y desangelado.  
Nada más que piedras alrededor.  
Y en su soledad recordó a Onán;  
y fue con su simiente en la palma de la mano  
y la puso entre dos piedras degolladas.  
Y de allí la flor.

Entonces Sigaor quedó asombrado de su obra  
y dio a su criatura un nombre colorido.  
Un nombre colorido que aún pronunciamos  
con labio despetalado;  
un bello nombre.

La saga de la primera genealogía llega a su final hasta que nace Sigaor, descendiente de Rhino. Sigaor es el fruto del poeta, es poema, palabra, imagen solitaria que da apertura a un nuevo génesis. Sigaor, aunque solo, tiene la potestad creadora porque ésta habita en su semen, no sufre de tabú alguno frente a la masturbación, la cual de manera irónica es exaltada por el poeta al investir al Onán poético como una especie de dios que le permite a Sigaor la autoestimulación genital; no como el Onán que aparece en el Génesis bíblico, hijo de Judá, a quien el Dios cristiano castiga por la práctica masturbatoria. Sigaor, en consecuencia, engendra un mundo más cálido y lleno de color al unir su esperma con elementos de la naturaleza. Hay ironía en que no se trata de un encuentro directo entre lo masculino y lo femenino; es la figura masculina la que se encuentra unida en Sigaor, quien entre el fruto placentero de su onanismo y la dureza de las piedras da vida a la flor.



El poema en todo su contexto es una mofa al dogma religioso, a la aparición de la vida como acto mágico, al imaginario milagroso en el que buscan refugio quienes no han traspasado el umbral de la nocionalidad. Así mismo, se burla del docto discurso de los sabios, que al pronunciar cualquier vacuidad, los borregos asienten con obediencia obtusa. Desde otra visión, privilegia al poeta como el hacedor del mundo y de la vida con sus palabras que son imágenes, el portavoz de la sugerencia que hace de lo que se considera imposible un nuevo significado que siempre abrirá las puertas a otros.

El lenguaje irónico provee al texto estético de posibilidades de interpretación, rompiendo el estado formal de la realidad para construcción de la propia. La ironía busca con inteligencia el desconcierto del lector, lo invita a sus parajes inciertos, recordos en los que el asombro está apostado. Las grietas que deja el escritor son por las que debe filtrarse el lector para develar de alguna forma la propuesta estética. El poeta en su ironía propone su visión, el lector en su pesquisa la enfrenta para interpretarla; el poeta fractura el orden establecido, el lector busca lo oculto en los intersticios; el poeta cifra claves e indicios, el lector descifra las probabilidades. Es allí, en consecuencia, en donde radica la riqueza de la ironía. “Es tanto el poder de la espiral irónica que no podemos ser sus receptores u observadores pasivos: si no ironizamos a la par del autor [...] tan seria o tan jocosamente como él lo hace, a la misma velocidad que él, nunca llegaremos a ser sus interlocutores. No pasaremos de ser unas ficciones de lectores tan irónicamente absurdas como el resto de las figuras que desfilan por sus páginas. Pero, ¿qué otra cosa podemos ser?” (Díaz–Migoyo, 1990: 134–135).

En conclusión, el fenómeno de la ironía atraviesa el universo poético de Carlos Alberto Castrillón, un poeta que renueva el arquetipo poético en cuanto a la temática, la forma y la intencionalidad. No se trata de una poesía en la que prima el carácter estético de figuras que impactan superficialmente los sentidos; es, por el contrario, una poesía anegada de vasta profundidad ideológica, un híbrido que bebe de la fuente de la prosa para darle

sentido propio al verso. Los poemas de Castrillón van creciendo en intensidad irónica en la medida en que avanzan sus imágenes contextuales, las cuales emergen para sorprender una y otra vez para que el lector se mantenga en una estupefacción constante. Así entonces, no se puede concebir la ironía sólo como la inversión del sentido literal, como en la definición semántica que ofrecen los diccionarios y las enciclopedias. La ironía es impertinente, ingeniosa, depende tanto del esteta en su intención como del receptor para su deconstrucción. La ironía accede a la pragmática, falsea y afirma, engaña y desengaña.

## Referencias

- Bajtín, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Castrillón, Carlos A. (2003). *Compendio de virtudes (y alabanza)*. Armenia: Tramar Editores.
- Castrillón, Carlos A. (2010). *Libro de las Abluciones*. Ibagué: Caza de Libros / Club de Lectores.
- Culler, Jonathan (1984). *Sobre la deconstrucción*. Salamanca: Cátedra.
- Díaz-Migoyo, Gonzalo (1990). *La diferencia Novelsca. Lectura irónica de la ficción*. Madrid: Visor.
- Paz, Octavio (1997). "Nuestra Lengua". Consultado el 9 de septiembre de 2010, en [www.lettrafuerte.blogspot.com/nuestra-lengua-octavio-paz.html](http://www.lettrafuerte.blogspot.com/nuestra-lengua-octavio-paz.html)



# LA ESTÉTICA DE LA TRANSGRESIÓN EN LA OBRA POÉTICA DE BAUDILIO MONTOYA

Juan David Zambrano Valencia<sup>35</sup>

*Primer principio de la transgresión. Es necesaria. Sin transgresión es imposible ningún tipo de progreso [...] Segundo principio: sólo le está permitido ser transgresor a aquel que es capaz de escapar al castigo, o a aquel que es más fuerte que los encargados de velar por el orden y castigar.*  
Mariano Arnal (2006)

## Introducción

En este ensayo se reflexionará sobre los valores estéticos de los poemas desacralizantes del escritor calarqueño Baudilio Montoya<sup>36</sup> (también llamados poemas malditos, herejes, transgresores u oscuros) a la luz de los principios de la estética de la herejía desarrollados por Orfa Vanegas Vásquez (2007), los presupuestos de mal de Gustavo Pis-Diez Pretti (2003) y el discurso satanista de Anton Szandor LaVey (2007). Tal reflexión tendrá como referente los poemas «Oración a Verlaine», «Eros», «Locura» y «Pavor» (1952).

---

<sup>35</sup> Es profesor del programa de Español y Literatura.

<sup>36</sup> Aun cuando me refiero a los poemas que el escritor dedicó a cuatro poetas simbolistas franceses, acá se abordará el soneto a Verlaine y, para efectos del ensayo, los demás poemas citados. Es justo mencionar que el escritor compuso poemas en honor a Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud.

En consecuencia, primero se efectuará un recorrido por la vida y obra del autor. Más adelante se hablará sobre el periplo de Montoya en la literatura oficial y marginal. Y luego, se ahondará en la estética transgresora de la obra poética del escritor.

### “El poeta del Quindío”: el autor y su obra

Laureado como reza el subtítulo, Baudilio Montoya Botero, escritor y poeta rionegrero, nació en 1903 en Antioquia —en la hoy llamada Ciudad de Santiago de Arma de Rionegro— pero viajó a temprana edad (1907) a Calarcá. Encontrándose allí se convirtió en profesor de escuela y comenzó su recorrido en el campo de la lectura literaria y la creación poética como estado inmanente e indisoluble de su vida. Hacia 1938 compiló su primer libro: *Lotos*. Tiempo más tarde vinieron: *Canciones al Viento* (1945), *Cenizas* (1949), *Niebla* (1952), *Antes de la Noche* (1955) y *Murales del Recuerdo* (1963), que conforman el conjunto de su creación poética editada, a pesar de que su familia conserva varios “versos manuscritos, con correcciones” del autor.

Montoya falleció en Calarcá el 27 de septiembre de 1965. Ocho años después, es decir, en 1973, el Comité Departamental de Cafeteros del Quindío editó una antología de su obra, titulada *Baudilio Montoya: Rapsoda del Quindío*. “Con este nombre se quiso identificar el carácter social que caracteriza la voz” del escritor, por cuanto Montoya fue y sigue siendo el poeta más leído, recordado y admirado por los calarqueños y, en sí, por los quindianos:

[Baudilio Montoya es] el sol, el campesino con su carreta, la mujer en su diaria labor, las estrellas que apenas se asoman y el crepúsculo como una ‘opulenta catedral en llamas’ [...] Son las cosas en las que se hace perenne la memoria de los muertos. Es la intuición metafísica que ve la armonía del cosmos que se repite en la flor y en la semilla (Castrillón, 1999: 10).

Además, Carlos A. Villegas (2009) en la biografía crítica “Baudilio Montoya”, opina que:

Sin duda alguna su condición de poeta social, en el doble sentido de la palabra: aquel que participa de la vida cotidiana de un grupo humano, y aquel que da sentido a su obra denunciando atropellos y tropelías de los poderosos, es la que ha hecho perdurar su legado literario en el corazón de sus coterráneos [...].

### **Baudilio Montoya: del oficialismo a la marginalidad**

Baudilio Montoya es un importante referente poético del departamento de Quindío, cuya vigencia es latente —aún más que otros poetas de antaño y escritores de nuevos tiempos— en tanto reflejó en sus poemas el sentir colectivo y las creencias de las gentes, las tradiciones de los calarqueños y en sí, las circunstancias de su contexto. Montoya, un escritor romántico y moderno de trazos precisos, estética que raya con lo pomposo y se conjuga con la sencillez, ha sido el poeta quindiano más respetado en vida y el mejor recordado ahora que su cuerpo integra la tierra y que su voz se percibe en la esencia literaria:

#### **Muchacha del Quindío**

Muchachita campesina  
flor de mi tierra quindiana,  
que tienes olor de pomas  
y dulce sabor de caña  
y de piñas que maduran  
al borde de la quebrada.

Tienes el mismo primor  
de los lirios de la estancia,  
y el contenido fecundo  
de tentación y de gracia  
que se encuentra en las mazorcas  
que crecen en la labranza.

Niña de miel y de aromas,  
orgullo de mi comarca  
tú eres sencilla lo mismo  
que el sueño breve del alba  
y hermosa cual los bambucos  
que se oyen en mi montaña.

«Muchacha del Quindío» deja notar que Montoya es un escritor de moral inalienable, apasionado del paisaje vecino y amigo del pueblo. En efecto, ganó lectores, seguidores perennes y un lugar en el centro: en la “aldea canónica”.

Lo anterior supone que el escritor navegó sobre los patrones culturales aceptados por los calarqueños y, dicho viaje, estuvo tutelado por Apolo. Sin embargo, su periplo estético, al tiempo, fue acompañado por Dionisio. Esto es, por discursos transgresores, por configuraciones poéticas periféricas, por versos que rompían lo oficial y abrían camino a libertades ocultas. Es decir, a voces íntimas y a canciones oscuras: a la herejía. Por ende, Baudilio Montoya voló sobre el mal, manifestó lo puramente humano de su espíritu y lo meramente carnal de su razón:

### **Eros**

Mientras crecemos los febriles dejos  
que demoran la estada complaciente,  
multiplican tus gracias de serpiente  
con intención perversa, los espejos.

A nuestro loco afán, viene de lejos  
un enervante aroma en el relente,  
y así junto a tu ser, mi ánima siente  
un suave embrujo de licores viejos.

Por el querer de mi ansiedad pagana  
el quinqué de severa porcelana  
dora su faz de Janhelos encendida.

Y te llama mi voz al amor fuerte,  
antes de que la mano de la muerte  
nos deshaga la llama de la vida.

Ello demuestra dos cosas. De un lado —rememorando parte del epígrafe— que únicamente “le está permitido ser transgresor a aquel que es capaz de escapar al castigo”; y Montoya escapó de la condena que la cultura le impone a quien no hace caso de lo que se ordena. De otro lado, que al transgredir se emancipó y, al

escapar, conservó su libertad como poeta del canon y de la margen. Esto lo pone de parte del *mal* que cohabita en el seno de la sociedad y persiste en el conocimiento, en la creación artística y en la idea de progreso. Pero también de parte del *mal* que burla y ensordece la conciencia de la tradición, y del cual es inútil huir. Al Respecto, Pis–Diez Pretti, en cavilaciones que penetran los ámbitos mitológico, teológico y filosófico, afirma que el mal:

[...] aparece como algo con lo que irreductiblemente y a priori debemos contar, pues ya está ahí y es parte del argumento de la obra que la humanidad debe representar. En general, es imputable —en el discurso de las grandes religiones monoteístas— a una carencia, a un déficit ontológico originado en un mal uso de la libertad, esa camisa de fuego que a veces querríamos arrancarnos. Para el mundo oriental —menos propenso a deliberar sobre su justificación [...]— aparece como inevitable, como un rasgo de la creación. Su superación, el inimaginable estado en el que ya no existiría, aparece —en el nivel colectivo— como escatológicamente diferido en los relatos oficiales de las grandes religiones, aunque el esfuerzo individual puede contribuir a hacerlo visible ya mismo. Pero no se espere que se brinde una explicación, o que se le dé un contenido a ese esfuerzo, pues constituyen algo que cada uno deberá hallar, y perderlo, y volverlo a hallar (Pis–Diez, 2003: 21).

Así que Montoya halló el mal, anidó en su centro. Después lo perdió y lo volvió a encontrar. En resumidas cuentas, forjó una travesía estética entre opuestos, entre tensiones inevitables: la bondad y la malignidad, la blancura y la oscuridad. Lo cual trasluce alternativas humanas que se repelen pero se necesitan para subsistir y, en consecuencia, se conectan internamente a través de una gama de grises: como hermanos indivisibles o maridajes divorciados. En este sentido, nuestro autor no sólo fue alba sino crepúsculo, no sólo habló de lo aceptado sino de lo rechazado, no sólo fue oficial sino transgresor. Baudilio Montoya transitó de la mano de Apolo y de Dionisio.

### **La estética de la transgresión en la obra poética baudiliana**

Orfa Vanegas (2007: 141) considera que:

La práctica de la transgresión lleva consigo el elemento liberador, la sensación de libertad frente a lo impuesto, porque al contrario de lo que convencionalmente se cree, el espíritu libre no es el que se centra en el cumplimiento de las normas y las leyes como facilitadoras de una quietud existencial o paz interior, sino aquel que va contra lo establecido, puesto que la libertad, en su sentido profundo, es la desviación de lo normativo para entrar en la búsqueda de lo íntimo personal, es la actividad total del libre albedrío, aunque ello signifique desasosiego y continuo desequilibrio. De esta forma, la libertad se asocia con la transgresión, por la capacidad de romper la norma para acceder a un devenir más propio, en el sentido de hacer lo deseado y no lo impuesto. Y como la transgresión se relaciona con la libertad, el Mal es parte inherente a ese estado libre y exclusivo del ser humano.

Bajo esta lente, veamos un fragmento de «Locura» de Baudilio Montoya:

Corre un sátiro en celo por mis venas, la linfa  
purpurina apresura sus caudales de fuego,  
y algo como una mano de traslúcida seda  
despeina blandamente mis intensos deseos.

No sé de dónde viene la opulencia gloriosa  
de tus mil tentaciones, vaso de zumos caros,  
racimo promisorio de mortales deleites,  
poma de fina esencia con sabor de pecados.

Aquellos trazos poéticos transparentan otra forma de ver el mundo. Son versos liberadores que rompen ataduras impuestas y rebosan estructuras rígidas. Por ejemplo, el “sátiro”, “la linfa”, “los intensos deseos”, “la opulencia gloriosa” y “las mil tentaciones” confeccionan una malla de intenciones que pretenden romper el orden, agredir ideológicamente el centro y permitir que la periferia filtre sus pulsaciones y despierte el mal. El bien merecido mal de un poeta cuya dedicación a la bondad convencional colisiona con la naturaleza carnal y con lo estrictamente instintivo: lujuria, “mortales deleites”, “sabor de pecados”, goce, Satanás (al decir de LaVey, el dios de la carne). El Satanás liberador que contra- viene o, si se prefiere, el poeta liberador que desacraliza:



Como un clarín de la Muerte  
se oye un aullido lejano,  
por el dombo de carbón  
pasan las brujas volando,  
mostrando en obsceno gesto  
sus semblantes desdentados,  
mientras prosigue la noche  
como si fuera un ahorcado  
que mecen medrosamente  
las manos secas del Diablo.

Como se atisba, el poeta ya no es la multitud, la muchacha quindiana, la carreta del campesino, el solar, el paisaje, la conciencia colectiva, el orden, la pulcritud o lo establecido. Ahora es él, el hombre, la bestia perfectible, el esteta marginal o el pensamiento de un entusiasta partidario de las maldiciones emergentes en las atmósferas parisinas del siglo XIX, del *yo*: su yo. Un yo con ideales que se redime y se convence de su naturaleza oscura: la de todo hombre y mujer. En otras palabras, la del esposo que bebe unas copas de licor, la de la novia que mira con deseo a otro hombre o la del hijo que engaña a su madre:

### **Oración a Verlaine**

Verlaine, padre sombrío: Mira los luminosos  
hijos de tu luctuosa bohemia atormentada,  
cómo van taciturnos tras la Eterna Enlutada  
soñando sus divinos hexámetros gloriosos.

Son tus pobres ungidos que en los sitios umbrosos  
dialogan con los signos de la noche embrujada,  
mientras dice su ensalmo la burbuja sagrada  
en la suave acechanza de los vinos añosos.

Por la acerba tragedia de su atroz desventura,  
por sus sueños en ruinas, y la cruel amargura  
de su mal incurable, clamo a ti, Padre mío:

Tú que bruñir supiste las bellas maldiciones,  
ruega desde tu reino de las constelaciones  
por los desamparados enfermos de tu hastío.

Baudilio Montoya le oró a Verlaine, al “padre sombrío” y, al hacerlo, se adhirió a su discurso, lo enalteció al punto de un dios. O sea, cristalizó sus “bellas maldiciones” y fabricó con ellas un collar de heresiarcas. Se transformó en un maldito, en Satán, en otro dios. Por cuanto admirar a un dios hombre es reconocerse a sí mismo como tal. Es creer en el intelecto, en la virtud humana. Es negar a Dios. Puesto en situación —al poeta—, es oponerse a la idiosincrasia conservadora y a la tradición cultural de una novel región (Calarcá). Es, en conclusión, situarse del lado de Dionisio o de Caín: quien desobedeció la ley, se rebeló contra Dios y se labró como su propia deidad.

Veámoslo así, Baudilio Montoya, con poemas de este tinte, quebrantó la norma (ley divina o cultural), se rebeló contra su dios (poética colectiva, sociedad calarqueña) y se forjó a sí mismo uno (escribió a sus instintos, a su intimidad, al símbolo, a la erudición, a las tinieblas). Esto es, a propósito del satanismo, “[...] otra forma de ver el mundo; otra manera de estar en él e interpretarlo. Una búsqueda de la verdad. Un continuo viajar sobre la historia para conocerla y aprender de ella. [...] un recorrido en dirección al perfeccionamiento humano —‘la potenciación de sus facultades’—. Un encuentro del hombre consigo mismo a través de la estimulación instintiva controlada: un permanente retorno a la naturaleza humana” (Zambrano, 2009: 69). Concepción que, léase bien, se compagina con la estética hereje de nuestro autor y corrobora su impronta satanista: la de las metáforas que lo reafirman en la condición mundana.

Todavía más, con Montoya acontece algo singular puesto que al erigir en sus poemas, por una parte, la historia pública y, por otra, la “atroz desventura” o las imágenes bohemias, se perfila como el arquitecto de la casa y de la luna ebria, de la margen y del canon. Podría señalarse que ello lo reviste de cierto carácter “siamés”: con órganos que se repiten, hablan desde diferentes aristas y conviven en un sólo cuerpo. (Es de advertir que suscitada contradicción es vital y permanente en la interacción social y en las lógicas de desarrollo humano, estético, científico...):

## **Locura**

[...] Así junto al peligro de tus flancos serenos  
donde demora el signo que mi emoción arranca,  
encuentro más perfecta, más viva tu belleza  
que la que el mármol firme le dio a la Venus manca.

Arde tu gracia ahora, consúmeme en la loca  
premura del minuto, hazte nerviosa y leve.  
Yo soy como un brasero, tú eres sándalo puro  
y en mí tiembla la llama que fundirá tu nieve.

Ojeemos a continuación una propuesta estética y discursiva contraria a la sugerida en el poema antepuesto que, más allá de resaltar la multiplicidad del escritor, prueba su “carácter siamés”:

## **Señor**

Dame un pobre recinto de Cartuja  
donde al amparo de tu amor cristiano,  
logre matar el lúbrico gusano  
que la miseria de mi carne estruja.

Y en donde tú, si alguna vez me embruja  
la telaraña del deseo liviano,  
me apagues con la gracia de tu mano,  
así como se apaga una burbuja.

Gracias a lo antedicho, Montoya podría ser el traidor de la cultura que predica o el poeta del hogar que ama. O, quizás, el escritor que maldijo al pueblo que lo veneró o el poeta de las montañas quindianas. Pero no, es lo uno y es lo otro, no lo uno o lo otro. Es decir, la herejía de la herejía, la negación de la negación (la autonegación) y la trasgresión de sí mismo y de su pueblo. Es Satanás: el demonio que se revela contra el padre para liberarse pero, al lograrlo, sigue siendo preso suyo. La estética desacralizante de Montoya, por tanto, constituye un híbrido de ciclos constantes.

La que antecede es una idea fija en «Pavor» (1952). En el poema, Montoya expresa su temor hacia el mal, pero lo enarbola con una configuración poética precisa. El razonamiento es éste. El

lenguaje lo a pero huye de los “candiles de cráneos”. La palabra expresa terror por “arcángeles caídos [...] con alas sucias y rotas” (que bien pueden ser él o la humanidad íntegra) e hilvana caminos con lucidez poética para aminorar la miseria. El autor revierte la transgresión, pero la atiza con la apuesta estética del lenguaje. Hay que repetirlo, con las palabras repele el mal y lo arroja simultáneamente. Lo contempla, lo piensa y lo estampa en versos radiantes mediante un lenguaje oscuro. Con la palabra se aparta de lo maldito y lo adora al mismo tiempo:

### **Pavor**

Ya es la hora de los trasgos  
que buscan brujas bohemias  
con sus candiles de cráneos.

La noche se alza desnuda  
como si fuera un ahorcado,  
expuesto bajo los cielos  
en pornográfico escarnio,  
tiene los senos oscuros  
sobre el mundo, descolgados,  
para que tomen los hombres  
el zumo de sus pecados,  
mientras dilata su sexo  
en un esfuerzo de espanto.

No se oye siquiera un grillo;  
que todos están soñando  
en pedregales de Muerte  
y en yermos desconsolados,  
donde los búhos vigilan,  
persistentes, como faros  
que nutren con sus aceites  
las manos secas del diablo.

Yo avanzo por un camino  
lleno de ruidos extraños  
que corta en veces la fuga  
de los lobos esteparios,  
el corazón me da vueltas

como un globo abandonado  
y se tiende en su pavor  
como un orate extraviado.

Dos arcángeles caídos,  
terrificamente raros,  
con alas sucias y rotas  
y túnicas en harapos  
me salen en un recodo  
para tomarme en sus brazos.  
Yo los llamo quedamente  
con voz que llega temblando  
y se me pierden de pronto  
en el negror del espacio [...]

La estética maligna de Baudilio Montoya parece formar, entonces, un quiasma (suponiendo que tal vocablo sea aceptado en este caso): el entramado de grises que liga la margen con el canon y les permite dialogar. No obstante, en un afán efímero regresa apresurado para fundar las fronteras de los discursos y regenerar las tensiones pasadas. Y, por consiguiente, tornarse la tensión transgresora (libertad) y la tensión esclavizante (norma), pues sin lo primero y lo segundo, es insostenible el mundo tal como hoy se muestra y, asimismo, el oficio del poeta.

### **Para terminar**

Hasta aquí se ha desplegado un recorrido por la vida y obra de Baudilio Montoya, una interpretación de su travesía por la estética de la herejía y la estética canónica y una reflexión en torno a la presencia del mal y del satanismo en algunos de sus poemas.

Finalmente, conviene decir que el Quindío contó con un escritor de alto calibre que, junto a Luis Vidales, Bernardo Pareja, Carmelina Soto, Noel Estrada Roldan, Juan Restrepo, Julio Alfonso Cáceres y otros, engalanó el discurso poético de la región e imprimió una marca que bien vale recordar y que, por fortuna, patentó la historia literaria del departamento tanto oficial como periférica. La estética de Baudilio Montoya es una expresión

cultural oficial de la región y él, para los calarqueños, un ídolo de buena cepa cuya obra se trabaja en el aula de clases y hace parte de los currículos, a más de que una Institución Educativa de Calarcá lleva su nombre.

Montoya elevó y desacralizó la cultura canónica. Se resistió a ella en una especie de autonegación inconsciente abrigada por el arte. Fue un hereje del imaginario que retrata en su obra poética, no sólo desde lo estético sino desde lo discursivo. Baudilio Montoya construyó poesía de la mano de Apolo y de Dionisio, de Dios y de Satán.

## Referencias

- Arnal, Mariano (2006). “Transgresión”. Consultado el 23 de septiembre de 2009, en <http://www.elalmanaque.com/junio/29-6-eti.htm>
- Castrillón, Carlos A. (1999). *Quindío vive en su poesía. Antología poética del siglo*. Bogotá: Tercer Mundo.
- LaVey, Anton. S. (2007). *La Biblia satánica*. Consultado el 25 de septiembre de 2008, en <http://darkmagicworld.files.wordpress.com/2007/04/la-biblia-satanica.pdf>
- Marín Ocampo, Héctor (comp.). (1973). *Baudilio Montoya: Rapsoda del Quindío*. Armenia: Comité de Cafeteros del Quindío.
- Montoya, Baudilio (1952). *Niebla*. Armenia: Club de Leones.
- Montoya, Orlando (2003). *Baudilio Montoya, 100 años*. Armenia: Gobernación del Quindío.
- Pis-Díez, Gustavo (2003). *El mal: una perspectiva antropológica*. Consultado el 15 de agosto de 2009, en [http://eprints.ucm.es/4950/1/EL\\_MAL.pdf](http://eprints.ucm.es/4950/1/EL_MAL.pdf)
- Vanegas, Orfa K. (2007). *La estética de la herejía en Héctor Escobar Gutiérrez*. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Villegas, Carlos A. (2009). “Baudilio Montoya”. *Poesía*. Consultado el 28 de noviembre de 2009, en <http://www.calarca.net/audilio.html>
- Zambrano, Juan D. (2009). “El satanismo, una religión de lo humano. De la muerte de Satán y otras verdades”. *Revista Literaria Polilla*, Universidad del Quindío, (7): 69–70.



## APUNTES PARA UNA EXÉGESIS DE LA LITERATURA EN EL QUINDÍO<sup>37</sup>

### PRESENTACIÓN

Carlos Alfredo Villegas

La última imagen que se pudo observar de Rosamira Castrillón, y por la que se la recuerda, la reseñó un integrante de la seguridad y vigilancia del condominio donde ella vivía después de su separación de G.: su figura delgada, enhiesta, detrás de las cortinas, en un segundo piso, con su vista fijada en el caminito de piedra que de la portería conduce a la entrada de su casa de campo. ¿Qué esperaba ella? ¿A una persona que intuía que iba a llegar? ¿Tal vez a un mensajero con una carta o una tarjeta de invitación?

En *abstract*, como dicen los académicos, era una imagen triste: ella esperaba a alguien que no había quedado de llegar.

Cuando cumplió la Universidad del Quindío 50 años de vida administrativa y académica, en octubre de 2010, el imberbe director del programa de Español y Literatura, Misael Giraldo, amigo de Rosamira Castrillón, la visitó en su casa para pedirle su

---

<sup>37</sup> [Escrito por José Nodier Solórzano Castaño, con dedicatoria a sus amigos escritores, en especial a C. A. Castrillón y C. A. Villegas Uribe]. Solórzano Castaño fue Presidente del Consejo Nacional de Literatura e integrante del Consejo Nacional de Cultura. Fundador y gestor del Encuentro Nacional de Escritores Luis Vidales (Calarcá). Ganador de dos concursos nacionales de cuento. Ha publicado *Las historias del Prologuista* (2008). Es egresado del programa de Español y Literatura (1988).

intervención como oradora principal en el acto de inauguración de la Biblioteca de Autores Quindianos, a entronizar e instalar en la Biblioteca Central Euclides Jaramillo Arango.

No obstante esa visita de cortesía, que fue en mayo, la invitación formal y escrita para octubre nunca llegó porque el joven Director olvidó enviarla por mensajería física al condominio de habitación de la Crítica Literaria, en el Valle del Sol, en Barragán, por lo que ella, muy prestigiosa por cierto en el ámbito académico, jamás asistió al evento protocolario.

El texto, como lo enviamos por correo electrónico al sucesor de Misael Giraldo, quien perdió su cargo desde esa época, no tanto por el olvido como por lo sucedido al final con su invitada Fabiola Osorio Montesinos, poetisa que había acabado de salir de la Clínica El Prado, no ha sido alterado y está listo para publicarse en la revista *Polilla* del programa de Español y Literatura.

Debe entenderse, y así lo leí en mi caso, como un borrador de sus ideas, expresadas desde un tono coloquial. Reitero que es un borrador y se debe abordar como lo que es: un conjunto de apuntes desordenados de asuntos personales y lecturas sobre la literatura local.

Se nota cierta flexibilidad en el estilo que en nada se vincula con la solemnidad propia de un discurso académico, como algunas veces lo leímos de autoría de la misma Rosamira, en el seno de la Asociación.

Faltan en estos apuntes correcciones de estilo y de sintaxis que la autora Rosamira Castrillón no alcanzó a realizar, ya que se comenta por parte de miembros de la seguridad del condominio que ella, que era visitada con cierta frecuencia por el poeta caicedonita Juan Piedrahita y Restrepo, un día cualquiera sin mediar explicaciones organizó bártulos, trebejos y libros y, con Emperatriz, tomó las de Villadiego, es decir, como lo afirmara la poetisa Osorio Montesinos, escapó a su tierra natal, la señera tierra de los santafereños.



Aclaro por las dudas que se susciten que lo que diga la poetisa Osorio Montesinos, hoy recluida de nuevo en la clínica después de su desatino en el acto conmemorativo, es menester evaluarlo con el juicio que ella no posee, porque ya es su segunda estadía en ese centro, reclusión causada por sus delirios, neurosis y afecciones nerviosas de todo tipo.

Nada se sabe al respecto, nadie conoce con certeza su paradero y sólo queda entre nosotros de la Crítica Literaria su estela de obras y de amantes, entre ellos el escritor José Nodier Solórzano Castaño, el poeta Piedrahita y Restrepo y algunos dicen de la misma poetisa Osorio Montesinos. Poco se comenta en estos intríngulis amorosos de los poetas Elías Mejía y Juan Aurelio García, a quienes muchas veces se les vio merodeando por el Rancho California, Lunadas, los Almendros y el condominio Valle del Sol. En algo se sospecha de ellos, que maliciosos y lúbricos sí son, porque la Crítica Literaria en varios trabajos ensayísticos los relleva y connota como buenos poetas de la modernidad literaria en el Quindío.

Todos lamentamos, en especial quienes nos hemos agremiado en Asoefifi, Asociación de Escritores de Ficción Ficción, que este bello proceso de reivindicar la literatura quindiana, que sí existe a pesar y en contra de lo que diga Rosamira Castrillón, haya terminado como terminó, en particular por lo ocurrido el miércoles 13 de octubre de 2010, noche central de la conmemoración de los 50 años de la Universidad del Quindío, cuando se dieron cita en la Biblioteca Central los más importantes escritores del Quindío. Entre ellos cabe recordar a Umberto Senegal, Esperanza Jaramillo, Libaniel Marulanda, Jaime Lopera Gutiérrez, Hugo Hernán Aparicio, Susana Henao, Oscar Zapata, Elías Mejía, y al poeta Juan Piedrahita y Restrepo, caicedonita de origen y bogotano de hábitos, quien mantiene fuertes nexos personales con el Eje Cafetero.

El asunto es como sigue: cuando el señor rector de la Universidad, el doctor Alfonso Londoño Orozco, cortó la cinta morada que daba acceso a las estanterías en donde ya reposaban los

libros de los escritores del Quindío, en primera instancia los 523 tomos de la obra de Otto Morales Benítez, hijo adoptivo de la tierra, tomos encuadernados en cuerina azul rey, la poetisa Osorio Montesinos se levantó de su asiento y pidió el favor de que le permitieran asperjar agua bendita de una botella que traía en su bolso, sobre la colección de poesía quindiana, como símbolo de consagración de los autores.

El público estaba perplejo por la intromisión de la poetisa pero agradado de que la lírica quindiana fuera objeto de ese singular homenaje. El señor Rector de la Universidad, como un caballero que es, dio paso y lugar a la poetisa y volvió a la mesa central de las autoridades académicas. La poetisa Osorio Montesinos, una escuálida mujer natural de Calarcá, algún cínico dice que ella simboliza la carnadura estética de nuestra poesía, después de rociar los libros con el agua que escurría de sus dedos largos, procedió a arrojar una cerilla que extrajo de una caja pequeña rotulada con el nombre de El Diablo. La gritería que produjo esta infamia fue descomunal, en razón a que se constató, por las llamas, que la tal agua bendita era gasolina y que la verdadera intención de esa mujer era incendiar los libros de los autores quindianos.

En esa noche oscura, en fracción de segundos, las llamas abrazaron la obra de Morales Benítez, de su amiga Támara Márquez, las parábolas Zen de Senegal, los cuentos breves de Osorio Carvajal, el libraco de cuentos de Solórzano Castaño, los libros de poemas de Piedrahita y Restrepo, los librillos de poemas de Andrés Marías Argenta, las novelas de un señor Carmelo Londoño, los poemas épicos de Charles Aymuquitay, los poemas eróticos de una poeta y docente de nombre Emperatriz Vallejo, a quien todos vimos gritar desesperada, chillaba como un animalillo herido, por la pérdida de su libro entre las llamas.

El cuerpo de seguridad y vigilancia de la Universidad del Quindío capturó a la poetisa pirómana y la entregó inerte, sin la caja de fósforos, a los policías que ingresaron a la Biblioteca 13 minutos exactos después del inicio de la conflagración, que fue

apagada con extintores por los mismos escritores, víctimas ellos a través del incendio de sus obras de esa terrible ofensa contra el arte del Quindío.

Ello ocurrió la noche negra del 13 de octubre de 2010. Algunos hacen disquisiciones y cábalas sobre tres hechos: Primero, que el evento se programó para un día 13; segundo que los policías que fueron llamados se retrasaron con exactitud 13 minutos y tercero que 13 eran las mujeres escritoras que estaban en el recinto, si contamos con dos críticas literarias entre ese grupo como lo son Zahyra Camargo y la especializada en teatro Blanca Cecilia Ramos, también pensionada, como la ausente Rosamira Castrillón, por la Universidad del Quindío.

Pero ya que conté ese hecho, que sirve como contexto para estos apuntes, volvamos a lo que nos concierne. Bien sabemos por lo dicho por la Crítica a Misael Giraldo que ella pretendía en un principio escribir un ensayo literario, el que siguió como una especie de crónica y culminó en lo que es, que no sabemos de manera precisa y rigurosa qué es.

Mucho lamentamos que la enemistad de la Crítica con sus ex compañeros vivos del programa de literatura nos haya dejado sin saber qué pensaba ella sobre los muy serios trabajos de Zahyra Camargo, de Nodier Botero y de Jorge Ramos, el peruano, y de la actitud de todos aquellos amigos míos que desde la época de Magdalena Gómez, de Laura Victoria Gallego, de Fernando Hernández, de Ebel Botero, de Francisco García, de Gustavo Giraldo y de Luis Eduardo Álvarez, desde la cátedra, o de la mismísima Fuente de Soda La Habana, lugar de recreación para algunos docentes, hicieron del programa de literatura un escenario de amistad y de confraternidad. Bueno, hicieron del programa en el cuarto piso del edificio antiguo de la Universidad, cuando era denominado Lingüística y Literatura, y era en jornada nocturna, un escenario de pedagogía literaria: no exageremos con esa zalamería de la amistad.

De los diversos comentarios que se hacen sobre la fuga de la Crítica habría que descartar de tajo que se haya marchado estimulada o en compañía del poeta Juan Piedrahita y Restrepo, caicedonita de nacimiento, de quien se refiere en fuertes términos en sus “Apuntes para una Exégesis de la Literatura en el Quindío”, que es el texto que estoy remitiendo por la Internet al programa de Español y Literatura.

Se entiende además que de ninguna manera Rosamira Castrillón ha perdonado a José Nodier Solórzano Castaño, quien en su libro *Las Historias del Prologuista*, según lo leí en ese libro tan equivocadamente editado, la dejó en la física calle o en cueros, como comentamos en las sesiones de Asoefifi.

En ese libro el autor contó la vida íntima de la Crítica y en un cuento que se llama «La Enana es Ladina como una Sardina», se burló de ella. También ha sido irónico, muchas veces, con la nueva misión de Castrillón Lozano, que es la de evangelizar a sus prójimos descarriados de la Fe de Cristo.

Hay que anotar como una curiosidad literaria que, por primera vez, la Crítica, cuya discreción fue notable, utiliza en sus textos el apellido de su madre, Lozano, y además como una sorpresa de sus “Apuntes”, nos cuenta sobre sus padres y su relación con el departamento del Quindío.

La enemistad, esa sí que es enemistad, entre Castrillón Lozano y Solórzano Castaño, de castaño pasó a oscuro cuando ella se relamió diciendo en público los problemas de *parole*, los problemas de potencia sexual del escritor quimbayuno, quien miente cuando dice que nació en Calarcá, tierra de recios y muy potentes cantores.

De ese tema se repite, con ánimo sensacionalista, lo dicho por Rosamira como exégesis de *Las Historias del Prologuista*: “La Gran Metáfora es la impotencia del hombre frente al dolor, la soledad, la muerte y los poderes estatales y paraestatales, en fin, es la impotencia del hombre frente a su destino, predeterminado

por fuerzas externas y oscuras que no míticas o divinas. El autor, por ejemplo, cree que la impotencia es una enfermedad y busca, en otras mujeres, su curación. Pero cae, y al caer recaen su pene y su pluma”.

Vale la pena comentar que algunos explican que en esa disputa, que ya pasó a la historia, se simbolizan y concentran los dos males mayores del ejercicio literario en el Quindío: de una parte, en Rosamira, su deseo de catequesis que inficiona cualquier desarrollo artístico con la doble moral o la ética cristiana. De hecho ella y otros docentes de las universidades de la región Andina culminan sus días vestidos con sudaderas grises, en tareas evangelizadoras como pastores de sectas religiosas. Privilegian el misticismo al conocimiento, a la creación y recreación de nuevas estéticas. Y de otra parte en Solórzano Castaño se advierte la impotencia de una sociedad campesina y conservadora para darse sus propios valores, para reciclar los propios y reconvertirlos en manifestación de nuevas identidades. Por ello él es definido como un escritor aficionado, porque no tiene la capacidad anímica de construir un universo autónomo e insurgente con sus propias reglas estéticas. Solórzano Castaño, por acción o por omisión, es impotente ante los poderes establecidos por el statu quo, por el establecimiento oficial.

Al final nos queda, después de estos reveladores apuntes de Rosamira Castrillón Lozano, la descripción que nos hizo el celador del condominio, quien nos habló de la soledad de ella, de sus profusos diálogos con su lora Emperatriz y, sobre todo, nos repitió de la manía de la Crítica por asomarse a la ventana a mirar hacia el caminito de piedra.

---

APUNTES PARA UNA EXÉGESIS  
DE LA LITERATURA EN EL QUINDÍO

Rosamira Castrillón Lozano

La felicidad que me procura la tranquila sucesión de los días en mi casa en el condominio Valle del Sol, en Barragán, en la línea divisoria de los departamentos de Quindío y Valle del Cauca, en donde vivo con mi perro Oskitar y con mi lora Emperatriz, es el producto de buenas decisiones en cada encrucijada de mi vida.

Quiero explicar esta noche, años después de mi autoexilio, de mi destierro voluntario de la calle 10 norte de Armenia y como es obvio de la comunidad académica y docente, cómo vivo después de mi separación de G., porque entiendo que algunos desean saberlo, y qué pienso de la incipiente literatura de mi región.

Digo de mi región porque si bien no nací en el Quindío, le he dedicado casi 40 años a estudiar la obra literaria de algunos escritores de este departamento, que fue significado como un pedacito de cielo en la tierra, según lo dijo un ex presidente de la República de Colombia.

Acepté con gusto venir a la inauguración de esta Biblioteca de Autores Quindianos, en el edificio de la Biblioteca Euclides Jaramillo Arango, aquí en la Universidad, porque entiendo que para muchos de ustedes, de nosotros, es muy importante contar con una estantería en ese Olimpo de la inmortalidad que es la literatura universal. Si bien algunos creemos, como lo creo yo, que sólo la vida eterna a la diestra de Dios Padre es viable y factible para nosotros los humanos, otros se la juegan por el prestigio y la fama después de muertos, lo que al final es una estulticia propia de los escritores. Ya lo parodiaba de Proust Vila Matas

cuando decía: “En la sordera del sueño eterno, no somos importunados por la Gloria”. O mejor cuando uno de sus personajes dice: “Que el resplandor de nuestros nombres se detiene en la piedra de nuestra tumba”.

Nací en Bogotá, ya lo saben ustedes que son mis amigos, en La clínica Palermo, y viví, para mi regocijo, en el barrio Santa Isabel, con una corta temporada en el Barrio La Soledad. Ambos barrios de larga tradición en la Capital de la República. Estudié mi primaria en el colegio Nueva Granada, y parte de mi bachillerato, hasta cuando mi padre, que en paz descansa y que Dios lo tenga en su gloria, fuera trasladado a Armenia. Compartió él labores administrativas en el Comando de Policía Quindío con el Capitán Naranjo, hoy General de la República.

Mi educación secundaria la hice en el Colegio Las Bethlemitas, institución que me formó bajo la égida de preclaros principios cristianos. Soy el resultado de una amalgama de influencias de finales de siglo veinte, centuria de incertidumbre, que me hace lo que soy: una mujer al servicio de Dios y, por qué no decirlo, de todos ustedes escritores del Quindío, lectores de la realidad terrenal por designios superiores.

### **Conocí al Tío Conejo: Fundador de la Universidad del Quindío**

Cuando llegué al Quindío supe de su literatura por el más genial de los escritores de la región, cofundador con Alirio Gallego y otros amigos de la Universidad, y digo genial por su graciosa personalidad, hablo de Euclides Jaramillo, amigo mío, quien me enseñó a conocer la obra de Luis Vidales Jaramillo, el autor de *Suenan Timbres*, de *El Eterno Aprendiz*, que eso es un escritor, un hombre inacabado; de Baudilio Montoya, el Rapsoda del Quindío, un poeta de hermosos versos; y del prosista Humberto Jaramillo Ángel, un cuentista muy bien dotado, en todos los sentidos lo expreso, porque su carácter y personalidad, que se fundamentaban en la vanidad de sus procedimientos, hicieron de sus escritos un permanente surtidor de ideas paradójicas.

Nací en los años cincuentas y crecí con el influjo de la fundación de esta Universidad, necesaria para una región premoderna que requería en los años sesentas de un centro superior, y crecí, además, con las ideas de Mayo de 1968, repulsivas y anárquicas, que de una u otra manera marcaron nuestra sensibilidad.

Ya ven ustedes que puedo abordar en esta conversación que me fue pedida por el programa de Español y Literatura, por su Director, mi amigo maelito, las expresiones de modernidad de una literatura que, a mi modo de ver, ni siquiera existe.

Partimos entonces de un acuerdo fundamental: la literatura del Quindío no existe, y no existe porque el mismo departamento no se ha organizado ni configurado como una comunidad cultural que posea modos propios de vivir y de hacer, costumbres y tradiciones que emitan señales propias de identidad o de identidades.

El mejor testimonio o prueba de lo que digo la pueden encontrar ustedes, que intuyo conciencias preocupadas por mi aseveración, en el Himno del Quindío, que es el resultado precario y lacrimoso de una antioqueñidad que además, por su solemnidad de tres pesos, me provoca algo de risa, risa nerviosa pero risa al fin y al cabo.

Bueno, tengo el resultado de otra prueba ácida de mi afirmación: este departamento no cuenta y lo digo yo que lo he investigado, con una gastronomía autóctona que estimule el paladar de sus habitantes o de sus visitantes. Alguna vez dije y nadie me contradijo con argumentos, como suele suceder aquí donde la ningunean a una, que el plato típico del Quindío era la envidia, es decir, que la gastronomía del Quindío se practicaba y servía con las viandas del canibalismo intelectual.

Llegué al Quindío por la ruta de Ibagué, Cajamarca, La Línea, en un expreso Bolivariano, y bajé a Calarcá que me pareció un pueblo horrible, en particular por su variante norte, asediada por estaciones hirsutas de montallantas y casas sin personalidad arquitectónica, como hechas por un visitante sin gusto, y desde ese día definí al Quindío como mi tierra natal.



Puedo hablar de mi departamento como un proyecto de comunidad, porque no cuenta con costumbres propias, construidas por sus modos de producción económica, y menos cuenta con símbolos de su convivencia, símbolos que configuren y expresen un sentido común de grupo humano, y que tiene su significado social y evidente en el arte popular, en un folclor que lo caracterice como una entidad territorial con habitantes que hayan celebrado un pacto implícito e invisible, porque no basta el explícito o administrativo de comunidad.

Si no tenemos folclor propio no somos nada como región. Por lo mismo y antes de que entremos en materia literaria, hagamos un pacto de mutua comprensión entre quienes estamos en este fastuoso escenario de la estética quindiana, me refiero a que definamos qué es literatura quindiana: se entiende como el conjunto de obras literarias producidas en una entidad territorial real que se vincula con un ideal de comunidad cultural, en otras palabras más transparentes, como una literatura, poética o prosística, o de transgénero, creada en términos estéticos en un escenario de ficción.

### **La literatura del Quindío, repito, no existe**

Por lo mismo, la literatura quindiana no existe. Bueno, existe en el siglo veinte una histeria neorromántica que algunos llaman literatura, con excepciones de autores como individualidades — Vidales, Jaramillo Ángel, Senegal, Rubio—. Pero en gracia de pasar el tiempo, y de entretenernos, hablaremos de ella: de una literatura que se define más como una ficción–ficción que como una realidad.

Pero empecemos por el principio, por donde es tan complejo comenzar. Mi nombre completo es Rosamira Castrillón Lozano, nacida en Bogotá en el hogar de Oscar Castrillón y Rosamira Lozano. Mi padre fue funcionario administrativo de la Policía Nacional, gloriosa institución que protege a la patria y mi madre fue la primera o de las primeras enfermeras profesionales

del país, descendiente de la familia Lozano y Lozano, un núcleo aristocrático de la Santafé de Bogotá del siglo diecinueve.

Ya dije donde estudié, pero no he dicho que en el Colegio Nueva Granada descubrí el amor en la figura de ese vate vallecaucano residenciado desde joven en Bogotá, Juan Piedrahita y Restrepo. Este poeta, cuando teníamos dieciséis años, me besó por primera vez en los labios, detrás de la gruta de piedra construida para honrar a la virgen del Perpetuo Socorro, madre de los neogranadinos.

Cuento para ustedes esta intimidad, y mi vida, porque algún día cuando alguien quiera saber quién hizo la *Antología de Poesía del Quindío* y la *Antología de Poesía Mínima de Calarcá*, pueda de inmediato hacer la respectiva arqueología biobibliográfica. Me gustaría contarles aún más cómo se desarrolló el *affaire* amoroso con Juan Piedrahita y Restrepo, pero entiendo que eso sería ofender la discreción y el ánimo de un público tan selecto.

Cuando llegué al Quindío mi madre me matriculó en el colegio de las Bethlemitas y allí conocí a un profesor que con su memoria honra al departamento de Español y Literatura de la Universidad, el inefable Jorge Ramos, un ensayista peruano que vino, después de pasar por México para conocer a su amado Octavio Paz, y luego leer en voz alta en su plaza de El Zócalo, «Piedra de Sol», el poema más bello de amor que se haya escrito en lengua española, digo que vino Jorge de su periplo por el pueblo azteca a enseñarnos Lengua Materna y desde esa época yo me aficioné a la gramática española.

Cuando terminé mi bachillerato, luego de nuestra excursión a las Islas del Rosario, adonde fui a sufrir por cuenta de un sol caribeño y fastidioso que me desesperó, decidí estudiar literatura. Para esa época ya había conocido de la diestra del Tío Conejo, de Euclides, a Humberto Jaramillo Ángel, quien no perdió tiempo para piropearme, y a la buena poeta Carmelina Soto, quien con su carácter me enseñó que poco importa qué piense la sociedad de una, aunque esa lección la aprendí mal.

## La histeria neorromántica de la literatura en el Quindío

Por esos días comprendí que la histeria, que no la historia, neorromántica de la literatura en el Quindío, que no del Quindío, tenía en su sucesión lineal una ruptura con las novelas *Bajo la Luna Negra*, escrita en la Guyana venezolana en 1929, por Eduardo Arias Suárez, y *El Río Corre hacia Atrás*, de Benjamín Baena Hoyos, y con la poesía de Vidales y de Carmelina. Cuando leí la poesía de mi admirada Carmelina entendí, por comparación, que lo escrito por mi primer noviecillo Juan Piedrahita y Restrepo era una vergüenza por críptico su juego insulso de palabras en sus primeros libros y por irrisorio y exhibicionista su corte nadaísta de la segunda parte de su obra. Ay, la vanidad enceguece, digo yo de Piedrahita y Restrepo, quien ahora en el Quindío, después de su larga estadía en Bogotá, a veces chilla su poesía, y su crítica, como una solterona deshidratada.

Existió, como antecedente de la literatura en el Quindío, una práctica interesante entre los escritores de esta región de narrar sus dichas y desgracias desde la emoción y el sentimentalismo de la poesía, y de la estructura simple del relato, con autores como algunos de los citados en poesía y de otros en cuento como Adel López Gómez, Antonio Cardona, el mismo Humberto, Fernando Arias Ramírez, Eduardo Arias Suárez, y esa tradición, desprovista de grandes narraciones épicas o novelísticas, continúa.

Cuando terminé mis estudios de literatura en la Universidad Javeriana —dónde más podía estudiar— concluí que así como las ciudades empiezan a existir en la modernidad cuando son narradas por sus escritores —como Bogotá con *Opio en las Nubes*—, a los quindianos nos falta entrar en esa costumbre, pues narrar es un hábito de la imaginación de un pueblo, de novelar la realidad.

Dios sabe en su infinito conocimiento y él no me deja mentir, que después de culminar mis estudios en la Universidad, cuando concursé y validé los requisitos para ingresar al programa de Lingüística y Literatura, mi corazón estuvo despojado de pasiones mundanas, como no fuera el estudio de una literatura inexistente

y, claro, mi relación muy conocida por lo absurda con el truhán de Solórzano Castaño.

Inicié mis clases al mismo tiempo que un joven profesor de Tecnología Educativa, Álvaro Nieto, fundara el Taller Literario del Quindío y la revista *Termita*, y en una de las sesiones de ese taller, que se hacía en la casa de mi gran amigo Carlos Alfredo Villegas, hoy Secretario General de Asoefifi —entidad que fundé y de la que fui vicepresidenta, y de la que también me retiré— conocí a G., quien por ese tiempo escribía poesía.

G., que era un proyecto de poeta, de realizador cinematográfico, un proyecto de todo, era el noviecillo de la hermosa poeta Martha Lucía Usaquén, quien escribía como una diosa por esa época.

G., y lo digo con tristeza, fue el amor de mi vida. En un principio no nos simpatizamos, en especial porque G. era una especie de aristócrata en decadencia, un buen lector pero un pésimo escritor. Fungía de poeta modernista y parecía un pavo real en trance de conquista. Alto y fornido, muchas veces me perdí entre sus brazos musculosos y entre sus edulcorados versos. Hablaba su poesía, la recitaba como en los salones de la corte de Isabel La Católica, en la antigüedad, y esa manera suya de decir los poemas me parecía trascendente y bella. Para esa época inferí los tipos de literatura que se podían escribir, de acuerdo con las prácticas del creador.

### **Tres tipos de literatos: el escribidor, el autor y el escritor**

En los brazos de G., muchos años después de conocernos, comprendí que un hombre como él sólo podía redactar poemas, encadenar palabras desde un ritmo personal que lo hacía pensar que era un poeta. Era un escribidor de poemas. Otro caso, aquel literato que aborda su práctica con el deseo de ser un realizador o un gestor de libros, como el 99 por ciento de los literatos del Quindío: autores de libros, que igual pueden sembrar un árbol o engendrar un hijo.

En general los autores de libros están movidos por su aspiración de expresarse estimulados por su realidad interior o por una fuerte motivación personal. Ellos, además, se alían con sus peores y más vasallas emociones, como son el egocentrismo y la vanidad personal, porque más que recrear una realidad, la subjetiva o la objetiva, o ambas u otras virtuales, se aferran a su deseo ardiente —es en lo único en que son ardientes— de que los aplaudan y los feliciten por el libro impreso.

A esos autores les fascina la presentación de libros, las ferias y los encuentros de escritores: viven para que los inviten a esos certámenes o para organizar talleres, tertulias, costureros o fraternidades literarias. Simulan, como Solórzano Castaño, que es un escritorzuelo aficionado, que están inspirados por una presunta humildad.

G., mi hermoso G., nunca comprendió mi afecto, y más que afecto mi admiración por Senegal, a quien siempre estimo como el único escritor profesional del Quindío que vive en su tierra, porque otro tanto habría que decir de quienes viven por fuera o en el exterior de Colombia, como Susana Henao, Gloria Cecilia Díaz, Alíster Ramírez o Gloria Chávez Vásquez. Ah, y olvidaba a Gustavo Rubio, el tesoro, y el secreto, mejor guardado de la literatura de esta región.

De ellos infiero, digo de su honradez profesional, y esa fue una seria disputa con G., con quien reñía en la cama por estos temas, que la diferencia de un escribidor de libros y de un escritor reside en la voluntad inquebrantable de este último por crear un universo, con su estilo propio aunque no sea original, a partir de su realidad o de crear una paralela, pero siempre inventando un mundo para él que es a la vez su más dilecto lector.

G. fue el amor de mi vida, repito. Cuando me casé con él, que lo hicimos por la iglesia, al poco tiempo entendí que me había unido a un filipichín que buscaba cierta estabilidad económica con mis salarios y después con mis mesadas de jubilación. Se escudó G. en que no podíamos tener hijos, en mi infertilidad, para

convertirse en un disoluto que me ofendía con sus proceder. Dios lo perdone.

Recuerdo que en el tiempo en que yo hacía la *Antología de Poesía Mínima de Calarcá*, días de pesadilla, contratamos una por una a más de 10 auxiliares de cocina, servicio doméstico para nuestra casa y que todas ellas se quejaban de lo mismo: acoso sexual del patrón. Empecé a buscarlas y a elegir las con características contrarias a los gustos sensuales de G., pero fue inútil. Su gusto se volvió ecualizable y maleable, según concluí. Pasé de anoréxicas como Pao, que pesaba 41 kilos, a rotundas y voluminosas como Romelia, que pesaba 126 kilos, para evitar el enamoramiento de mi esposo por ellas, y fallé en mis salvaguardas.

El colmo de su degeneración e irrespeto por mí fue cuando se enamoró y embarazó a la enana Marcia, una negra que habíamos rescatado de Buenaventura para emplearla en nuestra casa. Treinta años de deslices amorosos de G., a quien le soporté sus infidelidades, para culminar con el exabrupto del embarazo de Mar, quien traicionó mi confianza, porque afecto sí le tenía yo a esa enana. En el cuento *La Enana es Ladina como una Sardina*, escrito por Solórzano Castaño, se dice algo de lo que pasó, pero en especial se me calumnia por parte de ese moscardón, cuyas infamias escritas son similares a su impotencia creativa.

Como puedo aburrirlos con este desahogo personal, culmino diciendo que ahora sí estoy asustada por mi futuro en el Valle del Sol, en donde vivía feliz con mi soledad, después de la separación de G.

Justo en la misma época cuando vino a invitarme al acto de inauguración de la Biblioteca de Autores Quindianos, mi buen amigo Misael Giraldo, me cuentan los vigilantes que otra vez apareció una persona a buscarme y a querer ingresar, con engaños, al condominio. Pensé en un principio que eran de nuevo los poetas Elías Mejía o Juan Aurelio García, a quienes estimo por su valía literaria, pero a quienes no deseo ver después de unas mínimas contradicciones personales.

Imagino que es la poetisa Fabiola Osorio Montesinos, quien, según G. —que vino en estos días por Oskitar, que le correspondió en la repartición de bienes de nuestra separación civil, en tanto yo me quedé con Emperatriz— me dice que esa mujer salió de su reclusión en la clínica de El Prado, en donde fue internada cuando intentó arrancarle la frondosa cabellera, con unas tijeras de jardinería, a Juan Piedrahita y Restrepo.

Dicen las malas lenguas que Osorio Montesinos, que en esa ocasión del ataque a la cabellera del poeta fue reducida por la fuerza descomunal de otro poeta, Lunero Páez, fisicoculturista de versos juguetones y mágicos, que ella confesó su amor por mí y su odio por mi ex G., por Solórzano Castaño y por el poeta agredido.

Hoy, cuando escribo estos apuntes, como impulsada por un deseo muy ardiente me asomo de nuevo a la ventana de mi casa en el Valle del Sol para mirar el caminito empedrado, que está circundado por pequeños arbustos de Jazmín de Noche. Me quedo mirando ese caminito mientras pienso en que el frío de octubre, y sus lluvias, ya está por llegar. Emperatriz me mira, como asombrada, desde su estaca.



Este libro se terminó de imprimir  
en los talleres del Centro de Publicaciones  
de la Universidad del Quindío  
(Armenia, Colombia)  
en el mes de abril de 2011.





En esta colección de ensayos, *Marginalia: Encuentros con la literatura*, el programa de Español y Literatura de la Universidad del Quindío recoge parte de las inquietudes investigativas de estudiantes, egresados y profesores. La diversidad de temas, enfoques teóricos y concepciones literarias de los textos que conforman el libro es producto de los proyectos de la línea de investigación en Relecturas del Canon Literario, de sus semilleros de investigación y de la prolongación de las inquietudes académicas de los egresados.

El libro es un homenaje a los 50 años de la Universidad del Quindío y a la memoria de dos de los promotores de su fundación, Euclides Jaramillo Arango y Alirio Gallego Valencia, ambos profundamente ligados a la literatura del Gran Caldas.



UNIVERSIDAD  
DEL QUINDÍO



Licenciatura en  
Español y Literatura