

MEMORIAS - TOMO 1

III Simposio Nacional en Estudios Literarios

II Coloquio Nacional de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil



Septiembre 26 - 27 y 28 de 2019 | Ibagué

simposioestudios@ut.edu.co
www.facebook.com/simposioestudiosliterarios



**Instituto de Educación
a Distancia IDEAD**

Organizan:
Instituto de Educación a Distancia
Grupo de Investigación Argonautas
Grupo de Investigación Didaskalia
Facultad de Ciencias de la Educación
Semillero de investigación Epelila

Memorias III Simposio Nacional en Estudios Literarios y II Coloquio Nacional de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil

Universidad del Tolima
Instituto de Educación a Distancia / Facultad de Educación
ISSN: 2619-4295

TOMO 1



Instituto de Educación
a Distancia **IDEAD**

III Simposio Nacional de Estudios Literarios y II Coloquio de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil (26, 27 y 28, septiembre, 2019: Ibagué, Tolima)

Memorias III Simposio Nacional de Estudios Literarios y II Coloquio de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil; compilador Elmer Hernández Espinosa. Editor Carlos Arturo Gamboa-- 1ª. ed. --

Ibagué: Universidad del Tolima, Facultad de Ciencias de la Educación, Programa Licenciatura en Lengua Castellana, Grupo de Investigación en Literatura del Tolima, Semillero de Investigación *Estudios del ethos pedagógico en la literatura latinoamericana*, EPELILA, Semillero de Investigación en Literatura y Educación Literaria; Instituto de Educación a Distancia, Programa Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana, Programa de Licenciatura en Educación Infantil, Grupo de Investigación *ARGONAUTAS* y Grupo de Investigación *DIDASCALIA*, 2019. 449 p.

Contenido: Eje temático 1: Literatura hispanoamericana. - - Eje temático 2: Literatura colombiana. -- Eje temático 3: Literatura y lenguaje. -- Eje temático 4: Literatura y arte. -- Eje temático 5: Literatura y pedagogía. -- Eje temático 6: Literatura, cultura y región. --Eje temático 7: Etnoliteratura. -- Eje temático 8: Literatura infantil.

Incluye bibliografía

ISSN: 2619-4295

1. Crítica literaria 2. Literatura colombiana 3. Pedagogía

I. Título II. Hernández Espinosa, Elmer, comp.

PRESIDENCIA

CARLOS ARTURO GAMBOA BOBADILLA
Director Grupo de Investigación ARGONAUTAS

ELMER JEFFREY HERNÁNDEZ ESPINOSA
Coordinador Semillero de Investigación EPELILA

ALEX SILGADO RAMOS
Coordinador Grupo de Investigación DIDASKALIA

COMITÉ ACADÉMICO

Mg. Carlos Arturo Gamboa Bobadilla
Mg. Elmer Jeffrey Hernández Espinosa
Mg. Alex Silgado Ramos

COMITÉ EJECUTIVO

Leonardo Monroy Zuluaga
Marien Alexandra Gil Serna
Jimena roció Ramírez
Nelson Romero Guzmán
Orfa Kelita Vanegas
Wilmer Molina
Jorge Ladino Gaitán Bayona
Danny Patricia Cruz Oliveros
Leidy Andrea Mayorga
Hernán Ruíz



Tabla de contenido

Presentación	11
Conferencia	
DARÍO LEMOS: EL NADAÍSTA MÍSTICO CARLOS ARTURO GAMBOA BOBADILLA	17
EJE TEMÁTICO 1. LITERATURA LATINOAMERICANA	
¿CÓMO SE REPRESENTA AMÉRICA LATINA EN SU LITERATURA DE CONQUISTA? JUAN SEBASTIÁN TAPIA OSORIO	26
EL MUSEO DE LA MEMORIA MAYRA ALEJANDRA OVALLE P. LOS SALTOS DE PAN EN EL POEMA <i>MIRÁNDOLA DORMIR</i> DE HOMERO ARIDJIS MÓNICA ESTEFANÍA ARBELÁEZ RODRÍGUEZ	29
LOS SALTOS DE PAN EN EL POEMA <i>MIRÁNDOLA DORMIR</i> DE HOMERO ARIDJIS MÓNICA ESTEFANÍA ARBELÁEZ RODRÍGUEZ	33
EJE TEMÁTICO 2. LITERATURA COLOMBIANA	
ARPEGIOS DE SOLEDAD Y OLVIDO ALEJANDRA VALBUENA PRADA	38
NATURALEZA Y EROTISMO EN LA OBRA POÉTICA DE CLEMENCIA TARIFFA CARINA SARMIENTO ROJAS	42
FABIO RUBIANO ORJUELA: UNA POÉTICA DE LA DESCOMPOSICIÓN DAVID FERNANDO AGUDELO MIRANDA	46
LA SELVA COMO PRESENCIA DEL HORROR CÓSMICO EN LA VORÁGINE DE JOSÉ EUSTASIO RIVERA GUILLERMO BONILLA BARRERO	50
EL CONCEPTO DE MALDAD EN LA NOVELA SATANÁS DE MARIO MENDOZA JOHAN VILLAMIZAR	54

CONCEPTO DE AMOR EN LA OBRA <i>EL OLVIDO QUE SEREMOS</i> DE HÉCTOR ABAD FACIOLINCE	57
JUANA CATALINA PIÑA SÁENZ	
KEVINA SDWAR CHARRY PIMIENTO	
REPRESENTACIÓN DE RELACIÓN DE PAREJA SENTIMENTAL EN LA NOVELA <i>EL ARREGLO</i> DE OSCAR GODOY	61
JULIO CÉSAR CÁRDENAS OSORIO	
EL MIEDO EN LOS POEMARIOS: <i>ROSTRO DE TIERRA Y UN DÍA MAÍZ</i> DE MERY YOLANDA SÁNCHEZ	65
KATHERIN ROJAS SÁNCHEZ	
GABRIEL ARTURO CASTRO: UNA BREVE MIRADA DESDE LA FILOSOFÍA	68
LAURA NATALY CASTIBLANCO	
EL LUGAR DEL SUJETO Y EL PODER EN EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA	71
LEIDY ANDREA MAYORGA LOAIZA	
LA LITERATURA COMO FORMA DE RESISTENCIA FRENTE AL OLVIDO	75
LIZETH DAYANA GARCÍA QUINTERO	
VIDA Y MUERTE EN <i>EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA</i> DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	78
LUISA FERNANDA ARTEAGA GUERRERO	
<i>EROS Y TÁNATOS</i>, UNA TENSION INEVITABLE	81
MANUELA DÍAZ GONZÁLEZ	
LA MUERTE COMO FORMA DE EJERCER EL PODER EN COLOMBIA	85
MARÍA AYALA OSORIO	
EL ABSURDO EN EL POEMA <i>ESTACIONES</i> DE JUAN MANUEL ROCA: UN VIAJE AL LUGAR DEL SIN-SENTIDO	89
MARÍA CAMILA PÁRAMO MOLINA	
MEMORIAS Y RETOS PARA LA PAZ A PROPÓSITO DEL CUENTO <i>ES MEJOR QUE TE VAYAS</i>	92
MARÍA FERNANDA RODRÍGUEZ TRUJILLO	
<i>INTERROGANTES SOBRE EL DESTINO</i> DE CLEMENCIA RODRÍGUEZ JARAMILLO: UN ANÁLISIS DESDE EL ROL DE ESCRITORA A INICIOS DEL SIGLO XX	95
NATHALY MARCELA OSPINA MALAVER	
LA RESISTENCIA EN LA OBRA <i>HUASIPUNGO</i> DE JORGE ICAZA DESDE UNA PERSPECTIVA SOCIO-CRÍTICA	100
RAFAEL ESTEBAN MACHADO MUÑOZ	

MUJER E HISTORIA: <i>MIS PRÓCERES</i> (1890) DE WALDINA DÁVILA DE PONCE DE LEÓN	103
SANDRA MILENA TRUJILLO PEÑA	
CONCEPTO DE LIBERTAD EN LA OBRA LA ARAUCANA DEL AUTOR ALONSO DE ERCILLA DESDE UNA PERSPECTIVA SOCIOCRTICA	108
TATIANA VILLANUEVA LIZETH RODRÍGUEZ	
ANÁLISIS DE LA MUERTE EN LA NOVELA <i>EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA</i>	111
YEIMY LORENA CHAVARRO	
EL CONCEPTO DE MALDAD EN LA NOVELA SATANÁS DEL ESCRITOR MARIO MENDOZA	115
YENNY LORENA RUBIO ESPITIA	
ALGUNOS RASGOS DEL REALISMO GROTESCO EN LA NOVELA <i>EL PÁJARO SPEED Y SU BANDA DE CORAZONES MALEANTES</i> DE RAFAEL CHAPARRO	118
YILDIN BRILLID CAÑÓN SAAVEDRA	
ENTRETEJER LA MEMORIA: RESONANCIA PEDAGÓGICA DE LAS NARRATIVAS COLOMBIANAS	123
YINA MARCELA AGUDELO TAFUR	
EL PAPEL DE LA DESAPARICIÓN FORZADA EN LA NOVELA <i>EN EL BRAZO DEL RÍO</i> DE LA ESCRITORA MABEL SANDOVAL ORDOÑEZ EN RELACIÓN CON LOS POEMAS DE LA ESCRITORA MERY YOLANDA SÁNCHEZ	126
YULI VANESA QUIROGA FORERO	
EJE TEMÁTICO 3. LENGUAJE Y LITERTURA	
EL “NOSOTROS” TOJOLABAL Y EL ZAPATISMO	130
ALISON DAYANA ANDRADE VARGAS	
REPRESENTACIONES SOCIALES GRÁFICAS DE LA ESCRITURA EN DOS LICENCIATURAS DE LENGUA CASTELLANA	133
ELSA MARÍA ORTIZ CASALLAS	
LEER: EL GUSTO LO DA EL SENTIDO	137
MARÍA YASMÍN SOTO ALVARADO	
REFLEXIONES HERMENÉUTICAS EN DOS NARRACIONES DE <i>LAS CIUDADES INVISIBLES</i> DE ÍTALO CALVINO	141
OMAR ALEJANDRO GONZÁLEZ VILLAMARÍN	



Presentación

En los días 26, 27 y 28 de septiembre de 2019 se realizó el **III Simposio Nacional en Estudios Literarios** y el **II Coloquio de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil** en el campus de la Universidad del Tolima. En su organización, participaron diversas unidades académicas y administrativas, interesadas en promover la reflexión, la investigación, la discusión y la crítica alrededor de los estudios literarios, propósito que fue logrado a plenitud y que se materializa en las Memorias que hoy damos al público.

De hecho, estas Memorias son el resultado de estudios sobre la literatura abierta en múltiples temáticas que se expresa la condición humana, y de la relación de la literatura, en cuanto objeto estético, con diversas posibilidades del saber y el conocimiento, aportes hechos por representantes de universidades colombianas y latinoamericanas y organizaciones culturales y literarias. En ese sentido, estas Memorias se constituyen en un valioso aporte para los campos de la academia, la investigación y la creación estética.

Debe destacarse que el **III Simposio Nacional en Estudios Literarios** y **II Coloquio de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil**, concebido como un solo evento, estuvo organizado el Programa de Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana de la Facultad de Ciencias de la Educación, los Programas de Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana y Licenciatura en Educación Infantil del Instituto de Educación a Distancia, IDEAD, el Grupo de Investigación *ARGONAUTAS*, el Grupo de Investigación en Literatura del Tolima, el Grupo de Investigación *DIDASCALIA*, el Semillero de Investigación *Estudios del ethos pedagógico en la literatura latinoamericana*, EPELILA, y el Semillero de Investigación en Literatura y Educación Literaria.

En el marco de dichas condiciones, el **III Simposio Nacional en Estudios Literarios** se consolidó como un espacio académico propicio para la presentación,

la socialización y la discusión de trabajos de investigación, de reflexiones críticas y de creaciones literarias. Su propósito consistió en afrontar el hecho literario desde diferentes dimensiones del saber y el conocimiento. Esto es, la asunción de la literatura en sus perspectivas culturales, sociales y políticas, expresadas en la literatura latinoamericana, la literatura colombiana, las literaturas regionales y la etnoliteratura, a fin de establecer improntas de identidad y diferencia; así mismo, las posibles relaciones de sentido entre la literatura y la pedagogía, la literatura y el lenguaje y la literatura y el arte.

El **III Simposio Nacional en Estudios Literarios** estuvo dirigido a grupos de investigación, semilleros de investigación, grupos de estudios literarios y grupos de creación literaria; a docentes de básica primaria, secundaria y universitaria, estudiantes de pregrado y posgrado, todos interesados en el estudio y la enseñanza de la literatura; también, a escritores, bibliotecarios y promotores de la lectura y la escritura literaria.

A su vez, el **II Coloquio de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil** se constituyó en un espacio académico destinado a fomentar el diálogo y la discusión al interior de la comunidad literaria sobre los saberes pedagógicos, académicos y socioculturales de las prácticas de enseñanza y la promoción de la literatura infantil en escenarios formales y alternativos. Al convocar a la revisión y la reflexión sobre las prácticas de mediación con la literatura infantil, se buscó la convergencia de dos maneras de asumir el trabajo con la literatura que habitualmente se suelen presentar como campos separados u opuestos entre sí: la enseñanza de la literatura, comúnmente adscrito al contexto escolar, y la promoción de lectura, generalmente asociado a escenarios alternativos o extraescolares.

El **II Coloquio de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil** estuvo dirigido a semilleros de

investigación, grupos de investigación, grupos de estudios literarios, grupos de literatura, docentes y estudiantes de literatura, lengua castellana, educación infantil, educación artística, bibliotecarios, gestores culturales, talleristas y mediadores de lectura, y demás interesados en el campo de trabajo de la literatura infantil, su enseñanza y promoción.

La participación se expresó en las ponencias presentadas en mesas de trabajo, a su vez, correspondientes a los ejes temáticos; también, en las conferencias, la lectura y la discusión de ponencias, los recitales de poesía, los conversatorios con escritores y demás actividades del evento. Los ejes temáticos programados y realizados fueron los siguientes:

Eje temático 1. Literatura latinoamericana.

Eje temático 2. Literatura colombiana.

Eje temático 3. Literatura y lenguaje.

Eje temático 4. Literatura y arte.

Eje temático 5. Literatura y pedagogía.

Eje temático 6. Literatura, cultura y región.

Eje temático 7. Etnoliteratura.

Eje temático 8. Literatura infantil.

Eje temático 9. Literatura y deporte.

Debido a que el Eje temático 9, Literatura y deporte, no contó con ponencias suficientes, la mesa fue cerrada.

La **PRESIDENCIA** del **III Simposio Nacional en Estudios Literarios** y el **II Coloquio de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil** destaca el exitoso alcance del evento, expresado en este libro de memorias que hoy entregamos al mundo. Así mismo, expresa sus felicitaciones y reconocimientos a las personas y los equipos de trabajo por su dedicación y su esmero en la organización y buen desarrollo del evento. A los conferencistas, los ponentes, los talleristas y los poetas, les expresa sus agradecimientos. De la misma manera, convencida de la necesidad de devolverle a la literatura su lugar preponderante en la educación y la cultura de nuestro país y el continente, la **PRESIDENCIA** anuncia el IV Simposio Nacional en Estudios Literarios y el III Coloquio de la Enseñanza y la Promoción de la Literatura Infantil, a realizarse en 2020. Cordial saludo.

CONFERENCIAS, PANELES, TALLERES, ACTIVIDAD CULTURAL Y PONENCIAS

El **III Simposio Nacional en Estudios Literarios** y el **II Coloquio de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil** presentó doce (12) conferencias en diversos campos del conocimiento, propio de los estudios literarios, cuyos conferencistas representaron a siete (7) instituciones del ámbito nacional, cuatro (4) instituciones de Educación Superior, una biblioteca y dos a título personal: Universidad del Tolima, Universidad del Cartagena, Universidad de Nariño, Instituto Caro y Cuervo y Biblioteca Comfama Caldas. Ello se relaciona en la siguiente tabla:

CONFERENCIAS			
CAMPO	CONFERENCISTA	TÍTULO	INSTITUCIÓN
III Simposio Nacional en Estudios Literarios	Dr. Javier Rodrizales	La Etnoliteratura en América Latina.	Universidad de Nariño
	Dra. Orfa Kelita Vanegas	Imaginario emocional de la violencia en narrativas colombianas recientes.	Universidad del Tolima
	Dra. Paula Andrea Marín	La Editorial Pijao editores y sus aportes a la literatura colombiana.	Instituto Caro y Cuervo
	Mg. Elmer J. Hernández E	El discurso quínico en la literatura	Universidad del Tolima
	Mg. Nelson Romero Guzmán	Narrativa de mi experiencia con la escritura de un poema.	Universidad del Tolima
	Dr. Leonardo Monroy Zuluaga	Algunos rasgos del pensamiento literario de Rafael Gutiérrez Girardot.	Universidad del Tolima
	Mg. Carlos Arturo Gamboa	Darío Lemos: el nadaísta místico.	Universidad del Tolima
	Dra. Silvia María Valero	Literatura afrolatinoamericana	Universidad del Cartagena

CONFERENCIAS			
CAMPO	CONFERENCISTA	TÍTULO	INSTITUCIÓN
II Coloquio de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil	Oscar Iván Londoño Zapata	Gestión discursiva de la normalización moral en cuentos tradicionales.	Universidad del Tolima
	Francisco Leal Quevedo Escritor de literatura infantil	Imaginario Infantil y Literatura infantil y juvenil. A propósito del Ratón Pérez.	Independiente
	Dr. Leonardo Muñoz Escritor de Literatura Infantil	Entre hervores y cocciones: una degustación alrededor de la literatura, la alimentación y la vida.	Biblioteca Comfama Caldas
	Carlos Sánchez Editor de Literatura Infantil	Los niños y el diálogo con el texto literario. Tres alternativas de trabajo en el aula.	Independiente

El **III Simposio Nacional en Estudios Literarios** y el **II Coloquio de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil** realizaron (3) paneles sobre diferentes temas de la literatura, a cargo de instituciones que hacen presencia en la región. Ello se relaciona en la tabla siguiente:

PANELES			
CAMPO	PANELISTAS	INSTITUCIÓN	TEMA
III Simposio Nacional en Estudios Literarios	Dr. Jorge Ladino Gaitán Dr. Leonardo Monroy Zuluaga Mg. Nelson Romero Guzmán	Grupo de Investigación en literatura del Tolima Universidad del Tolima	Cuentística del Tolima. Aproximación crítica al cuento de Ibagué y del Tolima (Donación del libro)
	Dr. Hernán Gilberto Tovar Torres Dr. Jorge Ladino Gaitán Bayona Dr. Leonardo Monroy Zuluaga Mg. Elmer Jeffrey Hernández Espinosa	Universidad del Tolima	Fútbol, Una mirada interdisciplinar. Ocio, literatura, educación, historia y ética. Presentación de la ponencia <i>Literatura y deporte en la revista Crónica: un ejercicio de promoción cultural en Barranquilla (1950-1951)</i> por Diana Carolina Castro Calvo de la Universidad Nacional de Colombia
	Diana González	Alcaldía de Ibagué. Coordinadora del Programa de Estímulos	Lugares de la literatura en la cultura
	Catalina Castillo	Banco de la República Analista de Servicios Culturales	
	Elmer J. Hernández E.	Universidad del Tolima	

El **III Simposio Nacional en Estudios Literarios** y el **II Coloquio de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil** realizaron once (11 talleres) la mayoría de las cuales fueron orientadas por profesores y estudiantes de la Universidad del Tolima y por organizaciones culturales del orden regional y nacional. Ello se relaciona en la siguiente Tabla:

TALLERES			
CAMPO	TALLERISTA	TÍTULO	INSTITUCIÓN
III Simposio Nacional en Estudios Literarios	Diana Milena Martínez Hoyos	Literatura y teatro, de la palabra al cuerpo.	Titiribiblioteca comunitaria
	Kamishibai	Teatro de Papel Fundación Saberes del Viento	Kamishibai
II Coloquio de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil	Semillero de Investigación LECTIO - CAT Cali Grupo de Investigación Didaskalia	Lectio's Rock	Universidad del Tolima – IDEAD – CAT Cali
	Hernán Ruiz Grupo de estudio Literatura y Formación – Didaskalia	Te presento el mundo	Universidad del Tolima – IDEAD - Ibagué
	Teatro Circo El Zaguán	Titiritiando	Teatro Circo El Zaguán

TALLERES			
CAMPO	TALLERISTA	TÍTULO	INSTITUCIÓN
II Coloquio de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil	Leonardo Muñoz	El sabor de los recuerdos	Independiente
	Carolina Campos Daniela Carrillo	La transformación del SER del Niño desde la narración de historias.	Cloud Haouse, educación alternativa
	Alex Silgado Teto Quintero Grupo de Investigación Didaskalia	Contar, Cantar y Re-encantar el Libro Álbum	Universidad del Tolima
	Homenaje a Francisco Leal Quevedo	Celebremos a Francisco Leal Quevedo “Diez años de El Mordisco de la Media Noche	Universidad del Tolima
	Kamishibai	Teatro de Papel	Fundación Saberes del Viento
	Andrea Saavedra	La maleta del mediador de lectura	

El **III Simposio Nacional en Estudios Literarios** y el **II Coloquio de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil** realizaron actividades del orden cultural, teatral y literario, todas ellas, expresiones del arte tolimese y colombiano, lo que se aprecia en la siguiente tabla:

ACTIVIDAD CULTURAL
Concierto Coro infantil y juvenil de la Universidad del Tolima. Diana Carolina Montaña Directora
Presentación de libros y revistas
Grupo instrumental folclórico y Danza folclórica Universidad del Tolima Jhon Urueña Luis Enrique Romero
Cuarteto Amalgama Recital Sonidos del Tiempo
Velada poética
“VXII FESTIVAL DE TEATRO UT” Grupo Histrión Teatro Relatos de mujeres contados desde el Cabaret Directora: Martha Echeverry Polanco

En el **III Simposio Nacional en Estudios Literarios** y el **II Coloquio de Enseñanza y Promoción de la Literatura Infantil** participaron 139 ponentes y se presentaron 120 ponencias. Así mismo, fueron representadas 27 instituciones, entre ellas, 14 Instituciones de Educación Superior: Universidad del Tolima, Universidad Nacional de Colombia, Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad Surcolombiana, Universidad del Quindío, Universidad de Nariño, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Universidad de Córdoba, Universidad Gran Colombia, Universidad del Atlántico, Universidad Nacional Abierta y a Distancia, UNAD, Instituto Rufino José Cuervo-Centro, Universidad San Buenaventura, Universidad Cooperativa de Colombia, Corporación Universitaria Minuto de Dios, Fundación Universitaria del Área Andina, Universidad de Ibagué, Escuela Normal Superior de Villavicencio, Escuela Normal Superior Santiago de Tunja, Colegio Técnico Jaime Pardo Leal, I.E. José Joaquín Forero, I.E. Ismael Perdomo, I. E. León XIII - Soacha, Cundinamarca, I. E. T. Ambiental Combeima, Secretaría de Educación, Colegio Técnico Jaime Pardo Leal y Relata. En la siguiente tabla se relacionan el número de ponencias y ponentes por eje temático y las instituciones correspondientes.

PONENCIAS III SIMPOSIO NACIONAL EN ESTUDIOS LITERARIOS			
EJE TEMÁTICO	No. de Ponentes	No. de Ponencias	INSTITUCIONES
1. Literatura latinoamericana	11	11	Universidad del Tolima Universidad del Tolima - IDEAD Universidad Surcolombiana Universidad del Quindío Pontificia Universidad Católica de Chile
2. Literatura colombiana.	42	37	Universidad del Tolima Universidad Nacional de Colombia Universidad del Tolima - IDEAD Universidad del Quindío Universidad Surcolombiana Universidad Cooperativa de Colombia I.E. José Joaquín Forero I.E. Ismael Perdomo
3. Literatura y lenguaje.	9	8	Universidad del Tolima Universidad Surcolombiana
4. Literatura y arte	18	15	Universidad del Tolima Universidad del Tolima - IDEAD Secretaría de Educación Universidad de Ibagué
5. Literatura y pedagogía	21	15	Universidad del Tolima Universidad del Tolima IDEAD Rufino José Cuervo-Centro Universidad Gran Colombia Universidad Surcolombiana Corporación Universitaria Minuto de Dios Fundación Universitaria del Área Andina Escuela Normal Superior de Villavicencio
6. Literatura, cultura y región	9	9	Universidad del Tolima Universidad del Atlántico Institución Educativa Técnica Ambiental Combeima
7. Etnoliteratura	4	4	Universidad de Nariño Corporación Universitaria Uniminuto
8. Literatura infantil	24	20	Universidad del Tolima Universidad del Tolima - IDEAD Universidad de Córdoba Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia Universidad de Nariño Universidad Minuto de Dios UNAD Universidad Sanbuenaventura Relata Escuela Normal Superior Santiago de Tunja Colegio Técnico Jaime Pardo Leal Institución Educativa León XIII - Soacha, Cundinamarca Colegio Técnico Jaime Pardo Leal
9. Literatura y deporte	1	1	Universidad Nacional de Colombia

The background features several abstract, overlapping blue geometric shapes, primarily elongated rectangles and rounded rectangles, arranged in a dynamic, non-linear fashion. These shapes are in various shades of blue, from light sky blue to deep navy blue, and some have subtle drop shadows, giving them a three-dimensional appearance. They are positioned in the corners and along the edges of the page, framing the central text.

CONFERENCIAS

Darío Lemos: el nadaísta místico

Carlos Arturo Gamboa Bobadilla¹
Universidad del Tolima

El autor y su contexto

Darío Lemos (1942-1987) siempre vivió en situación de abismo, y allí al borde del precipicio elaboró algunos poemas y prosas que conforman su obra, la cual compone el texto titulado *Sinfonías para máquina de escribir*, sobre el cual haré una aproximación para adentrarme en sus tensiones, desde una perspectiva de abordaje hermenéutico, pretendiendo con ello interpretar ese mundo *sui generis* de un poeta clasificado como nadaísta, pero abocado a todos los males y piruetas de su tiempo: un poeta místico.

Lemos nació en Medellín y pronto entró en contacto con esa oleada de jóvenes que se rebelaron contra el sistema sin saber por qué y cómo. Para entonces en el mundo bullía la nueva revolución de las ideas, alentadas por el mayo del 69, el rock and roll, la marihuana y el sexo libre; y en ese contexto de acción el joven Darío estuvo permeado por la necesidad de buscarle un nuevo sentido al mundo. Inicialmente se movió al unísono del oleaje de inconformidad que se expandió en las tres grandes ciudades de Colombia: Medellín, Bogotá y Cali; y, más conducido por la euforia de su tiempo que por un sentir estético, terminó siendo partícipe y actor del movimiento nadaísta; aunque como se pretende vislumbrar aquí, su poética desborda los planteamientos mismos del nadaísmo.

Los vestigios de su obra

Un libro debe hurgar en las heridas, provocarlas incluso. Un libro debe ser un peligro.

E. Cioran²

En 1985 el Instituto Colombiano de Cultura publicó una compilación de los trabajos poéticos y algunas

prosas (especialmente cartas) de Darío Lemos, el cual lleva por título “Sinfonías para máquina de escribir”, el objeto de interpretación que aquí se propone. Ya desde el prólogo mismo, escrito por Jotamario, compañero de avatares y cómplice de versos, se anuncia que la obra no responde a una sistematización lógica e intencionada, por el contrario, es producto del azar ya que Darío Lemos le importó más vivir al ritmo de su propia destrucción que a la posibilidad de versificar los sucesos. “Mi vida es mi obra, lo demás son papelitos”, le dijo alguna vez a Gonzalo Arango. (Jotamario, 1985, p. 16)

De ese modo, la obra compilada es la sumatoria de poemas sueltos que fueron recuperados por sus amigos de trashumancia, poemas que dejaba abandonados en los lugares que frecuentaba; y de cartas enviadas, en especial a Jotamario, en donde narraba la estrangulación de mundo y daba cuenta de sus principales preocupaciones internas. Hasta el final de sus días el poeta vivió al margen del mundo cultural, e incluso después de saber que su libro sería publicado seguía renegando de él, así consta en una carta enviada a Juan Luis Mejía, por entonces subdirector de patrimonio Cultural de Colcultura, en donde le dice: “...le envío a la cultura colombiana, que por algunos motivos representas, mi pierna derecha para que sea colgada y exhibida como escarnio”, y más adelante agrega “...los poemas cuando se publican son como hijos que se van”. (Lemos, 1985, p. 153)

La idea que gira en torno a la vida del poeta está prejuiciada por las especulaciones, por la necesidad de alimentar el mito esencial que se pretende desde todo ejercicio poético; por tal razón la vida de Darío Lemos ha sido objeto de valoraciones culturales a favor y contra, juzgadas desde la esquina en que se mire. Muchas de esas ideas hablan de Lemos como

¹ Magister en Literatura Universidad Tecnológica de Pereira. Especialista en Gerencia de Instituciones Educativas IDEAD -UT. Licenciado Español y Literatura Universidad del Quindío – UT – IDEAD. Docente Universidad del Tolima - Instituto de Educación a Distancia. Adscrito al Departamento Estudios Interdisciplinarios. Director del Instituto de Educación a Distancia desde el año 2018. Correo electrónico: cgamboa@ut.edu.co

² Cioran. E. Desgaradura. 1983.

un imitador de las acciones de Rimbaud, a quien constantemente recurre para homologar su condición de hombre vituperado por la sociedad de su tiempo. Otros, en especial los nadaístas, lo erigen a la posición de un esteta de la destrucción y para la gran mayoría no fue más que un arquetipo de su generación: Un rebelde sin causa.

Desligar la vida del poeta de su obra es un reclamo nacido en el seno mismo del formalismo literario y debatido durante décadas, aunque en este caso al revisar el texto y la vida del poeta pareciera que no existe un límite claro entre las dos; sin embargo, es necesario centrarse en la obra porque: “Comprender un texto es mucho más que desmenuzarlo para poner al descubierto sus interrelaciones, es preciso dejarse llevar en la dirección abierta por el mundo que lleva dentro”. (Garrido, 2004, p. 116). Mejor escuchemos al poeta presentándose:

Yo soy de nombre y apellido dariolemos. Todo el mundo cree que dice una gran verdad cuando declara que existe. Yo digo para contrariar la verdad que yo no existo. Mido 1,76 en verano y 1,78 en invierno. Soy la dimensión de las estaciones. A veces, cuando no tengo que pensar, mido por kilómetros la angustia y la inutilidad de vivir.

Visto simplemente, sin exageraciones, con un formidable desdén por la moda. Tengo chaqueta de aviador que nunca estuvo en la guerra. Vivo de la poesía, o mejor, la poesía vive de mí. Nunca tengo dinero, ni me interesa. Tengo en cambio abundantes amigos que pagan por mí en tributo a mi genio y a la amistad que les concedo por minutos, pues nadie es digno de mi compañía.

Las mujeres se derriten de deseos bajo este sol tropical, porque yo cobro las miradas y los besos a precios muy altos y generalmente en dólares. ¿Qué más puedo decir de un poeta excepcional como yo? Bailo rock and roll cuando la marihuana relaja mis músculos... De noche, cuando la ciudad duerme, me provoca asaltar a los ciudadanos, abofetearlos y gritarles que van a morir, que desocupen la soledad, esos dominios de la poesía en los que me paseo como un emperador.

En síntesis, soy un poeta sin antecedentes, y no dejaré sucesores. Conmigo nace y muere la poesía. No diré otras cosas porque no duermo esta noche.

¡Ah, se me olvidaba decir que no amo a nadie, y que nada me interesa!

Fabricando dolor y hastío

En los textos de Lemos encontramos la intencionalidad directa de la voz por reflejar un mundo circundado por el dolor y el hastío, quizás siguiendo la línea de aquella sentencia de Schopenhauer quien dice que nuestra vida «oscila como un péndulo entre el dolor y el hastío». El *Pesimista de Frankfurt*, planteaba que cuando queremos algo sufrimos porque no lo tenemos. Cuando lo logramos, o comenzamos a desear otra cosa (nuevo dolor) o ya no deseamos nada (hastío). Estamos encerrados en este círculo. (Lago, 2009). Sin embargo, para Schopenhauer no existe la posibilidad del suicidio como renuencia a la vida, más bien plantea un escape hacia el vacío, o la aceptación de la vida como una propuesta ética y estética. Lemos (1985, p. 23)³ deja en sus palabras este aliento de hastío cuando exclama:

*Mi alma no soporta los lugares.
El paisaje es bello,
Pero una cortina interna me ciega
Y hace mi piel mil veces más pesada.*

Por lo tanto, no se trata de una imposibilidad de encontrar un referente lenitivo en el mundo, sino de aceptar que a pesar de que el universo ofrece posibilidades de belleza, el interior del yo poético se derrumba ante al vacío de la existencia. En esta misma línea se expresa Cioran ante el interrogante sobre el hastío:

No se trata de ese aburrimiento que puede combatirse por medio de diversiones, con la conversación o con los placeres, sino de un hastío, por decirlo así, fundamental y que consiste en esto: más o menos súbitamente en casa o de visita o ante el paisaje más bello, todo se vacía de contenido y de sentido. El vacío está en uno y fuera de uno. Todo el Universo queda aquejado de nulidad. Ya nada resulta interesante, nada merece que se apegue uno a ello. El hastío es un vértigo, pero un vértigo tranquilo, monótono; es la revelación de la insignificancia universal, es la certidumbre llevada hasta el estupor o hasta la suprema clarividencia de que no se puede, de que no se debe hacer nada en este mundo ni en

³ De aquí en adelante las referencias a los textos poéticos o en prosa de Lemos, corresponden a la misma edición, por lo tanto, sólo se referenciará el número de página.

el otro, que no existe ningún mundo que pueda convenirnos y satisfacernos. (Cioran, 1994)

Así mismo la voz poética se deja arrastrar por el deseo del suicidio vivencial, no es la búsqueda de la muerte como acto físico, sino como renunciación a la vida y sus esquematizaciones, de esa manera el yo poético juega a desvirtuar la existencia mediante el lenguaje.

*El cigarrillo se acabó
Y yo me suicido.
Adiós maga
Adiós muerte
Me suicidé hace un momento
Y ahora vivo conmigo y con Darío. (p. 31)*

Acá el suicidio es una nueva posibilidad, la de habitar así mismo en un nuevo escenario en donde el yo prevalece, sobre todo, incluso sobre la muerte; porque quizás como lo plantea Cioran la muerte es una huida de sí mismo, pero en este caso una huida hacia la palabra:

«Estoy harto de ser yo», se repite cuando aspira uno a huir de sí mismo; y cuando uno se huye irrevocablemente, la ironía quiere que se cometa un acto en el que se encuentra uno de nuevo, en el que de repente se llega a ser totalmente uno mismo. En esa fatalidad a la que se quiso escapar se cae de nuevo en el instante en que se mata uno, pues el suicidio no es más que el triunfo, más que la fiesta de esa fatalidad. (Cioran, 1969, p. 21)

Este pensamiento se hace constante en la obra, no como un motivo de vacilación ante la vida, sino como un juego del lenguaje que permite deconstruir la realidad.

Un constante sabor místico: Entre Cioran y Dios

Como todo iconoclasta, he destrozado mis ídolos para consagrarme a sus restos.

E. Cioran

La poética de Lemos surge del conflicto interior guiado por la trinidad de su existencia: el mismo poeta y su vivencia (el padre), el hijo (Boris) y la madre (Puma), son tres elementos constitutivos de su *Ars Poética* mística, son constantes en su obra de itinerantes poemas sueltos pero marcados por una

monotonía temática. Él lo deja claro en la “La carta al juez”, cuando devela su necesidad de escribir como Leitmotiv:

Para mí es una necesidad orgánica escribir, la única manera de comunicarme con las personas que ahora son las que me determinan. A mi esposa escribo poemas largos y negros, a mi hijo Boris pequeños poemitas muertos, y como esta trilogía está en sus manos, y usted es mi “consciente”, voy a escribirle, no como a juez, sino como a persona. (p. 95)

En primera instancia, sentirse un padre-dios que sacrifica la existencia de su hijo con sus actuaciones delirantes, y por lo tanto poéticas, conduce a Lemos a exclamaciones como las siguientes en el poema titulado “El recluso perpetuo” (p. 82):

*He terminado con mi carne traspasándola a mi
hijo,
Quedando sólo huesos
Quedando sólo flor
Estuve muchos años esperando que Boris patinara
Equilibrado en la cáscara del cielo,
Pero cuando los pies son rojos, por más sabios
Permanecen ligados a la tierra
¿Cuándo terminaré de parir ese cachorro?*

En el papel de Dios, juego del poeta y con el que se identifica constantemente, la voz poética recrea su angustia de existir en un mundo que no comprende sus complejidades, e igual que Dios es vituperado por los que no entienden su forma de actuar, él, poeta mortal, accede a la inmortalidad de lo divino porque: “Nadie llorará mi embarazo de Dios”

Lemos va y viene de manera sarcástica por el mundo teológico que construye y deconstruye a su amaño poético. Un día es Darío Lemos, el poeta nadaísta, ese “hombre de lugar oscuro” (p. 41) como se llama así mismo en el inicio del poema “Sinfonía número siete para máquina de escribir”, pero luego recuerda que “yo era el viento antes de ser dariolemos”, es decir su libertad ajena a los hombres, recordando su linaje divino con el que se recrea muy por encima de los mortales al exclamar:

*¡El cielo brilló! Aquí voy a lo eterno.
Vengan mis dioses amigos y beban conmigo esta
Alegría.*

A la manera de Cioran, Lemos no asume a Dios como una verdad absoluta, sino como un pretexto para interrogar el mundo; y quizás a la par del rumano se pregunta:

¿Por qué Dios es tan incoloro, tan débil, tan mediocrementemente pintoresco? ¿Por qué carece de interés, de vigor y de actualidad y se nos parece tan poco? ¿Existe una imagen menos antropomórfica y más gratuitamente lejana? ¿Cómo hemos podido proyectar sobre él resplandores tan pálidos y fuerzas tan claudicantes? ¿A dónde han fluido nuestras energías, en dónde se han vertido nuestros deseos? ¿Quién ha absorbido entonces nuestro superávit de insolencia vital? (Cioran, 1949, p. 16)

Por lo tanto, ser Dios implica movilizarse en la dualidad del bien y el mal, y entonces Lemos se asume como demonio para poder (auto)-explicar el rechazo a dios, por eso en el poema titulado “Rey del infierno” (p. 114) nos dice él mismo asumiéndose como Satán:

*Estos son los muros donde se pudren mis ojos,
Se agrietan las costillas,
Reboto como un balón
Y voy perdiendo la vida.
Desviviendo,
Flagelándome.
Pero soy el dueño de mi infierno.
El rey de mi reino*

Esta concepción del mal en la encarnación del diablo se antepone a la planteada por Cioran, porque en este último Satán no se queja, no posee reino, ni quiere ser adorado:

Porque rebosa vida, el Diablo no tienen ningún altar: el hombre se reconoce demasiado en él para adorarlo; le detesta a sabiendas; se repudia y cultiva los atributos indigentes de Dios. Pero el Diablo no se queja y no aspira a fundar una religión: ¿no estamos nosotros aquí para precaverle de la inanición y el olvido? (Cioran, 1949, p. 17)

En ese sentido, Lemos se asume como el castigado por Dios, el arrojado al infierno, se reconoce como sujeto que sufre, sujeto que padece la ira de ese Dios. Por otra parte, deja entrever el poeta, en su desespero místico, que él mismo está sujeto al inevitable destino teológico cristiano de ser purificado por el sufrimiento, y por eso implora a su hijo Boris:

*Ven, reconoce mi rostro de Cristo que condenaron
a un aislamiento;
Frío y desolado corro
Alcázame*

Y más adelante en el mismo poema que se titula “Lluvia en la cárcel” (p. 97), se sumerge en un padecimiento casi idéntico al de Cristo en el Gólgota:

*(...) duplica los pasos con tus pequeños pies y sube
a esta montaña donde me estoy ahogando...
Recuerda a tu padre, Boris, y no llores
la tarde que yo muera.*

De igual manera en el “Poema de mi idiotez” (p. 30), Lemos juega con esa transfiguración de comportarse como el ser divino que se observa así mismo y le permite asegurar que:

*Dios necesita un compañero loco
Que le ayude a ponerse sus manoplas
Y lo lleve cuando ebrio a su buharda*

Y le luego como hombre le reclama Dios:

*Estoy desesperado porque no llueve,
Porque Dios se olvidó que
Darío calla si no llueve.*

Y en ese vaivén de asumirse Dios, y/o hombre mortal castigado por ese Dios-Yo, el poeta entra y sale constantemente; una vez al margen del mundo, reclama a ese Dios que lo olvida: */Para mi alma no hay viento/*; otras veces se siente anestesiado con su omnipotencia: */Esta noche observaré el universo desde mi torre de control /Mi lugar alto sobre el mundo bajo/* y en otros giros es un adorador de la divinidad, purificado por el sufrimiento:

*Los guerreros estrenan armadura en cada guerra
Pero los santos no.
Los santos barbados, melenudos,
Hastados y felices, ¡Generación de cidra!
Soy un santo y mi santidad es invisible. (p. 55)*

Ahí está el poeta, redimido de su culpa por el dolor terrenal, tal como lo exige la piedad redentora. La voz de Lemos reclama su lugar en el paraíso perdido, algo de recompensa debe tener su dolor físico, por haberse asumido como un Cristo moderno a los vituperios de su tiempo:

Brindemos porque Dios está feliz conmigo, porque garrocha a garrocha que me ha impuesto la he saltado. (p. 139)

En general la poesía de Lemos recurre constantemente a la figura de Dios, juega y se recrea en sus discursos, no le importa ser coherente en sus planteamientos, se contradice, alaba y maldice, esa contradicción constante hace parte de su estética, es un motivo en la construcción de su existencia, recordando a Cioran:

Cuando, por apetito de soledad, hemos roto nuestros lazos con los demás, el Vacío nos embarga: nos quedamos sin nadie a nuestra disposición. ¿A quién liquidar aún? ¿Dónde encontrar una víctima durable? Semejante perplejidad nos abre a Dios: al menos con Él estamos seguros de poder romper indefinidamente... (1990, p. 41)

El ansiado mar

El mar es una figura recurrente en la obra de Darío Lemos, pero en su búsqueda el poeta no desea el mar invadido por los hombres, sino el ancho y solitario tumulto de aguas, por eso en la prosa poética titulada “El sábado” nos narra:

Aquí estoy enfermo de mar y de dolor. He regresado a una ciudad costera. Abandoné las playas no porque me sintiera abandonado, no. Sucede que la retina no soporta el Sol cuando se acuesta sobre el mar horizontal. Y yo decía: ¡Ah, los crepúsculos! Mierda pura, mierda salada. No es que no me haya preparado todavía para la soledad. Soy un solo. Los pescadores huelen a barniz y las mujeres de los pescadores huelen a pescado. Para mi delgado cuerpo era muy fuerte toda esa *mafia marinera*... Yo tenía un concepto poético del mar y un concepto sicosis del mar. Con armadura nueva algún día mi cuerpo será sometido a color azul y a ese olor resbaladizo del mar. Yo siempre estuve con el mar en la memoria. Pero ese mar se convirtió en alambre. (p. 122)

Y es que contemplar el mar con su realidad, hace que el poeta se desconcierte porque siempre deseó un mar diferente, como cuando exclamaba:

*Dejaré que me lleve la corriente
Sentado en la canoa
Hasta un mar que no sea de la tierra*

Ese mar que reclama el poeta, es el lugar antagónico de la ciudad:

*Porque esta ciudad para los hombres no es ciudad
Marina
Pero yo he tenido siempre el mar sobre mi mesa.
¿Y qué son las montañas sino profundidad acuática
y estos salones orinados de té qué son sino oleaje?*

Así va frecuentemente hacia ese mar deseado, ese lugar atravesado por la soledad que tanto apetece, para escapar del mundo Baudelaireano:

*Los alcatraces son pájaros anacoretas que no tienen
Plumaje de ciudad,
No tienen plumaje color de cilicio y monasterios,
Aves emigrantes trasladadas personalmente de lago a
Marería desierta,
Pájaros hombres cansados de hoteles y zaguanes y
Persianas oscuras. (p. 49)*

Hombres – Aves, como Darío Lemos, el poeta, que también reclama el mar como elemento amatorio, porque:

*... el mar que hay en tus ojos gredosos es el mar
que siempre he llevado como sal que se queda en
las axilas*

Y es hacia ese mar que el poeta extiende sus esfuerzos, allí es donde desea reposar y encontrar alivio, otra vez guiado por la magia mística y purificadora del agua. Por eso canta:

*Estoy sucio
Soy un ángel sucio hasta que mis pies pisen el mar*

Y más adelante parece eufórico:

*¡Alehuya!
Voy hacia el mar
El tren me mueve y no puedo escribir.
Pero ALELUYA
Que mis amigos permanezcan en la ciudad
Ya salí. Es lo importante. (p. 120)*

Y al final de la travesía exclama:

*Llegué al mar. Mi salud es negra.
Mañana posiblemente estaré muerto
Los pescadores sufren por mí.
¡Son ángeles de mar!*

Vale recordar aquí aquella sentencia de María Zambrano (1993, p. 94) “El poeta está enamorado de la presencia de algo que no tiene y como no lo tiene, lo ha de traer”; en eso es claro Lemos, recupera el mar desde su postración y se autoinvita a degustar los placeres de ese mar soñado, de ese mar perfeccionado por su deseo y hecho realidad desde la palabra, porque: “Poesía es reintegración, reconciliación, abrazo que cierra en unidad al ser humano con el ensueño de donde saliera, borrando las distancias.” (Zambrano, 1993, p. 95)

Un amarillo constante rondando el poema

La teoría de la psicología del color suele relacionar el amarillo en exceso como síntoma de paranoia, soledad y angustia, síntomas presentes en los poemas de Lemos. Poemas dislocados, con versos que se alargan y se encojen, guiados por la mano temblorosa de un adicto, pensados por una mente que sin mayor esfuerzo derriba los muros de la prisión, el manicomio o el sanatorio en donde se encuentre para buscar la libertad en la expresión directa adornada por el dolor sombrío, pero necesario. En ese mundo habitado por el gris de su entorno, Lemos busca el amarillo como necesidad desesperante:

*Cuando salgo con mi hijo lleno
Sus manos de flores amarillas
Pero él prefiere un tanquecito
De guerra. (p. 75)*

Y esa ausencia del color de su paranoia cuando está encerrado en los sanatorios se hace más cortante:

*Ya no queda ni corazón ni cápsulas que me tengan
viviendo
Precisamente en este sanatorio no existen flores
amarillas
Que agregaba a mi sopa cada día.*

En el poema “Evocación de la cárcel para infantes” Lemos, a la manera de Rimbaud quien atribuyó color a las vocales, se arriesga a darle color a las sensaciones del mundo recordado desde un tiempo presente atrofiado por el uso de fármacos recetados. Hoy se puede valorar tal logro poético desde una profunda significación del yo, en un ejercicio semiótico – psicológico:

*En la cárcel para infantes estornudaba mucho;
Una sola fila recta bajo el cielo huevo, los céspedes
convertidos en polvo de aserrín
No de madera,
Virutazos que sacaban los ojos que no se
acostumbraban
A los colores que ya son conocidos:
El cielo es azul pero también es ano de anciana,
El rojo es fuego de las carnes pero mientras más rojo
más mierda es
El verde se aconseja para los sanatorios mentales
Pero he visto morir de verde,
El morado es un hueso que desnuda ternura,
Pero las axilas de los alcatraces son moradas en
potencia,
Y colorcitos otros muy poco conmovedores; sólo ése,
El culpable amarillo, Sol de uña, luz de luz, Sol de la
Tierra.
Amarillo hijo no me mates, que he escapado de peores
Garras... (p. 84)*

Es el amarillo el color de su existencia endémica, y es amarillo su hijo: *Boris amarillo mío, muñequito amarillo*, le dice continuamente, lo llama desde su desesperación en el alto de cárcel en donde sus huesos se consumen; y sin especular sobre si en verdad se sumerge este color en su paranoia, lo cierto es que Lemos logra pintar de otro color el negro total de la existencia que se refleja en cada poema.

Coda: el nadaísta místico

En el Manifiesto Nadaísta se planteaba que:

Hemos renunciado a la esperanza de trascender bajo las promesas de cualquier religión o idealismo filosófico. Para nosotros éste es el mundo y éste es el hombre. Otras hermenéuticas sobre estas verdades evidentes carecen de sentido humano. Las abstracciones y las entelequias sobre el Ser del hombre, caen en el domino de la especulación pura y del simbolismo metafísico, producto natural del anhelo del hombre por trascender su entidad concreta, y fijarla en una forma ideal, más allá de todo límite espacial y temporal. (Arango, 1958)

Si se hace caso a esta definición, terminaríamos por decir que Lemos no fue nadaísta, así el tiempo haya tratado de encasillarlo en este movimiento; porque en sus poemas se encuentra la palabra como búsqueda constante de un ideal, algunas veces representado en el mar, otras veces en el refugio al dolor. La imprecación constante al Dios cristiano, las múltiples referencias al dolor como sacrificio, plantean una visión religiosa

permanente y un deseo de recompensa en ese mundo ideal que pretende a cambio de los padecimientos físicos en vida. A los poetas malditos Lemos se asemejó no más que en su tránsito por la vida, no en la construcción de una obra dislocada más allá de su pretensión iconoclasta. Lemos vagabundó por la vida y por la poesía, se dejó lacerar por los temas que siempre inquietan al hombre, pero no intentó explicar su existencia más allá del bosquejo de algunas palabras sin ánimo de trascendencia. Sin embargo, su poesía es valiosa porque permite desentrañar un autor que vivió y sintió el poema como un arte individual, pero que sus versos reflejan el dolor de transitar las calles de las ciudades sin rumbo, las cárceles y sus injusticias, los dogmas y sus prejuicios, logrando subjetivizar de manera lacerante cada una de sus anécdotas para hacerlas colectivas. Desde su niñez cuando en su primer poema, (según algunas fuentes, fue escrito apenas a los once años)⁴ reclama su eterna soledad y la pesadumbre que habitó su transitar:

*Todo lo mismo. El naranjal, la fuente
Regando su canción bajo los pinos,
La misma sutileza del ambiente
Y los mismos campesinos.
El corredor perdido entre las hojas
Anchas y verdes de la enredadera
Donde dejaba el viento sus congojas
Cuando se iba a morir la primavera.
Y la misma ventana desteñida
Donde asomaba su perfil divino
Casi todas las tardes de la vida
A mirar la serpiente del camino
Por eso todo es triste. De la cumbre
Baja un rondel de música salvaje,
El viento que inundó de pesadumbre
La agreste soledad de los paisajes.*

Hasta su último poema en el cual recuerda su niñez y esa extensa travesía por la tierra, pretendiendo su llegada al mejor final, la ruta que lo animó a seguir, el camino al mar, que como todo lo humano y mortal terminaría por desencantarlo:

*Ahora que puedo no sólo mirar sino “ver” desde
mi cama
Las aguas de un mar sin sal y sin ahogados;
Ahora que puedo guardar esas montañas en el
bolsillo
Donde guardaba los cigarrillos amargos;
Ahora que ya casi viajo donde el animal tiene que*

*viajar,
Voy a mirarlo todo con sonrisa de armonía
sangrante,
Voy a ponerme nuevamente la pierna derecha,
Voy a poner un serrucho en cada encía
Y voy a “vivir” hasta que muera.
Y posiblemente amaré las mañanas
Y nuevamente algún crepúsculo peinará mis cejas.
¿Crees alma mía que este cuerpo fatigado y rebelde,
Medio cuerpo que antes fuera armónico,
Quiera soportar más esta tierra deslucida y cruel?
¿O mi cuerpo agrietado permanecerá eterna tea?
¿Llegarán los vientos como las argollas
Que llegaban a mi niñez de pececito sabio
A refrescar los latigazos de bambulina
Con que mis padres y sacerdotes españoles
Castigaban mi manera de mirar azul?*

Lemos al final de sus días, de nuevo en Medellín, se considera el más anónimo de los nadaístas (p. 130), el émulo latinoamericano de Rimbaud (p. 137) con su pierna amputada, una leyenda viva (p. 149), Un Nazareno de la cultura (p. 153); es decir que se conservó intacto en el mundo de la incertidumbre y de la contradicción, mundo que nos queda plasmado en sus palabras, oculto tras las sinfonías casi olvidadas del panorama colombiano de la poesía, en donde otros menos contradictorios ocupan los altares de los cuales él renegó.

El poeta, en una de sus últimas cartas a Jotamario, se resistía a partir del todo, aún en sus momentos de álgido dolor antes de otra de tantas cirugías, intuía:

*Posiblemente permaneceré volando sobre las
montañas de esta ciudad dolorosa, que es sólo
una inmensa piscina forrada de oro de placenta y
pecaditos, esta ciudad que llevas en el bolsillo de
tu corazón y que añoras ahora que vives en esa
capital más fría que las academias.*

Y quizás así ha permanecido su obra, volando sobre las ciudades dolorosas, sobre las capitales y sobre las academias, sin que alguien mire hacia arriba y pueda contemplar su valor, si no desmesurado, si como reflejo de esa búsqueda constante de la voz poética, llena de contradicciones y rica en posibles interpretaciones sólo si es recuperado, porque como lo recuerda Iser: “Un texto se abre a la vida sólo cuando es leído”. (1989, p. 133)

⁴ El primer poema que se le atribuye a Lemos no aparece publicado en su único texto, así como el último, pero según parece estas versiones son verídicas. Se pueden consultar en línea en la siguiente dirección: http://www.bibliotecapiloto.gov.co/bib_autor/nadaistas/lemos.htm

Por eso lo mejor es terminar esta conferencia leyendo uno de sus poemas más sentidos, *Lluvia en la cárcel*, en donde la inspiración es el dolor de un dios clamando por su hijo;

*Boris, voy a tragarme la montaña,
voy a beberme la lluvia,
voy a comerme la ciudad. No puedo más.
Ven porque muero de la cintura hacia abajo,
la cabeza está viva para recordarte,
y en esta época de los satélites todavía lloro.*

*Cae la lluvia sobre la cárcel olorosa a orín
y no tengo nada que me detenga en este viaje
definitivo a la soledad.*

*Me quedaré aquí si no vienes rápido con tus
pantaloncitos tibios
a salvarme de la pena de muerte.*

*Ven, reconoce mi rostro de Cristo que condenaron
a un aislamiento;
frío y desolado corro, alcánzame,
duplica los pasos con tus pequeños pies y sube a
esta
montaña donde me estoy ahogando.*

*Ríete en la casa para oírte desde aquí,
sácame los dientes,
miro con tus ojitos chocolates iguales a los míos
que sólo miran los muros de la celda.*

*Recuerda a tu padre, Boris, y no llores
la tarde que yo muera.*

Referencias bibliográficas

- Arango, Gonzalo. (1958) *Obra negra*, Santa Fe de Bogotá, Plaza & Janés, primera edición en Colombia, abril de 1993. Disponible en: <http://gonzaloarango.tripod.com/>
- Arbeláez, Jotamario. (1985) *Sinfonía para un poeta que nunca tuvo máquina de escribir*. Prólogo al libro. Bogotá.
- Biblioteca Pública Piloto. De Medellín para América Latina. http://www.bibliotecapiloto.gov.co/bib_autor/nadaistas/lemos.htm. Consultada el día 31 de marzo 2009.
- Cioran, Emil Michel. (1994) *Adiós a la Filosofía y otros textos*. Alianza Editorial: España.
- Cioran, Emil Michel. (1990) *Silogismos de la amargura*. Tusquets editores: Barcelona.
- Cioran, Emil Michel. (1969) *El aciago demiurgo*. Taurus Ediciones: Madrid
- Cioran, Emil Michel. (1949) *Breviario de podredumbre*. Taurus Ediciones: Madrid
- Garrido Domínguez, Antonio. (2004) *El texto literario a la luz de la hermenéutica*. Universidad Complutense. Madrid. En: Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica. N° 13, Año 2004. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclng/01593630780165927438813/index.htm>.
- Iser, Wolfgang. (1989). La estructura apelativa de los textos, en R. Warning (compilador), *Estética de la recepción*. Madrid. Visor.
- Lago, Christian. (2009) *Filósofos contemporáneos*. En: <http://www.monografias.com/trabajos55/filosofos-contemporaneos/filosofos-contemporaneos.shtml>. Consultado el día 26 de marzo de 2009.
- Lemos, Darío. (1985) *Sinfonías para máquina de escribir*. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá.
- Navia Velasco, Carmita. (1995) *La poesía y el lenguaje religioso*. Universidad del Valle. Facultad de Humanidades. Cali.
- Zambrano, María. (1993) *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica. México.

The background of the slide is white, decorated with abstract blue geometric elements. These include several diagonal lines of varying lengths and thicknesses, some with soft shadows, and larger, rounded rectangular shapes in the corners, also with shadows, creating a modern, layered effect.

Eje temático 1

LITERATURA LATINOAMERICANA

¿Cómo se representa américa latina en su literatura de conquista?

Juan Sebastián Tapia Osorio
Universidad Surcolombiana

Me interesa reflexionar un momento sobre cómo y por qué la búsqueda de la identidad, que suele estar asociada a la construcción de imágenes de espacios sólidos y coherentes, capaces de enhebrar vastas redes sociales de pertenencia y legitimidad, dio lugar al desasosegado lamento o a la inquieta celebración de nuestra configuración diversa y múltiplemente conflictiva. Tengo para mí que fue un proceso tan imprevisible como inevitable, especialmente porque mientras más penetrábamos en el examen de nuestra identidad tanto más se hacían evidentes las disparidades e inclusive las contradicciones de las imágenes y de las realidades -aluvionales y desgalgadas- que identificamos como América Latina.

Antonio Cornejo Polar. Escribir en el Aire. 2003.

Introducción

En medio de la variada vivencia que compone una época marcada por la violencia, ¿la “identidad” qué significa? La colonia, convergencia de una identidad mixturada y múltiple, comporta un *momentum* en la literatura que requiere asimismo una perspectiva múltiple y mixturada. En virtud del interrogante que nos planteamos, reconocemos como necesario unas posturas de análisis que reflejen el conflicto de identidad que implica el ahondamiento en tales cuestiones. Sostenemos entonces que el análisis de las representaciones de América Latina en su literatura de conquista se puede realizar virtuyendo las estructuras de análisis propuestas en *Escribir en el aire* por Cornejo Polar (2003). Nos restringiremos a las obras ubicadas en el periodo de conquista que nos funcionan para realizar las delineaciones de las representaciones de América Latina. De esta manera, nos referiremos al *Diario del primer viaje (1492-1493) de Cristóbal Colón: escribir el comienzo* (Scarano, 2013), *Brevísima*

relación de la destrucción de las Indias (De las Casas, 2004) y *Comentarios reales* (De la Vega, 2010).

Representaciones de América Latina en su literatura de conquista

En el *Diario del primer Viaje* (Scarano, 2013) podemos identificar un definido estado de heterogeneidad cultural desde las relaciones establecidas por Colón con los indígenas: por una parte, su interacción con estos estaba atravesada por el desconocimiento mutuo de la lengua del otro, lo que llevaba a Colón a hacer traducciones dudosas; por otra, los intereses de Colón eran, más que distantes de los de aquellos, opuestos, pues la afiebrada extracción del oro no simbolizaría mayor cosa para la realidad socio-cultural indígena -como víctimas de la masacre, póstumamente será difícil entender la diferencia entre la conquista y el saqueo-. Este interés desmedido en el oro, por las implicaciones de poder y adquisición en la sociedad europeizada, y cuya búsqueda era un “deudo” con la corona que en un acto de confianza y bajo la cabeza de la reina Isabel La Católica se incentivó, debía al estado deteriorado (casi miserable) de la economía española. Así, el *Diario a Bordo* adquiere en carácter de un inventarial de futuras riquezas en correspondencia al deudo que confió a Colón. Futuras riquezas que no se limitaban al saqueo del oro, sino a la apropiación de las nuevas especies (se mencionan a manatíes descritos como híbridos de sirenas en la jerga de marinero de Colón), e incluso consideraba el natural servilismo de los indígenas hacia el forastero como potencial esclavismo. Si resaltásemos la función genotextual del *Diario a Bordo* nos enfrentaríamos también a la noción de que toda la estructura expositiva sucede a través de un tratamiento de lo ajeno, condicionado en su papel de otredad subyacente. Esto no significaría mucho para la heterogeneidad si tales desencuentros hubiesen devenido en conciliaciones que reconocieran las nominalizaciones presentes (ya existentes en la cultura indígena), pero lo cierto es que el proceso

de conquista implicó recategorizaciones constantes como necesidad hispana.

Diario del Primer Viaje (1592-1493) de Cristóbal Colón (Scarano, 20013) nos funciona igualmente para examinar la representación de América Latina en un corpus literario que aún la desconocía como tal. En el análisis de Mónica Scarano del texto de Colón, América se representa como “Tierra de la Abundancia” (Scarano, 2013, p.14) para luego ser expuesta, como apuesta la hipótesis de Beatriz Pastor, la primera representación de América como botín (Scarano, 2013). Este proceso de cosificación que expone Scarano resulta, además de trascendental, y evidente por muchas razones, incisivo en el tratamiento interpersonal mediado por el paradigma de lo propio y lo ajeno, en que se establece el contacto de Colón con los indígenas en el *Diario a Bordo*. La crisis de propiedad que experimentan los indígenas ante la invasión bien puede servir de marco contrastivo ante la póstuma definición de esta época como *Colonización*, pues el retrato primigenio del indígena (al menos para la comunidad europea) sucede desde el conquistador, cosa que experimenta tanto la naturaleza de la obra como los lectores europeos que casi inmediatamente la consumen.

El papel agresivo del colono durante la conquista en *De las Casas* (2004) recalca la condición de *otro* que le imponía el encuentro con la cultura española al indio. La barbarie, descrita y cuantificada con detalle protuberante y sospechoso en *De las Casas* (2004) nos funciona para sustentar el análisis apoyado en la heterogeneidad de Cornejo Polar (2003). El indio, más allá de ser notado como diferente en su condición de *otro*, es anotado como inferior, no sólo en cuanto a comparación de fuerzas, sino también intelectualmente, lo cual Colón, en su Primer Diario, proclamaba como la natural mansedumbre de los indios (Scarano, 2013). Este encuentro cultural sigue estando transversalizado por el desconocimiento lingüístico mutuo y la distancia en las intenciones sociales. La representación de América Latina se encuentra aquí mediada por un proceso de cosificación de mayor fuerza que en Colón, pues la integración de la esclavitud indígena y negra al historial de agravios implicó la constitución aún más delimitada de una clase social que se erigía como legítima, además de incidir en la gestación de lo que hoy reconocemos como nuestra América.

Trasladados del México embravecido en sanguinaria orgía a las mismas tierras del imperio Inca que sostuvieron a De las Casas, nos concentramos entonces en una obra de singularidad autoral: *Comentarios Reales*, del Inca Garcilaso de la Vega (2010), descendiente directo del Linaje de la realeza Inca que encubría en su seudónimo un homenaje familiar. Allí hacen igual desfile el preparamiento indígena ante la calamidad divina, la inocencia de los indios hacia el oro y las dilaciones políticas debido a la duración del proceso de conquista que advinieron con la delegación de los papeles de turno y la extralimitación de facultades (De la Vega, 2010). Nos interesa iluminar la obra hacia la exposición de los textos sagrados como métodos de control. En los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega (2010) podemos ahondar la escritura como elemento de poder que pretendía autorizar a los españoles, no sólo para consolidar la superioridad de fuerzas tras una superioridad intelectual y moral, sino para crear relaciones de dependencia mayor que aseguraran un interrelacionamiento desigual con los conquistados. Sin embargo, la mayor enfatización de *Comentarios Reales* (De la Vega, 2010) en la organización de Los Incas como sistema, nos ubica en la reflexión sobre la riqueza cultural previa a la que se enfrentaban los españoles. Esto atestigua el estado de heterogeneidad cultural en que centramos la representación de América Latina como un espacio encrucijado entre la ambición de belleza y la desigualdad de un proceso colonizador en el que se violentó la otredad con brutalidad física y simbólica.

Conclusiones

Si bien podría decirse que deberíamos servirnos del modelo de transculturación propuesto por Rama (2008) debido a la aparente cohesión de las representaciones de Latinoamérica extraídas de sus literaturas de conquista, deseamos insistir en los desencuentros culturales que estructuran un interrelacionamiento desigual en el análisis planteado. Hemos prescindido del igualmente rico trabajo de Rama (2008) por ser aquel un modelo de integración positiva y casi conciliable de sus componentes que se opone en cierta medida a este análisis conflictuado. Este rastreo histórico-literario focalizado nos permite, por último, poner en juego nuestras identificaciones latinoamericanas como un homogéneo proceso y nos otorga conexión con

nuestra primigenia expresión de identidad. Apoyados en las conflictivas representaciones de América Latina que nos ofrecen estos tres textos, nos adherimos a “la inquieta celebración de nuestra configuración diversa

y múltiplemente conflictiva” que nos ofrece Cornejo Polar (2003) en *Escribir en el Aire* como lugar común en la reflexión sobre nuestra identidad.

Referencias bibliográficas

Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire*. Lima. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

De las Casas, B. (2004). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. México. Edaf.

De la Vega, G. (2010). *Comentarios reales*. Madrid. Cátedra.

Rama, A. (2008). *Transculturación Narrativa en América Latina* Buenos Aires. Ediciones El Andariego.

Scarano, M. (2013). *El Diario del Primer viaje (1492-1493) de Cristóbal Colón: escribir el comienzo*. En: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/172/262>

El museo de la memoria

Mayra Alejandra Ovalle P⁵.
Universidad del Quindío

Se vive con la esperanza de llegar a ser recuerdo.

-Antonio Porchia

Muchos dicen que el mundo no está hecho de átomos, que el mundo está hecho de historias, pero olvidaron precisar que esas historias no son otra cosa que el pasado que nos pisa los talones, ese a veces terrible y nostálgico ayer que da sentido al presente. Si pretendiera definir al ser humano ahora mismo, diría que es un animal que recuerda y que es humano en tanto que puede pensar su vida en retrospectiva. Tal vez por eso Porchia sugiere que la vida se resume en el deseo de que otro nos recuerde, como si la existencia sucediera justo en el momento en el que recordamos, nos recuerdan o pensamos el recuerdo. Se me ocurre que Felisberto Hernández entendió eso, sospechó que estamos hechos de recuerdos y quiso construir a pulso y con piedras ásperas un museo de tres pisos en el que fue acomodando y exponiendo a sus recuerdos, sus libros. El primer piso de aquel museo heteróclito y variopinto recibió el nombre de *Libros sin tapas*; el segundo piso se llamó el *Memorialista*; y el último piso fue bautizado como *Nadie encendía las lámparas*. Así, cada tesela expuesta, cada libro que hizo lugar allí fue una tentativa por hacer de las palabras el material con el cual construir el caos de las reminiscencias, declarar la vida de los objetos, la enajenación de los hombres y así constituir su museo en *tierras de la memoria*.

Tras leer al uruguayo y escuchar diversas opiniones que discurren sobre si sus escritos son solo relatos o si adquieren una corporeidad cuentística (artística), si son textos rigurosamente trabajados o como muchos consideran, solo son un producto de revelaciones espontáneas casi carentes de cualquier trabajo de escritura, me sentí tentada a tomar posición y revelar su concepto del cuento que además de ser muy particular, distinto y casi sin igual (un tipo de poética

anómala fragmentaria, escindida, una poética tomada⁶ por una sensibilidad extraña), muestra un oficio de escritura muy consciente de que han pasado por alto. Me refiero a una poética anómala y atípica porque renuncia a concepciones y tratamientos tradicionales de los cuentos y se alimenta de sí misma, de pequeñas burlas y rarezas.

Por esas razones, este texto es una tentativa por evidenciar en sus ficciones características y recursos constantes que modelan su estilo y que en últimas son las paredes y estantes que configuran su museo. En un primer momento, traigo a discusión un par de *teorías sobre el cuento* de escritores como Cortázar y Piglia⁷. Luego, establezco un diálogo entre algunos cuentos de Felisberto e investigaciones de Lespada, Saer, Berrenechea y Molloy sobre su literatura, con la intención de centrar la atención en aspectos de forma y contenido, como: estructuras narrativas, procedimientos, construcción de personajes y temas capitales de la obra del uruguayo. Al terminar, cierro con un par de conclusiones que apuntan a definir la poética de Hernández y que son producto de este pequeño laboratorio de discusión.

La idea sobre el cuento que tiene Julio Cortázar es sumamente estricta y minuciosa, severa, como él mismo lo decía. Llegó a comparar al cuento con una *esfera* porque “es algo que tiene un ciclo perfecto e implacable; algo que empieza y termina satisfactoriamente como la esfera en que ninguna molécula puede estar fuera de sus límites precisos” (González, 1979:35). Desde esta perspectiva, quiero pensar ahora los cuentos de Felisberto y me parece que no cabrían en dicha concepción, pues este se opone a ese tipo de “perfección”. Los cuentos del uruguayo no son circulares, al contrario, pertenecen a otro orden, los rige una lógica caótica y onírica, de ciclos fragmentados que cortan cualquier intento de totalidad. Si tuviese que construir una imagen que

⁵ Estudiante de séptimo semestre de Licenciatura en Español y Literatura. Este trabajo fue escrito durante un semestre de intercambio en la Universidad de Buenos Aires, en la materia Literatura latinoamericana acompañada por el profesor Lucas Adur.

⁶ Como en el cuento *Casa Tomada* de Julio Cortázar, la poética de Felisberto puede leerse como una poética tomada por seres extraños y maravillosos.

⁷ Al poner en evidencia las grandes diferencias que existen entre las concepciones de cuento de los escritores argentinos y el uruguayo, no pretendo quitar valor o genio a los primeros.

sirviera de metáfora de su literatura, se me ocurre una *matrioshka*, una muñeca rusa que, como bien se sabe, es un objeto hueco que al abrirse contiene otra muñeca y esa contiene a otra y tal sistema se continúa hasta un determinado número. Así, en la obra de Felisberto existe un espacio en blanco y negro, misterioso, en el que a medida que uno abre sus libros, ingresa y atraviesa el ambiente nebuloso que él deliberadamente construyó, se encuentra con fracciones de otras historias, de otras situaciones que forman un cuento, pero al tiempo son muchos cuentos. Ya lo dijo Saer sobre *Tierras de la memoria*: “...pareciera ser la historia de un recuerdo, o mejor, de una asociación” (1977:307).

En cuanto a Piglia, en su *Tesis sobre el cuento* propone que “la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes” (2000:108). ¿Podría considerarse que en Felisberto hay una historia encriptada? No, me parece que el universo felisbertiano es casi transparente e inocente, no oculta otra historia sino que mira al mundo de soslayo, pero de esto me ocuparé más adelante. Su literatura ha sido calificada de “esotérica” pero eso se debe más a que se nos hace imposible comprender la atípica sensibilidad que emana de sus personajes narradores y no a una clase de construcción laberíntica que pretenda ocultar al lector partes de la historia que al final dotan de sentido a todo el cuento, como es el caso de Borges o del mismo Cortázar. De hecho, sobre los comienzos y los finales de Hernández hay mucho que decir.

Los inicios de sus cuentos tienen como característica principal que empiezan con una imprecisión, construyendo desde el primer instante un ambiente nebuloso y voluntariamente casual, la fórmula que se repite es: una noche, en una ciudad, una tarde, hace mucho tiempo... Por ejemplo, *El balcón* inicia así: “Había una ciudad que a mí me gustaba visitar en verano” (Hernández, 2015:288). Al parecer, en la lógica felisbertiana no hay un interés por definir claramente el tiempo y el espacio del cuento, tal vez sugiere que puede ser cualquiera el lugar y cualquiera el día en que sucede. Los finales están, al igual que los inicios, dotados de una indeterminación; como si esos cuentos aún se estuvieran escribiendo, como si el porqué del cuento no fuese preciso ni persiguiera un objetivo en línea recta. Parece que el narrador solo lo mira de soslayo mientras la narración se aleja en dirección contraria sobre aguas vacilantes. Recuerdo

nuevamente a Piglia cuando dice: “Los finales son formas de hallarle sentido a la experiencia” (2000:109). Y una vez más, Felisberto se opone a dichas ideas; pienso, por ejemplo, en el final de *Por los tiempos de Clemente Colling*: “Ahora recuerdo a una de las longevas, la que salía a hacer visitas. Tenía un agujero grande en un lugar del tul; y cuando venía a casa se arreglaba el tul de manera que el agujero grande quedara en la boca. Y por allí metía la bombilla del mate” (Hernández, 2015:208). ¿Qué sentido atribuirles a esas últimas frases? Lo único que se puede agregar al respecto es que el funcionamiento sigue siendo el mismo, la lógica de la narración sucede como en el mundo onírico, como en el ordinario fluctuar de la memoria.

En este punto, quiero ocuparme de los personajes de los cuentos de Felisberto, para luego, continuar con sus procedimientos narrativos. Los personajes del uruguayo suelen ser sencillos, simples y su construcción parte menos de lo físico que de su identidad, estos aparecen como sujetos artistas, que están iniciando su carrera, u obreros que en cierto modo son huérfanos, están solos y el mundo se encarga de marginarlos, de apartarlos, como es el caso del protagonista de *El acomodador*.⁸ En su lectura de este último cuento, el profesor Lespada agrega: “Desde las primeras líneas el personaje está definido por la carencia y el desplazamiento” (2010:220). Podría considerarse, no solo en este cuento, a los personajes como sujetos alienados y fragmentados y ese tipo de extrañamiento está estrictamente ligado con la poética de Felisberto. Es como si, en alguna medida, los personajes expresaran y comprendieran toda su poética, porque es justo esa anomalía y sensibilidad particular de los personajes lo que más inquieta de la obra literaria de Hernández. Ana María Barrenechea, en su trabajo sobre el cuento *La cara de Ana*, agrega lo siguiente:

El narrador [...] insiste en presentarse como marginal, con sentimientos marginales, con imaginaciones marginales. Juega entre fingirse parecido y no serlo: juega con comportarse en forma diferente o dejarse arrastrar por los demás con ingenuidad, con sorna, o con falsía, con tempos diversos y encontrados. Como en otros textos jugará paralelamente con escribir fingiendo luchar entre lo convencional, y lo auténtico, lo misterioso o raro (1985:62).

⁸ Es importante resaltar que, aunque en pocos, hay cuentos en los que el personaje principal es un burócrata, alguien acomodado que, como los personajes desacomodados, presenta ciertas rarezas.

Esto último me conduce a pensar en otros personajes en los que también aparece la misma fórmula, la del sujeto encerrado en sí mismo, incomprendido y solo; tal es el caso del cuento *El cocodrilo*, un pianista que utiliza su llanto para vender medias de mujer. Hay otro aspecto importante que menciona Berrenechea y son los juegos de Felisberto, *misteriosos o raros*, los cuales son la causa de que se le califique de escritor fantástico. Esos juegos o dinámicas pueden resumirse en sus búsquedas por cosificar a los humanos y animar a los objetos. Es decir, en varios relatos, los personajes humanos se confunden con objetos o animales, como en *La mujer parecida a mí*. Este cuento empieza así: “Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo” (2015: 324). Y termina: “No sé bien cómo es que me fui. Pero por lo que más lamentaba no ser hombre era por no tener un bolsillo donde llevarme aquel retrato” (2015: 332). Por su parte, en aquel juego los objetos adquieren significados y sensibilidades humanas, los dota casi de una consciencia que perturba a veces a los personajes del cuento. Es importante aclarar que esa perturbación no nace de un extrañamiento por el comportamiento anómalo de esas cosas, pues, en la lógica del cuento, eso resulta completamente natural; me parece que la incomodidad surge por otras razones, como si los objetos fuesen testigos y jueces de aquella vida. En *El caballo perdido* se evidencia esto:

Una de las veces que la miraba [a la mujer del cuadro], fui llamado, no sé cómo, por la mirada del marido [también parte de la pintura]. Por más que yo lo observaba de reojo, él siempre me miraba de frente y en medio de los ojos. Hasta cuando yo caminaba de un lugar a otro de la sala y tropezaba con una silla, sus ojos se dirigían al centro de mis pupilas y era fatalmente yo quien debía bajar la mirada (Hernández, 2015:211).

Y aquel juego mencionado, que guarda ese misterioso actuar de las personas y los objetos en el mundo felisbertiano, está sujeto de algo que algunos han llamado *mirada al sesgo* y otros, como Silvia Molloy en su trabajo *Tierras de la memoria: la entreapertura del texto*, lo han definido como “un entreabierto”. Con esto se refiere al tratamiento que hace el autor de algunos temas, a esa mirada a medias, oblicua, que desvía el foco del referente, dejando en el lector a penas un vago aroma. Este tratamiento aparece, sobre todo, cuando el tema tratado está ligado al erotismo y al descubrimiento de la sexualidad. Por eso sus escritos están dotados de un cierto velo blanco, que,

aunque inocente y sutil, cuando uno se acerca a ellos se percibe eso otro.

Gustavo Lespada se refiere a esa mirada de soslayo, típica de las creaciones del uruguayo, como *desviación metafórica* y pone un ejemplo referido al cuento *El caballo perdido*:

[...] permite reemplazar las inocuas «fundas» de la primera oración por las insinuantes «polleras» en la segunda —la analogía entre ambos términos reside en que comparten la función de cubrir, aunque el primero se aplique a objetos y las polleras cubran zonas erógenas—, lo cual habilita el posterior tratamiento asociativo de la catacrexis «patas» (de los muebles) como si fuesen piernas de una femenina silla, en la cláusula tercera (2010:169).

Ahora bien, en los relatos felisbertianos prima el uso del *imperfecto* (que permite elaborar una imagen pasada, pero continua, una vez más un intento por sugerir que aún todo está siendo escrito) y del *yo narrador* (personaje-narrador en primera persona) que posibilita mirar más a fondo a los sujetos expuestos en su museo y construir una cierta cercanía con estos. Los procedimientos y los recursos narrativos más recurrentes en el mundo de Felisberto son: prosopopeya (al que ya me referí), fragmentación y digresión, catacrexis, metonimia, zeugma, sinécdoque, metamorfosis, asociaciones, un tipo de yuxtaposición y contraposición entre lo concreto y lo abstracto y las metáforas narrativas a las que se refiere Juan José Saer. Me ocuparé sobre todo de esta última figura retórica ya que resulta fundamental en la constitución de la poética anómala de Hernández.

Para Saer, dicho procedimiento consiste en: “la metáfora excede cuantitativamente el tamaño de una oración o de un miembro de oración, y tiende a generalizarse, a alcanzar la extensión de un párrafo o de varios párrafos, o incluso de páginas enteras” (1977:310). Se refiere entonces a la transgresión de y con la metáfora, en la medida en que esta no es solo una figura o un símil sino que se extiende en el relato, a veces pasando a ser casi un actante. Es en ese punto en el que irrumpe lo *fantástico*, no como género específico en el cual encasillar su obra sino como lugar o forma de expresión y construcción de una realidad, suponiendo que ese lugar sea el hecho lingüístico, el espacio de encuentro de la palabra. Cuando me referí a la construcción de los personajes, expresé que este autor no puede ser situado en lo fantástico porque en

su obra, cuando suceden esos rompimientos a los que puede atribuírsele alguna cualidad fantástica, estos no surgen con la intención de causar algún tipo de inquietud o extrañamiento de los personajes, sino que esos elementos resultan ser una extensión del personaje (como la luz que poseía el acomodador) o una proyección de sus preocupaciones o incertidumbres emocionales. Sobre esto, María Chiara D'Argenio dice que: "Las atmosferas sobrenaturales tienen su raíz en la modalidad misma de la narración. No se producen rupturas radicales, desdoblamientos, o viajes en el tiempo, sino que las palabras constituyen un velo que impregna aparentemente la realidad, como una niebla confusa, soñada, inexplicable" (2006:397).

Traigo las líneas finales del cuento *El vestido blanco*, que mucho hablan de la belleza de la poética felisbertiana e ilustran un poco lo que venía comentando sobre lo fantástico en el lenguaje y sobre el juego de confundir y mezclar lo humano con lo inanimado y lo inanimado con lo humano: "Pero lo abrí [un roperito]. Sin querer me quedé quieto un rato. La cabeza también se me quedó quieta igual que las cosas que había en el ropero, y que un vestido blanco de Marisa que parecía Marisa sin cabeza, ni brazos, ni piernas" (Hernández, 2015:95).

La literatura de Felisberto es una literatura leve, que se escapa de la mirada de la medusa y surge de la búsqueda de escribir *sobre eso otro*, sobre eso que no sabe y que permanece oculto y a la espera, sobre lo misterioso. Los cuentos de su museo de la memoria coquetean con lo fantástico y se reflejan surrealistas,

transgresores desde la forma y el contenido, desde los usos de los típicos recursos narrativos (como la *metáfora* a la que vuelve *narrativa*) y la disposición de los textos. La rareza, lo extraño es su imperativo categórico y se traduce en una sensibilidad (que es frontera con lo encantado), característica de sus cuentos y de sus personajes y de la forma en la que estos perciben el mundo. Cierro con una breve registro de esas cualidades evidenciadas que configuran su visión sesgada del cuento, de su poética anómala: inicios y finales dotados de indeterminaciones, de lo huido y fragmentario que resultan tácticas narrativas y constitutivas de los personajes; orden abierto, no siempre lineal y a veces quimérico, alucinante; la copresencia de imágenes e historias distintas en un mismo cuerpo de cuento; narradores intradieгéticos, extraños, desintegrados, marginales y frustrados, que padecen curiosas manías; ambientes oníricos y nebulosos; lenguaje simple con tendencia a lo poético, cargado de sentidos ambiguos y ventanas entreabiertas, con repeticiones de palabras que transmiten la ilusión de lo hablado, de la narración oral; tiempos verbales y espacios imprecisos y vagos; y lo humano como parte de la misma naturaleza de los objetos y animales. En resumen, esas son las propiedades de su literatura, allí reside su genio y su extraordinaria capacidad creadora. Me parece que si hay alguien digno de llamarse Cronopio, ese sin lugar a dudas es Felisberto Hernández por sus enormísimas creaciones, por su *museo de la memoria*, que resulta tan ligero como la sustancia de los sueños y tan extraño, encantador y absurdo como el mundo de los sueños.

Referencias bibliográficas

- Barrenechea, A (1982). Autobiografía y autotextografía: La cara de Ana. *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), pp. 57-68.
- D'Argenio, M (2006). El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández. *Revista Iberoamericana*, n.º 72 (215-216), pp. 395-414.
- Lespada, G (2010). *Escritura de la carencia, el procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (Tesis doctorado). Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- González, E (2013). *Revelaciones de un Cronopio; Conversaciones con Cortázar*. Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Molloy, Sylvia (1982). Tierras de la memoria: la entreapertura del texto. *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), pp. 69-93.
- Piglia, R (2000). *Formas Breves*. Barcelona, Anagrama.
- Saer, Juan José (1977). Tierras de la memoria en Alain Sicard (éd.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Venezuela, Monte Ávila Editores.

Los saltos de pan en el poema *Mirándola dormir* de Homero Aridjis

Mónica Estefanía Arbeláez Rodríguez
Universidad del Tolima

El poema *Un golpe de dados* de Stéphane Mallarmé es una muestra acerca de la búsqueda de otras formas visuales en la literatura. Desde el principio, en su preliminar, sugiere la omisión de la antesala del poema. Invita a jugar, sin instrucciones, invita al extravío donde la intuición del lector y la encrucijada serán su única compañía, además del azar. Para el poeta francés es necesario que la poesía esté en constante búsqueda y renovación, es decir, dejar atrás las formas exactas del poema. Y que el peso de la certeza caiga en la leve y promisorio incertidumbre poética. Esta decidida travesía de la verdad no cabe en la poesía; la poesía (y también el poema)⁹ se acercan más a la sospecha y al movimiento, es decir, al juego.

La inquietud de Mallarmé, me hace pensar en la necesidad que posee el ser humano de crear. En este caso, el escritor intentó mostrar otra manera de sentir la criatura poética. Para el ser humano, la monotonía y la uniformidad es abrumadora, por eso, el sentido del *Ergo ludens* es vital para sobrellevar la existencia, jugar es una configuración espiritual, ya: “La poesía, en su función original como factor de la cultura primitiva, nace en el juego y como juego” (Huizinga, p.30, 2007). Y no solo la poesía sino el encuentro corpóreo; en el erotismo, el juego es protagonista de su acontecer.

La correlación erotismo y juego es intrínseca, hasta el punto de que no puede existir erotismo sin juego porque hace parte de su preámbulo y desarrollo. Además, gracias al juego se rompen los protocolos y normativas ajenas al erotismo, es más, el propio juego en este ámbito es por sí mismo erótico, ejemplo de ello: la mirada, la caricia, el beso, la palabra; elementos que se involucran en la faena de los cuerpos y los sentidos. Sobre ello, comenta Bataille (2013): “Hay en el paso de la actitud normal al deseo, una fascinación fundamental por la muerte. Lo que está en juego, en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas.” (p. 23)

En el juego erótico es inherente la separación del recinto en el que subyace el juego y la realidad. El hecho de aceptar las propias condiciones del juego, ya avecina una ausencia utilitaria, es decir, en ese tiempo o espacio ficcional, a pesar de no asentarse una realidad, habita un privilegio a título de legitimidad que subraya su carácter serio y autentico. El juego es un acto que debe tomarse con “seriedad” (obedecer sus propias reglas) y en el erotismo con más ahínco. Ya lo había expresado Octavio Paz:

La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal (...) la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo. (2013, p. 7)

De esta manera, es importante retomar esta naturaleza del erotismo, no solo en la afectación mutua de los cuerpos sino en la forma del poema, otra faceta de su lenguaje y su creación artística. Precisamente, en *Mirándola dormir* (1964) la dimensión lúdica hace parte de la renovación propia en el erotismo que mora en la obra, no solo en contenido sino en su forma. Desde esta visión, el lenguaje del poema no funciona de manera lógica, es un mundo irreducible y muy simbólico. Allí el lenguaje reside en diversas formas que enriquecen el suceso de la palabra y del acontecimiento.

Wittgenstein (2017) formula que el lenguaje no puede funcionar mecánica y unívocamente porque sería reducir su potencia. Por el contrario, al ser movimiento, el lenguaje funciona de diversas formas a partir de un ámbito, a esto Wittgenstein lo llamó “los juegos del lenguaje”. La naturaleza del juego atiende a unas reglas que le son propias, por ejemplo, el lenguaje -según el autor- comparte reglas de significado a partir del contexto, y así, las reglas obedecen a las acciones, a las prohibiciones y a lo que no posee significado. En el poema, el juego corresponde a qué dice y cómo se

⁹ Octavio Paz, en *El arco y la lira*, elabora una distinción entre poema y poesía, al respecto manifiesta: “Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida” (p. 42, 2003)

expresa la voz poética. Así, las reglas formales de la palabra, por ejemplo, la sintaxis, se quiebran porque ya no es el seguimiento de la regla gramatical, sino que atiende a reglas de un nuevo mundo distinto que transgrede lo habitual de la palabra; allí, estas reglas no consienten interpretar el mundo del poema.

En este sentido, la forma (el cómo) es importante para develar los múltiples significados y sentidos del poema, su riqueza. Así como en *Un golpe de dados*, el juego visual es latente, en *Mirándola dormir* (1964) también se intuye ligeramente una propuesta poética y visual distinta. Así, acontece un dinamismo que de entrada invita a una lectura no habitual; y a partir de ese momento comienza el juego.

Este tejido entre las formas mencionadas, se configura a manera de fragmentos que a primera vista parecen inconexos e independientes -aspecto que es válido-, pero que al leerlos es posible intuir una unidad que conecta la aparente dispersión poética y/o narrativa. Estos fragmentos están escritos en verso libre y prosa poética; con el primero inicia el poema, un preludio cargado de libertad y respiración particular:

Ay de ti que duermes navegando.
Como el pájaro que duerme con los ojos abiertos.
Con la imperfecta serenidad de la que irradia
perfectamente trastornada.
Con las manos tensas y el mentón altivo; los ojos un
poco inclinados hacia adentro, un poco de soslayo,
un poco a la manera del que mira sin mirar. (1971,
p. 9)

Por sí mismo, el verso libre se establece como ritmo interno que dialoga con la prosa poética y viceversa. De inmediato se establece una tensión ya por la forma del poema. El verso libre permite una expresión fluida y única que se intercala con la prosa poética; esta traslación de la forma es importante para construir la trama que, en el poema, paradójicamente no es cronológica porque atiende a otro orden y significación. Desde sus inicios, (romanticismo y simbolismo francés que surgieron a finales del siglo XVIII y el siglo XIX) la manifestación del verso libre se posicionó como una visión disonante entre las estructuras literarias ya establecidas como la rima, la estrofa o el soneto.

Por otro lado, la prosa poética es una posibilidad literaria que involucra la voluntad del poeta, un pulso interno que da cabida a una exploración del lenguaje sin ataduras genéricas; y que no atienden a una mezcla literaria (verso-prosa) sino a una nueva forma. En *Mirándola dormir*, ambas formas literarias habitan en él y hacen parte de una tentativa de liberación y reconocimiento de otras posibilidades poéticas. Ante el sutil esbozo, expresa María Victoria Utrera¹⁰ citado por Domínguez Caparrós (2003):

Es indudable (...) la filiación del verso libre simbolista con la prosa poética y con el poema en prosa, de ahí que, como se verá después, el ritmo del verso libre sea en muchas ocasiones un ritmo basado en la sintaxis y la imagen (p. 80).

Dichos recursos aparecen en el poema, instantes capturados en pulsos distintos que no pierden su unidad íntima. Asimismo, el silencio es otro recurso que atraviesa el poema, los espacios en blanco materializan una pausa que contribuye a la distinción de las formas y sus ritmos. Todos, rasgos que entretejen la búsqueda personal del poeta. A pesar de estas apreciaciones formales, existe un atributo crucial y singular en su confección: la intuición, vaso comunicante entre la aparente contradicción de las formas.

En este sentido, se genera un ritmo visual y ante nuestros ojos aparece Pan, el macho cabrío de los bosques de Arcadia, el músico de los aquelarres medievales; que, con sus pesuñas ágiles, trepa en el poema y da su primer salto. El perseguidor de las ninfas ya no busca su encuentro lascivo con ellas, sino que va al acecho de la palabra, necesita estremecerla con el sonido de su siringa. Y con sus patas que suben y bajan de una línea a otra, desfigura el ritmo convencional para componer otras sombras y brillos. Entretanto, se esconde en los matorrales de las concordancias caprichosas de *Mirándola dormir*:

Y uno pasa, y sólo queda la memoria, la desnudez incierta, lo vivido y lo imaginado, la premonición de los objetos, la sospecha de no haber sido exacto, suficiente; y ya no estás, y eres tú y eres nosotros; la cólera o la distracción te han ausentado, o el tedio imprevisible; y en vano se busca tu presencia en el aire, en la seguridad de tu semblante en las últimas voces (1995, p. 28)

¹⁰ Profesora de literatura de la Universidad de Sevilla.

Estos devaneos se fortalecen en virtud de la puntuación, que producen un derroche rítmico durante todo el poema, esta sección es solo una muestra de la diversa sonoridad que atraviesa no solo a la sintaxis sino también a la palabra. En medio del abundante bosque, Pan aparece como figura que se mezcla con las ensoñaciones y las expresiones de la voz poética que en ocasiones es breve: “Yo rememoro: sólo lo vivido ha muerto” (1964, p. 27) o “A pesar de sentirnos maduros para un desleal atrevimiento” (1964, p. 44) y en otras se expulsa: “Mañana me dirás que su cuerpo fue tuyo, que bastaba lo extravagante para hacerla reír, que bastaba el ahora, que bastaba el otoño, que bastaban tú y ella” (1964, p. 31). Su segundo salto. Lo anterior atribuye un sentido exagerado a los ambientes que colindan con el Neobarroco y sus atmósferas superpobladas de sentido y significación.

Así, el erotismo que habita en el lenguaje del poema requiere de una destrucción de la norma para ser y Homero Aridjis conoce las reglas y por ello las rompe para enriquecer ese mundo único. Para Roger Caillois (1986), el juego consiste en: “La necesidad de encontrar, de inventar inmediatamente una respuesta *que es libre dentro de los límites de las reglas*” (p. 34). Este recinto alberga una constante incertidumbre (o tensión erótica) obligatoria para que el juego sea móvil y dinámico. Allí, lo imprevisible y el gesto atribuyen una renovación que propende a la libertad de los participantes (escritor-lector). Así, jugar se convierte en un momento de aislamiento normativo en el mundo “adulto” o real; un espacio de mutuo acuerdo donde imperan otras reglas. Una actividad que en sí misma invoca a la transformación, en el caso del poema, de su lenguaje.

Ahora, Pan se traspasa a la palabra, su tercer salto. En *Mirándola dormir* subyace la palabra voluptuosa que enaltece su sentido y su ritmo: “Y los dedos sobre extensiones carnales y pérdidas, en pulcritudes domésticas y bárbaras, sobre juegos de azar y de certeza” (1964, p. 11). Palabras centinelas que se vuelven símbolos, en la obra, la palabra no contiene una definición o cercenamiento de sus múltiples significados: “formas de vida” (Wittgenstein, 2017). Sino que confluye, una palabra salvaje que no corresponde a lo tangible de un único sentido, está, por el contrario, cargada de apertura. Esta concurrencia en el poema descubre una expresión en movimiento, así lo muestran las reiteraciones de palabras o de acciones: “Con las manos tensas y el mentón altivo; los ojos un poco inclinados hacia dentro, un poco de

soslayo, un poco a la manera del que mira sin mirar” (1964, p. 11) que se nutren del pulso inteligente, natural e intuitivo.

Otra prueba de la palabra como hecho simbólico se encuentra en los nombres de las otras mujeres que encarna Berenice: Eva, Perséfone, Lautania. Siluetas que alimentan la ambigüedad y figuraciones de la trama a través de la epifanía y la evocación. Eva, la primera mujer que habitó el paraíso según la historia bíblica; Perséfone, la diosa del inframundo por excelencia; y Lautania, otro espejismo, quizá una nueva forma de Berenice: la portadora de la victoria. En este sentido, late un juego espacial mediante la invocación de personajes de diversas cosmogonías, en definitiva, un colorido misterioso. Ante ello, la palabra en *Mirándola dormir* es torrencial, es herejía que transgrede lo domable. En su mismo decir la palabra es erótica, hay un tiempo y un zigzag en la composición de cada línea.

Por dichas conjeturas, considero importante para la lectura de esta obra, rememorar los saltos de Pan, su pisar firme en la tierra, su andar entre las montañas y el barro que esparce en cada paso. Ahí está, con su penetrante mirada ante nosotros, nos conduce a la ebriedad y a la profundidad que sobrepasa la razón. Pan es violencia: “Pan, el dios sexual de pezuñas de macho cabrío, cuya carrera hace temblar al bosque y cuyo hálito sacude los follajes y provoca el delirio de las hembras. Sexualidad pura” (Paz, 2013, p. 53). A diferencia de Eros, Pan posee un linaje mezclado, es un semidios, una figura que vive los placeres de la tierra, conoce su carácter y naturaleza. Eros está en el olimpo y solo desde arriba atiende los asuntos carnales, propios de los mortales. En el poema, Pan nos provoca y nos hace caer en su juego con la plena seducción del lenguaje, entre la palabra, la línea y las letras, entre el proceso de expresión del poema. Y por supuesto, en su sustancia, su contenido.

La dialéctica forma y contenido fortalecen otro componente del poema: la imagen, el cuarto salto de Pan. En medio de su juego, surge un ritmo que traspasa lo meramente visual, trasladándose a un ritmo de continua imaginación. De acuerdo con María Zambrano: “Muda es toda vivencia que no tiene palabra, que no es palabra. Y la palabra es también imagen” (1992, p. 117). En el lenguaje del poema, la palabra no es adorno porque contiene una intensidad e intención singular que fortalece la imagen visual, la metáfora.

La imagen poética es por sí misma juguetona con la razón, ya que, dentro de sus múltiples alcances, enriquece las posibilidades del lenguaje. En él, la imagen converge para tejer otra realidad que es única e irremplazable, donde cualquier modificación la corrompe y su fuerza se escapa. Así, la imagen no es descripción de lo dado sino creación que, en medio de la contradicción unifica lo que en apariencia es irreconciliable (Paz, 2013.) En *Mirándola dormir*, algunas acontecen de esta manera: “En la pulsable ostentación de ser un solo verbo” (p. 13); “Sueña el dolor con una celeste hechicería” (1995, p. 30); “Teje con labios de doncella ojos de animal desesperado” (1995, p. 42) Imágenes de la no fácil lectura. En el poema habita un lenguaje visual en el mundo de la imagen, es decir, una hiperrealidad que va en ascenso, toma fuerza. Además, son imágenes de ironía, despiadadas y de gran sugestión, en ellas no se posa lo adornado, todo es tensión. Ahora, me remito a este momento de poema:

Y Berenice dijo:

Pero ¿con quién estaremos esta noche?

(...)

Qué paisajes leídos en versos serán indispensables en la noche, ciertos como la sonrisa que va de un lado a otro de los labios.

(...)

Pero quizá podamos deslizarnos en el lienzo; quizá entremos con pie firme al Toledo del Greco, al Jardín de las Caricias, a las serpientes anudadas al cuello de la renacentista.

Pero quizá podamos deslizarnos en el lienzo,

entrar a la ciudad invisible, a la ciudad monumental, a la ciudad de los carnívoros y de las buenas personas. (1971, p. 36)

Este fragmento es un pálpito del juego entre silencios, ritmos y palabras que en todo momento significan. No obstante, es el juego intertextual lo que resuena con mayor intensidad, Pan está untado de pintura y aduce pequeños trazos que vivifican las imágenes y la atmosfera: el paisaje. Este juego espacial enriquece el movimiento del poema en y hacia distintos orbes, hasta subvertir las condiciones de esos mundos. Es el caso del “Jardín de las Caricias” en vez del “Jardín de las Delicias” del Bosco, una nueva pintura aún por hacerse: un gran mundo terrenal con nuevos símbolos. Quizá, esta señal pueda conducirme a reconocer un interés por la imagen visual no solo desde la palabra sino desde la pintura, otra forma de escritura. El quinto salto.

La presencia de Pan en *Mirándola dormir* augura un desenfreno. La naturaleza erótica de esta figura mítica avecina una transgresión e imprime un drama en el lenguaje del poema. Así, sucumbe a lo orgiástico que es propio de los rituales del dios Pan. La orgia es la que propone la “regla” de lo absurdo, de lo impetuoso y voluptuoso en el lenguaje y el mundo visual. La alianza entre contenido y forma es inherente y necesaria, el cuerpo y el espíritu del poema expresan, crean conjuntamente, por ello, no es posible imaginar la riqueza de esta obra sin esa penetrante compaginación erótica.

Referencias bibliográficas

Aridjis, H. (1971). *Mirándola dormir*. México: Joaquín Mortiz, S.A.

Bataille, G. (2013). *El erotismo*. México: Tusquets editores.

Caillois, R. (1986). *Los juegos y los hombres, la máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica.

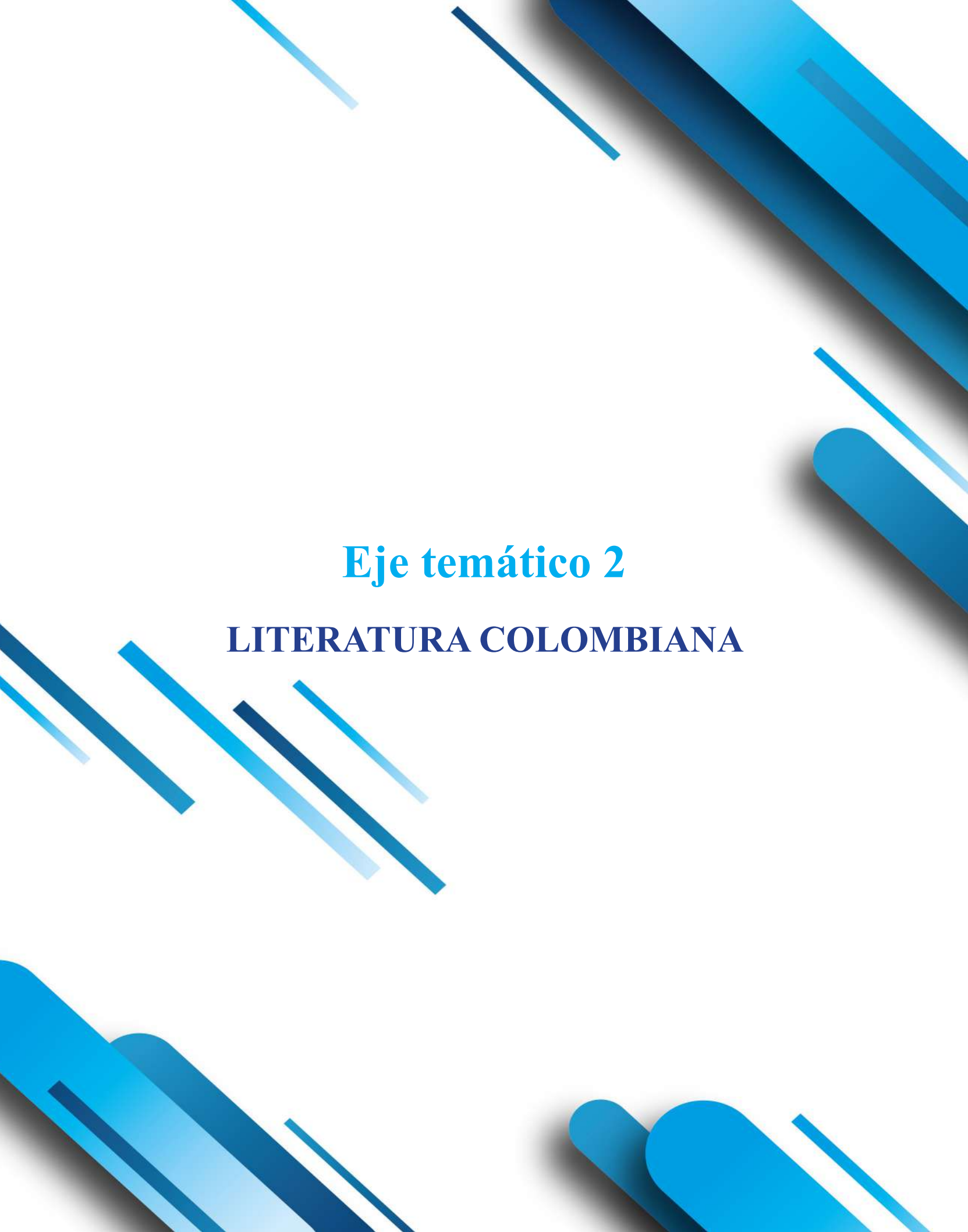
Domínguez, J. (2003) María Victoria Utrera Torremocha: Historia y teoría del verso libre. Padilla Editores & Libreros, SEVILLA, 2001. *Rhythmica*, (1) 1, 361-365.

Paz, O. (2013). *La llama doble: amor y erotismo*. Colombia: Seix Barrial.

Sanabria, R. (2007). *La poética visual de Vicente Huidobro*. Madrid: Iberoamericana.

Wittgenstein (2017). *Investigaciones filosóficas*. España: Trotta.

Zambrano, M. (1992). *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Ediciones Ciruela.



Eje temático 2

LITERATURA COLOMBIANA

Arpegios de soledad y olvido

Alejandra Valbuena Prada
Universidad del Tolima

El conocimiento humano es,
por su verdadera naturaleza simbólico.

Emmanuel Kant

Entrada

El presente texto argumentativo tiene la intencionalidad de identificar elementos simbólicos que sean representativos y llamativos para el lector, teniendo, a modo de planteamiento principal, el olvido y la muerte como elementos simbólicos en el poemario *5 Arpegios en Clave desolación*; ya que a medida del escrito se busca abordar temáticas de gran importancia en los versos escritos por Carlos Arturo Gamboa, quien denomina *arpegios* a cada poema, dándole un sentido musical y rítmico a cada uno y en el que se ve reflejado algunos temas tales como: enigmas, soledad, muerte, historia y cultura.

En este poemario se revelan algunos personajes históricos con nombre propio, tales como: Nerón, Lot, Bochica entre otros, y uno de los que se resalta es Netzahualcóyotl, el rey poeta de Texcoco, quien es característico porque “Se destacó como gobernante por su aguda inteligencia, su pasión por el estudio del hombre y la naturaleza y por su compromiso con la cultura y la poesía” (2007, parraf.1) y es por ello también, que es utilizado como símbolo de batalla y afecto hacia la Naturaleza, ya que este personaje se encuentra en el segundo arpegio, el cual es identificado por la grandeza y el amor a ella, y es titulado “*La resurrección de Corinaya*” (Gamboa, 2015, p. 25); el siguiente verso afirma y especifica más lo escrito anteriormente, “Dulce princesa, turpial del bosque, nunca les enseñes tus amores, déjalos morir en su ignorancia” (Gamboa, 2015, p. 31).

El olvido y el poco cuidado de la grandeza magistral y natural va a terminar matando al hombre, quien por su ignorancia no ha entendido la belleza y la importancia

de la tierra, la cual, da vida a su propio existir y es la mayor necesidad que tiene para poder vivir, pero quizás, por esta falta de comprensión y conocimiento su propia pobreza mental hará éxtasis de destrucción total y lo llevara a su propia muerte.

La soledad en afines de olvido

Sabemos que morir es un ciclo natural en la vida del ser vivo y ante esto aún no se ha encontrado un antídoto eficaz que impida tal suceso, pero realmente, ¿se muere quién se va de este mundo terrenal y deja de respirar, o se muere quien es olvidado?; muchas posibilidades y múltiples respuestas dan solución a esta pregunta pero, como dice Kant, “la diferencia entre realidad y posibilidad no es metafísica sino epistemológica; no denota ningún carácter de las cosas en sí mismas sino que se aplica únicamente a nuestro conocimiento de ellas” (Kant citado por Cassirer, 1967, p. 52), así que, cada persona construye sus propias respuestas y verdades según sus experiencias vividas y conocimientos previos de su entorno personal, educativo, laboral, sentimental y demás.

Y la verdad es que hay diversas formas de morir y una de ellas y la más continua es la soledad, tal y como lo dice el siguiente verso, “Estabas extraviado, dijo un amigo, por eso fue que no llamaste a tu madre y ella murió de soledad” (Gamboa, 2015, p. 38), así que, ser olvidado y estar solo en auras de espera y necesidad de acompañamiento hacen personas frías, yertas y tristes, ahogadas en su interior con una espera de algún afecto, pero en ese momento y en ocasiones tristemente no es importante, porque mientras este sufrimiento persiste en esa persona, quien debe estar presente ha olvidado la importancia del cariño y el amor, quizás sea tarde cuando lo recuerde.

El tiempo, un hostil inevitable.

Cada día se pierden más las miradas, el tiempo es

un enemigo constante, pues todos van por el mundo corriendo y agobiándose en su propia soledad, cumpliendo horarios guiados por un reloj que con su tic tac nos hace olvidar detalles que parecen minuciosos, pero que son contundentes y la vida trae consigo, tales como la dedicación, la amistad, el amor, la familia y nuestro entorno sociocultural, “Las unidades gramaticales de espacio y tiempo se convierten en hechos físicos mensurables por un patrón lineal o por un reloj”. (Cassirer, 1967, p. 132), pero hay algo más preocupante que el reloj del tiempo y su tic tac y es qué pasará, qué futuro se espera y cómo parar un momento para razonar, si de tanto correr el cansancio es mayor y siendo tan solo niños, jóvenes y adolescentes, se marchan para siempre por el agotamiento, la falta de atención, de afecto y la aceleración de sus vidas. Pues cada día crece más el desespero y la soledad que hace inevitable el querer partir.

Es que el ciclo cada vez va más rápido, nacer, vivir, reproducirse y morir es una cadena que día tras día va más veloz, tanto, que no se alcanza a vivir, es por esto que cito lo siguiente, “pobres hijos paridos en éxtasis de tiempo ¿A dónde irán vuestros pasos?” (Gamboa, 2015, p. 21). La pobreza de haber nacido en un tiempo tan precario y en este correr diario, hace que no haya respuesta concreta, o quizás hay un acercamiento a ella, solo se trate de salir y observar el mundo y alrededor de nuestro entorno, y en el exterior de cada uno de nosotros esta la respuesta y se ve al mirar los caminos de los niños del ahora, Quizás esos hijos han marcado pasos de angustia, desgracia, falta de amor y soledad y con la misma rapidez que llegaron han decidido marchar, huir de esta nefasta realidad.

Así que el tiempo es un enigma y la vida también, el presente debe ser marcado por la mejor versión de cada hombre, para así poder cambiar iconos de pobreza a nivel mundial, pero, “El sentimiento de la unidad indestructible de la vida es tan fuerte e inmovible que repugna y niega el hecho de la muerte”. (Cassirer, 1967, p. 74). Aunque se niegue morir lastimosamente el hombre se quiere convertir en una maquina destructora de su propio existir y algún día morirá como Magnolia “¡Ay de Magnolia! Murió en su verdad y era mentira” (Gamboa, 2015, p. 19) en su propia mentira disfrazada de verdad, el hombre se ahogará.

Ahora bien, otro elemento simbólico a tener en cuenta en el poemario *5 Arpegios en Clave desolación*, es el olvido, cuando dejas de existir hasta para ti mismo, esa es una muerte segura, lenta e imprevista, y algo que quiero resaltar en esta parte del poema IV del arpegio titulado *Tótem*:

IV

Existes si lo piensas.
Eres si así lo crees.
¿Cómo explicar que estoy
cuando notan mi ausencia?
El hombre es el reflejo
de un don jamás sabido,
parte de una totalidad difícil
de concebir, pero presente. (Gamboa, 2015, p. 54)

Es a través de estos versos y la pregunta allí plasmada que logró persuadir que la ausencia de las personas se marca por la falta que hacen al notar su distancia, y es en ese momento que esa persona vive para quienes allí lo extrañan, y es que el olvido es un símbolo de muerte, pero recordar es un símbolo de vida, como lo dicen estas frases en el poemario de Gamboa, que se objetan y explican lo que digo “¡pero vivir es morir inexplicablemente!” y “¡pero morir es vivir inexplicablemente!” (Gamboa, 2015, p. 53).

Es decir, hay personas que en el presente su vida es ahogada por la soledad y la desesperación, seres que mueren lentamente en este mundo, agobiados quizás por el dolor de haber pasado por momentos capciosos y demasiado crueles para ser reales, muertos por dentro, caminando dentro de un cuerpo en movimiento. Y otros, sin mover sus cuerpos, humillados por enfermedades terminales, el abandono de sus familiares, solos y muertos por la desgracia y el aislamiento.

Pero también, hay quien vive después de morir, y este es el caso de muchas personas que en vida nunca tuvieron un reconocimiento, su nombre y su vida fueron desconocidos y ahora después de ese suspiro de adiós indefinido pero mortal, su nombre fue nombrado y recordado por y para siempre, tal y como lo fue y lo sigue siendo Vicent Van Gogh, quien “Sus más de 900 obras y 1.100 dibujos no fueron descubiertos hasta después de su muerte. El nombre de Van Gogh no fue conocido hasta la década de 1890” (Cuart, 2017, parraf. 2), y entre muchas más personas

reconocidas después de su partida, han vivido en el presente de muchas personas. Así que quien deja un legado después de su muerte vive para siempre.

Entonces como elemento simbólico tenemos la muerte, representada como puente de luz y oscuridad, hay que recordar que “los símbolos son capaces de revelar una estructura del mundo que no se hace evidente por ninguna otra forma de representación” (Ricoeur y Jung citados por Hincapié, 2000, p. 11) y es eso precisamente lo que sucede en el poemario, aunque “El temor a la muerte representa, sin duda, uno de los instintos humanos más generales y más profundamente arraigados. La primera reacción del hombre ante el cadáver ha debido de ser el abandonarlo a su suerte y huir de él con terror” (Cassirer, 1967, p. 76), el ser humano cree que solo el cuerpo es símbolo de vida, pero no, es más que esto, el recordar da presencia a las personas que dejan un vacío por su ausencia.

Bien, más allá del tema de los recuerdos y el olvido, pero referente al mismo, hay algo muy interesante y es el poder del lenguaje y la escritura, ese transportador a otros mundos mágicos, así como los poetas que con metáforas de realidad esparcen una dosis de verdad con un toque de ficción, aunque con mensajes para el lector que no siempre comprenden este contenido mágico, Como lo expresa Gamboa en los siguientes versos:

¿Para qué luchar – pregunto a los poetas-
por retener la metáfora perfecta,
si el mundo continúa haciendo piruetas
de ignorancia? (Gamboa, 2015, p. 44).

Es decir, a veces en el mundo la ignorancia acobia el ser humano, dejando al descubierto su falta de razonamiento, tienen una soledad intelectual que los tiene acordes en su verdad sin posibilidades a otras razones o argumentos, y quizás eso no permita ver la verdad detrás de la metáfora bien escrita de la poesía, suelen juzgar e internarse en su yo interior.

El hombre propende siempre a considerar el estrecho horizonte en el que vive como el centro del universo y a convertir su vida particular y privada en pauta del universo; pero tiene que renunciar a esta vana pretensión, a esta mezquina y provinciana manera de pensar y juzgar. (Cassirer, 1967, p. 18).

Entonces, los elementos simbólicos más destacados durante los arpegios de Gamboa son la muerte y el olvido, pero no se refiere solo al ser humano sino también a lugares históricos que se quedaron en el pasado, sin futuro, abandonados y desterrados por siempre, tal y como aquí se refiere:

Mirad a Pompeya. ¿Qué queda de su amor
imperecedero? Rocas. Silencio.
Y sobre las ciudades que sepultaron la ira
de los dioses o velan palomas unicornias
o buitres carroñeros. (Gamboa, 2015, pp. 20-21).

Metafóricamente, hace una referencia a la muerte y el olvido de Pompeya, la cual quedó en ruinas, y fue destruida “La ciudad fue sepultada completamente hace unos 2.000 años por las cenizas del Vesubio.” (Gardel, 2017, parraf. 8), es aquí el reflejo de la verdad, que quizás ignorada por muchos es desconocida, y solo quedan silencios, aunque para ser sincera después de tanta muerte, ruina y olvido hasta las palabras pierden sentido, pero es aquí, en estos versos donde revive esa historia y hoy vive para quien ha leído este arpegio y encontró en él esta catástrofe quedada en el pasado, pero ahora presente en la mente de quienes miramos su triste historia después de interpretar el fondo de este pasaje, y es que a veces solo se necesita buscar las claves que nos llevan a la verdad. “El poeta: ¡perfecto diseño para falsear el mundo!” (Gamboa, 2015, p. 45).

Es decir, y para concluir, durante todo el texto se encontró un trasfondo de verdad, teniendo como temas destacados principalmente la muerte, la soledad y el olvido, con una estructura simbólica y algo de fantasía, pero siempre con una clave para encontrar la verdad, una luz, una pista, un sol, tal y como su título lo marca, *desolación*, dos palabras en una, quizás una controversia textual que refleja su objetivo real, *en clave de sol y desolación*. Así que para finalizar quiero cerrar este escrito citando lo siguiente: “los poetas solo sirven para algo después de muertos...” (Gamboa, 2015, p. 43), una frase polisémica, que el lector debe descifrar; parafraseando a Cassirer, el ser humano entiende según las experiencias vividas y de su entorno y por medio del lenguaje sigue evolucionando...Así que cada quien podrá entender este verso según su realidad.

Referencias bibliográficas

- Cassirer, Ernst (1967). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México. Fondo de Cultura Económica: México
- Cuart, Toni (2017). *Famosos que se hicieron conocidos después de muertos*. Disponible en: <http://forbes.es/emprendedores/35270/famosos-se-hicieron-conocidos-despues-muertos/>
- Gamboa, Carlos Arturo (2015). *5 arpegios en clave desolación*. Ibagué. Universidad del Tolima. <https://www.mexicodesconocido.com.mx/nezahualcoyotl-y-el-reino-de-texcoco.html>
- Hincapié, Leonardo Alejandro (2000). *silencio: de un acercamiento semiótico a la teoría de los símbolos de lo inconsciente colectivo de C.G. Jung*". Bogotá. Universidad de Antioquia.
- México desconocido (2017). *Nezahualcōyotl, Rey Poeta Y Soberano De Texcoco*. Disponible en: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/nezahualcoyotl-y-el-reino-de-texcoco.html>
- National Geographic España (2017). *¿Cómo murieron los habitantes de Pompeya?* Disponible en: https://www.nationalgeographic.com.es/historia/como-murieron-los-habitantes-de-pompeya_2738/8

Naturaleza y erotismo en la obra poética de Clemencia Tariffa

Carina Sarmiento Rojas
Universidad del Tolima

Esta ponencia nace del trabajo presentado como proyecto de grado para optar al título de Licenciada en Lengua Castellana de la Universidad del Tolima, el cual apunta a develar la relación existente entre la diada Naturaleza/Erotismo en la obra poética de Clemencia Tariffa, nacida a finales de los cincuenta en la Costa colombiana. Objetivo para el cual se trabajó con los aportes literarios y filosóficos consignados en las obras de dos grandes teóricos como lo son George Bataille y Friedrich Schelling. Como aporte personal e interpretativo a la obra poética se trabajaron las siguientes categorías que dan cuenta de dicha relación: El cuerpo evocado en la naturaleza, las transfiguraciones de la noche y las multiformes presencias del agua, haciendo uso de la hermenéutica como herramienta para la interpretación de los textos literarios. Esta vez ahondaremos en la primera categoría de interpretación, ya que ésta nos conducirá a las otras y permitirá seguir el hilo simbólico al que apunta la poesía de Tariffa.

Ahora bien, diremos que toda la obra poética de Clemencia Tariffa se encuentra consignada únicamente en dos libros titulados: *El ojo de la noche* (1987) y *Cuartel* (2006). Si bien su obra es breve, está cargada de múltiples sentidos que permiten hacer una lectura recurrente de la relación de dos elementos claves en su obra como lo son Naturaleza y Erotismo, desde los cuáles hablaremos, dando relevancia al texto poético por ser este el que dirige la presente lectura.

Para iniciar, nos aproximaremos a lo que refiere nuestra diada. Como primera medida tenemos con Bataille (1960) que “el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (p. 8). Concepción primordial en la consecución de esta lectura junto con la visión de Schelling (1985) quien concibe a la naturaleza como: “la más alta dulzura que en todos los casos tiende a la determinación y a la rudeza a la excesiva reserva de la vida” (p.74). Percibimos de entrada una relación evidente entre los dos conceptos. Así, podemos ver que tanto el erotismo como la naturaleza abogan por la consecución de la vida, en el

primero de los casos trascendiendo la muerte y en el segundo caso conservándola.

Siguiendo con lo anterior, Bataille (1931) plantea que: “el erotismo del hombre es una repetición o una parodia del erotismo de la naturaleza” (p. 1). Con esta afirmación podemos decir que los elementos de la naturaleza presentes en la obra poética de Clemencia Tariffa, no aparecen en su poesía sueltos sino que obedecen precisamente a esa repetición de la que nos habla el autor, los cuales consagran el erotismo dentro de su obra y le sirven también para nombrarse o para incluirse como cuerpo, como forma, dentro de su poética.

Ahora veamos unos de estos elementos mencionados en uno de los poemas de la autora: Cuando soy tierra.../ cabalgas sobre mí/ en un caballo de esperma. / Galope violento. / Galope menguado. / Galope manso. / Relajación. (Tariffa, 2014, p. 48). Aquí se puede apreciar cómo el cuerpo adquiere la forma de la tierra y se convierte en terreno apto para el erotismo, evocando a su vez la fuerza animal o mejor una presencia masculina. Tierra y cuerpo transfigurado, elementos que se funden y se complementan en la consecución de la sexualidad que va a dar paso al erotismo.

Dichos eventos en los que los elementos de la naturaleza se transfiguran ocurren a través del recurso poético de la evocación que predomina en la poesía de Tariffa. Esta evocación es profundamente erótica en la medida en que obedece al deseo y a las sensaciones producidas por los sentidos en la voz poética que los manifiesta a través de un lenguaje cotidiano que la poeta embellece, erotiza y complejiza al construir imágenes en las que el cuerpo y la naturaleza se funden para sugerir diferentes lecturas.

En tal sentido, existe una predominancia de la presencia de la naturaleza en toda la obra poética puesta en cuestión, lo que determina la configuración de un mundo poético propio. Este escenario de la naturaleza como invocación del eros o el cuerpo se

anima a través del deseo de impulso erótico al ser nombrado por la palabra poética. Si bien el erotismo se origina en el cuerpo, en la poesía de Tariffa encuentra un mayor despliegue en la naturaleza que actúa eróticamente. En otras palabras, el cuerpo es evocado a través de la naturaleza, en la manifestación de su plenitud.

Veamos cómo se manifiesta lo dicho en las primeras líneas del poema *Vigilia*: Brótame o quémame, / enlunémonos hasta la punta del alma, / quiébrame bajo las nubes violetas, / sin resistencia quiero ser tuya (...)” (p. 69). El cuerpo adquiere las características de una planta, brota al crecer y se quema por la luz del sol, también está expuesto a la luz de la luna y puede quebrarse. Vemos expuesta la fragilidad de la vida. Además, las nubes y la palabra “enlunémonos” sugieren la experiencia sexual como un evento cósmico, hay una unión o vibración del cielo, los astros y la tierra en consonancia con la evocación manifestada por el impulso sexual a través del deseo. Hay una entrega total del cuerpo al erotismo y a las fuerzas de la noche, este poema manifiesta un deseo profundo de ser uno con la naturaleza, uno con la luna, uno con las plantas, de eternizar la noche en el ritual erótico de los cuerpos. En las cuatro primeras líneas, el cuerpo desea transformarse en una planta que brota y se quema: doble movimiento erótico. Ya en las últimas líneas sucede la muerte de sí. La noche incita a morir a través del deseo y la unión de los cuerpos.

Esta presencia de la noche en la poesía de Tariffa la impregna de un claroscuro muy particular, ya que la mayoría de los eventos evocados se suceden bajo la luz de la luna: En las noches/de mis días, / maullando, / mendigo /un trocito de luna. / ¿Y qué he conseguido? (Tariffa, 2014, p. 64). Cómo vemos, la noche adquiere movimiento, penetra continuamente los días, podríamos decir que la oscuridad reina sobre la luz, la noche aparece definitivamente como escenario predominante en la poesía de Tariffa, la cual permite las continuas metamorfosis del cuerpo en la naturaleza provocadas por el poder de la luna. En este sentido, este poema bien puede interpretarse como un reclamo al cielo o un llamado desesperado a la naturaleza para recibir las virtudes de la gran “Diosa blanca” la luna; la diosa de toda vida” como la llamara Graves, (1983). Y es que Tariffa propone la noche como ritual, bien sea para hacer una petición a la diosa blanca, bien sea para recibirla y transformarse, bien sea para que la dote de belleza o para sumirse en

el delirio del instante en el erotismo. Se antepone la miniatura a la inmensidad de la luna al igual que la noche se antepone al día. Esta contraposición sirve también al título del poema y lo dota de múltiples sentidos, el vacío se muestra entonces a través de la noche, la oscuridad, la inmensidad, el hambre y el deseo.

Ahora bien, es a través de este último manifestado en la evocación que el agua (otro de los elementos claves) se muestra en una de sus multiformes presencias, leamos: Llovía, / Y la lluvia/ Era una colmena/ Derramándose en mi boca. / Las gotas/ Gráciles /Flexibles/Rodaban. /Morbosa y tímida/La sentí en mi piel/Como furia de hombre/Como vidrio cernido/Como semen bendito. (Tariffa, 2014, p. 40). Una de las formas de simbolizarse el agua en la poesía de Tariffa está en concebirla como principio fundamental de la vida, “es una leche prodigiosa” (Bachelard, 1978, p. 182), pero no es una leche materna como lo planteara el autor, sino que es una sustancia masculinizada al compararse con el semen. Sin embargo, esta no pierde su característica fundamental de servir a la vida como lo hace el semen fecundándola. Según Bachelard, (1978) “si dos materias son de tendencia femenina una de ellas se masculiniza ligeramente para dominar a su pareja” (p. 148). Esto es lo que ocurre en este poema, que cuenta con dos presencias femeninas. La lluvia es vida, abundancia. La misma que cayera sobre la piel de nuestra poeta, una lluvia que sirve al calor de los seres presas del deseo.

A lo largo de la lectura de la poesía de Tariffa vemos cómo metaforiza el cuerpo como lugar del deseo en su visión de mundo a través del agua y sus multiformes maneras de manifestarse en la vida, a veces derramándose en la intimidad de la poeta en su lucha con las pasiones y el amor. Este elemento se va transfigurando en su expresión, porque todo el lenguaje de Tariffa, de precocidad ambigua, a veces de expresiones directas, nombra sus propios vacíos del amor y del deseo, a la vez que designa en bellas metáforas de sencilla dicción, el sufrimiento humano y la pregunta por el ser del hombre en el hombre.

Por ejemplo, el mar es un agua que nos permite entender un poco más a fondo la obra puesta en cuestión. En la poesía de Tariffa se nada en el mar, se resbala entre algas y hasta se canta como las ninfas de la mitología griega: “lo que no saben los peces/ es que yo canto bajo el agua; / ni siquiera imaginan/

como resbalo entre algas/sin ser anfibio” (2014, p. 57). Pareciera que para nuestra poeta el mar no es una empresa pesada, se vencen todos los miedos en estas aguas y se lavan, no cesa el deseo de llegar como sucede en el poema titulado *Nácar*: “yo, / llegaré al mar.” (p. 98). También en el poema *pájaro*: “que me deja caer otra noche en Taganga” (Tariffa, 2014, p. 96). Es el mar entonces un sitio para llegar, un sitio al cual partir y como “partir es morir un poco” (Bachelard, 1978, p. 117); en el mar se cumple esta empresa, se muere simbólicamente para volver a nacer renovando el movimiento de la vida, de la naturaleza.

Para complementar lo planteado con anterioridad leeremos el poema titulado: *Trotando por el más verde y mullido de los pastos*:

Anoche salí al patio, me sentí observada; recosté las caderas sobre el húmedo césped y la cabeza reposó en la malva; el patio está lleno de malvas, sucede cada vez que llueve. Miré al cielo. Había un gran retazo de pana y en una esquina pendía la cacerola de aluminio más grande que jamás haya visto caribeño alguno; brillaba tanto como acero caliente. Esa luna me miraba y me veía diminuta. ¡Qué simpática debí parecerle!

Pero la noche se fue poniendo helada. Me fui a acostar. En el techo de mi cuarto hay cuatro goteras; me gusta dormir libre de ropa; sobre la piel, mis vellos. Las gotas resbalan en fila india; justo encima del vientre cae una; es grande y fría; pero me enrosco, parezco un erizo marino, redondo, crispado.

Amaneció y volví al patio. Ahora voy hasta el ciruelo macho; cómo me agrada masticar sus hojas. Entre los huequitos del milimetrado follaje he metido mis largas uñas, y un montón de florecillas que del guácimo se desprenden, caen precisas en la taza que mi otra mano ha formado.

El sereno empieza ahora en octubre, pero sus tardes son tan calientes que aumentaron mi deseo de amar. Decido entrar, desnudarme y regar aceite para niños en mis ojos pintarrajeados. Luego recuesto mi delgado cuerpo en el blando sofá, casi no lo siento; a veces creo que mi poroso cuerpo se confunde con la espuma. ¡Vaya si es delgado! Pero entras tú por el portón trasero como un caballo en corral ajeno. Y yo, que siempre, siempre estoy seca, voy humedeciéndome; aguadas columnillas destilan

mi frente; procuro evitar tanto gemido, pero me confundo. Ya no sé si eres un potro, o simplemente vas trotando por el más verde y mullido de mis pastos. (Tariffa, 2014, p. 84)

Este poema es el único en el que la autora de *El ojo de la noche* asume la prosa. Además, el mecanismo narrativo que emplea para mostrárnoslo, también es excepcional. Si bien el pulso poético de la mayoría de sus poemas oscila entre la lírica musical corta y mediana, este poema llama la atención por su extensión, es el más largo que podemos leer en su obra.

Hay un aspecto curioso dentro de la composición de este poema y es que el lector puede presenciar la noche, el amanecer y luego el atardecer. Parece que este se sucede en tres tiempos que la autora va hilando hermosamente en su narración. Ya con dicha atmósfera lograda el poema sugiere una ceremonia sensual en donde el cuerpo se funde con los elementos de la naturaleza para entregarse finalmente al evento erótico.

Nos encontramos entonces frente a la contemplación y la evocación del paisaje; la noche, el amanecer y el atardecer sucediéndose y penetrándose; la luna como cómplice, la fusión de los elementos más importantes de la poesía de la autora: la noche y la lluvia; la abundancia de la tierra, el cuerpo florecido, las flores derrochando belleza, el deseo, la desnudez del cuerpo y la metamorfosis del mismo. Todo esto en unión, reafirmando a través del erotismo la vida.

Con todo esto, y para finalizar, tenemos que en la poesía de Tariffa se renueva y se conserva la vida una y otra vez, cuántas veces sea necesario. Para esto despoja al ser de cualquier tipo de máscara que pudiera entorpecer la libertad de manifestarse abiertamente a través de su sexualidad, aspecto fundamental en la vida de los seres vivos. Esta sexualidad traspasa el coito para convertirse en actividad erótica, la cual permite dicha renovación, transfigurando en los elementos de la naturaleza el cuerpo y sus sentires como motor para la vida. Por lo tanto, el cuerpo simboliza un cosmos que evoca los diferentes estados, cambios o movimientos de la naturaleza como una manifestación del deseo, viviéndose una analogía entre cuerpo y naturaleza.

Referencias bibliográficas

Bataille, J. (1931). *El Ano Solar*. Recuperado de: <https://theanarchistlibrary.org/library/georges-bataille-the-solar-anus.a4.pdf>.

Bataille, J. (1960). *El erotismo*. Buenos Aires; Editorial SUR.

Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños*. México. Editorial Fondo de Cultura Económica.

Schelling, F. (1985). *La relación del arte con la naturaleza*. España. Altamira, S.A.

Tariffa, C. (2014). *Difícil hablar con las sombras*. Bogotá- Zapatoca-Santa Marta. Ediciones Exilio.

Fabio Rubiano Orjuela: Una poética de la descomposición

David Fernando Agudelo Miranda
Universidad del Quindío

Introducción

A partir del interrogante específico: ¿cómo se efectúa la descomposición dramática del diálogo, la acción y el personaje en *Mosca* (2002), *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* (2008) y *Sara Dice* (2010)?, para caracterizar la dramaturgia textual de Fabio Rubiano Orjuela, se propone una metodología basada en un proceso heurístico-hermenéutico, en el que subyace la intención de reunir algunas fijaciones estilísticas y temáticas del dramaturgo para determinar su poética, entendida como “la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo. etc.)” (Ducrot y Todorov, 1995: 98).

No obstante, la lectura particular que aquí se manifiesta no pretende abarcar un carácter absoluto o cerrado sobre la obra, es una dimensión dentro de la heterogeneidad estilística que caracteriza la dramaturgia textual de Rubiano. Ante esto, la delimitación aquí establecida: “Poética de la descomposición”, especifica el sentido estricto de este *análisis descriptivo-interpretativo*, desde lo que Dubatti denomina como *Micropoética* (poética de un ente poético particular). De esta manera, a partir de una confrontación con los presupuestos del Drama Clásico (Szondi, 2011) y lo relacionado con la epicidad (Pavis, 1980; Szondi, 2011; Sarrazac, 2013; Viviescas, 2005), la fragmentación (Viviescas, 2006a y 2006b) y lo absurdo (Esslín, 1966; Abirached, 1993; Nuñez, 1981) se especificará, atendiendo a la brevedad de este texto, lo concerniente a la descomposición (desdramatización) de los elementos constitutivos (diálogo, acción y personaje) desde el corpus ya mencionado.

Descomposición del diálogo y la acción dramática

La descomposición del diálogo dramático en la dramaturgia de Fabio Rubiano afecta directamente la mimesis de la expresión verbal a partir de la

desintegración de la coherencia dialógica, la superación del monologismo por el dialogismo y la polifonía textual en el sentido bajtiniano, la concentración en la función poética del lenguaje, la distancia lúdica con las palabras, la inclusión de formas épicas y la disposición esquizoide de los enunciados. Estos rasgos diseminan el sentido tradicional del uso de la palabra en el teatro, acercándose a una esfera de lo conversacional, *Reteatralizando* (concentración sobre la realidad teatral, en el sentido de Lehmann) y transformando la expresividad convencional para descomponer el carácter puramente representativo, comunicativo, coherente y ajeno a la exploración discursiva del dramaturgo.

Por otra parte, en lo que respecta a la descomposición de la acción dramática, la organicidad de la acción, en cuanto a coherencia e integridad en el Drama, así como sucesión de presentes, se descompone en la dramaturgia de Fabio Rubiano a través de actos resolutivos que se concretan por medio de artificios dramáticos, la exposición de simulacros y deconstrucciones que reemplazan la imitación de acciones con la pretensión de ilusión, la condición fragmentaria y no-causal que desestabilizan su desarrollo lógico-temporal y el desplazamiento de lo predispuesto a ser mostrado por lo que aparece como narrado.

Descomposición del personaje dramático

El personaje moderno es un ente des-caracterizado, en un estado de déficit permanente que tiende a lo impersonal, sujeto a plantearse como un doble diferente. Siguiendo a Szondi, puede asumirse que en el *Drama Moderno* el personaje toma cierta distancia con la búsqueda de la identificación para centrarse en su realidad teatral; abierto al espacio de lo íntimo sobre la esfera de lo intrasubjetivo como posibilidad de interacción, a resoluciones que desbordan la acción interpersonal mediante la actividad *Deus ex machina* del dramaturgo, a desnaturalizarse a través de un Yo que se presenta distinto y montarse/desmontarse

para descollar su carácter proteico, artificial y escindido, de tal manera que se descompone en formas experimentales que se derivan de la inserción de procedimientos estilísticos que desplazan la verosimilitud, unicidad y sentido, que caracterizan al personaje dramático. A continuación, se enuncian tres posibilidades de descomposición en el corpus seleccionado.

a) *Mosca* (2002) y el personaje épico

El discurrir sobre el procedimiento de la epicización y la manifestación del sujeto épico, tanto en lo planteado por Szondi para el *Drama moderno* como para Viviescas en el caso de la dramaturgia colombiana de la segunda mitad del siglo XX, tiene su expresión en Rubiano más por la inclusión del artificio como efecto desdramatizador que por su recepción crítica e ideológica. Rubiano se distancia de la tradición épico-crítica colombiana, en su esfera político-pedagógica, para adoptar esencialmente sus fines artísticos, eso sí, en función de resonancias que se hibridan con el modo *Dramático* y de *Presentación*. De tal forma que el efecto de distanciación que descompone la dimensión dramática del personaje, sustentado en la presencia del personaje épico, tiene un valor formal en *Mosca*, como un mecanismo expresivo con voluntad estética.

Ahora bien, el personaje épico en *Mosca* aparece bajo el efecto de montaje en su discontinuidad y tensiones que se derivan de la yuxtaposición de rasgos que introducen la pluralidad en su constitución. En ese sentido, el ensamblaje de Tito, que además opera bajo una construcción intertextual, está delimitado por el acopio de presencias fluctuantes que se mueven entre el guerrero, el monarca, el padre de familia, el diestro culinario y astuto vengador. En cierta medida, algunas facetas se contraponen y otras se complementan, lo que es notorio es que cada una trasluce las fisuras que impiden dotarlo de homogeneidad; es decir, de una identidad estable.

b) *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* (2008) y el personaje frag-men-ta-do

Dado que la descomposición del personaje, a partir de su constitución fragmentaria-híbrida, tiene su correspondencia en los procedimientos escriturales que se valen del fragmento como propuesta estética, aparece en *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo*

a *Harrison Ford*, a nivel estructural, un ejercicio de ruptura e inserción de la escritura fragmentaria que converge con la hipótesis formulada por Viviescas para el teatro colombiano contemporáneo y su distancia con la modalidad épico-crítica, el cual “[...] asume, con un profundo sentido ético, la necesidad de testimoniar sobre la desaparición y la destrucción del cuerpo en las agresiones políticas de las que son víctimas un número importante de colombianos y colombianas en los últimos tiempos [...]” (2010: 226).

En términos generales, el personaje fragmentado en *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* sitúa la problemática de la descomposición del personaje dramático en su especificidad intertextual, aunque esencialmente en su réplica de la crisis de un sujeto que advierte una pérdida de identidad y unidad. La forma que adquiere se instala en los terrenos de la (re)presentación, al integrar el ejercicio de reescritura de referentes literarios infantiles con la simulación, en ese sentido, también se distancia de lo dramático en su vocación mimética. Además, su constitución delimita un repliegue ontológico, desde una mirada que plantea la escisión del hombre con el mundo y consigo mismo, para así introducir al espectro de posibilidades que producen y legitiman la violencia que se ciñe sobre el individuo, siendo en este caso también el cuerpo un lugar sobre el cual se manifiesta la agresión, el cercenamiento.

c) *Sara dice* (2010) y el personaje absurdo

Las resonancias del personaje absurdo que actúan como parte de la descomposición del personaje dramático en *Sara dice*, atenúan el desplazamiento de la mimesis psicológica que fundamentaba el carácter en el Drama burgués, mediante un proceso desestabilizador que apela a la dificultad de representar la identidad y el sentido del sujeto de la ficción teatral. De esta manera, en *Sara dice* la alternancia de funciones, motivaciones y relaciones en los personajes, impiden la unidad y estabilidad en ellos, la incertidumbre, el azar y la injerencia de personajes como Natural evidencian que las situaciones sobrepasan su dominio, bajo circunstancias improbables o resoluciones que desvían el decurso de su existencia.

Pero ¿qué resulta descalificado con la presencia de lo absurdo? Abirached lo sentencia: es el individuo

(su noción del yo), la sociedad y la historia (2011: 380). Así, desmantelada la individualidad, queda el velo de un fantasma que difícilmente puede asirse y el repliegue sobre su existencia solo deja huellas de una identidad proteica. Desde esta dinámica, su deshumanización vocifera la mecanización de la vida y la derrota de los dispositivos racionales que buscan significar el mundo en sus totalitarismos. El individuo que se desdibuja es sometido a escarnio, así los espejos invertidos hacen que el público encuentre en los personajes la expresión de una apología a la incoherencia que es producto del abandono de las certidumbres: “Con personajes tales no hay identificación posible; cuanto más misteriosas son sus acciones y su naturaleza, tanto menos humanos son, tanto más difícil es dejarse llevar y ver el mundo desde su punto de vista” (Esslin, 1966: 311).

Conclusiones

Hablar entonces de una *Poética de la descomposición* del diálogo dramático en la dramaturgia de Fabio Rubiano, es reconocer que procedimientos como: el dialogismo, las voces épicas, la desintegración de la coherencia verbal, el lirismo, los juegos con el lenguaje, la presencia de intertextos, la simultaneidad conversacional, los monólogos, la ambigüedad, la ironía y la resemantización de los enunciados, son rasgos que directamente están asociados a las relaciones intersubjetivas que afectan directamente al personaje y su relación con el mundo.

De igual forma, una *Poética de la descomposición* de la acción dramática se postula desde la presencia de simulacros y deconstrucciones que se distancian de la mimesis ilusionista de la forma dramática tradicional, la fragmentación y a-causalidad que desestabilizan el orden de lo lógico-temporal, la yuxtaposición de

sucesos que integran distintas temporalidades, la simultaneidad, ensamblaje, montaje y progresión mediante la narración, además de su cuestionamiento mediante artificios metateatrales. Ahora bien, si la acción recae sobre el personaje en su voluntad de decidir (se) ante resoluciones específicas, será este en su condición inestable quien motive su crisis, tal como lo afirma Joseph Danan en el *Léxico*: “La crisis de la acción encuentra su origen, sin duda, en la crisis del sujeto, en las fallas del yo y de su capacidad de desear” (2013: 38).

Así mismo, una *Poética de la descomposición* del personaje dramático en el corpus elegido, plantea que los desbordes ostentados por sus *personajes épicos* están más del lado del efecto estético de la distancia que de la “encarnación de una clase social” que demanda una actitud crítica frente a lo representado, sus *personajes fragmentados* aparecen despiezados e híbridos, para hablar de composiciones incompletas o heterogéneas que se producen a partir del cercenamiento y las mutaciones; finalmente, sus *personajes absurdos* se mueven entre la pérdida de atributos caracterizadores, móviles y acciones incoherentes, así como enunciaciones que desintegran el lenguaje en su voluntad comunicativa.

Bajo estas formas subyace una individualidad que ha sido despojada de su centro, supeditada a lo íntimo y lo ajeno (Otro), desnaturalizada ante la imposibilidad de ser descifrada en su integridad, figura que se torna proteica ante una identidad incierta, desdibujada en un repliegue ontológico que exhibe sus fisuras, amenazada ante situaciones de anulación que apuntan al cuerpo como territorio de cosificación, modificación y cercenamiento, además de ser una entidad que se proyecta hostil e irracional ante el abandono de las certidumbres.

Referencias bibliográficas

- Abirached, Robert (1993). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Borja, Ortiz de Gondra. (Trad.). Madrid: Publicaciones de la ADE.
- Dubatti, Jorge (2011). La poética teatral: dinámica de la poesis en el acontecimiento teatral. *Introducción a los estudios teatrales* (pp. 59-77). México: Libros de Godot.

- Ducrot, Oswald y Todorov Tzvetan (1995). Los dominios: Poética. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (pp. 98-103). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Esslin, Martín. (1966). El teatro del absurdo. Manuel Herrero (Trad.). Barcelona: Seix Barral.
- Rubiano, Fabio (2005). *Mosca*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- (2011). Sara dice. *Colección Pensar el Teatro*. Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá, 302-332.
- (2012). Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford. En Saint-Pierre, Amalá (comp.), *Dramaturgia de Iberescena: Antología*, (pp. 221-281). México: Paso de gato.
- Sarrazac, Jean-Pierre (Dir.) (2013). *Léxico del Drama moderno y contemporáneo*. Víctor Viviescas, Sandra Camacho y Ana María Vallejo. (Trad.). México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.
- Szondi, Peter (2011). *Teoría de drama moderno (1880-1950): Tentativa sobre lo trágico*. Javier Orduña. (Trad.). Madrid: Editorial DYKINSON, S. L.
- Viviescas, Víctor (2010). La escritura fragmentaria y el testimonio de la desaparición de la escritura dramática colombiana. En Rizk, B. J. y Echávez-Solano N. (Comps.), *Paradigmas recientes en las artes escénicas latinas y latinoamericanas* (pp. 225-237). Miami: Ediciones Universal.

La selva como presencia del horror cósmico en *la Vorágine* de José Eustasio Rivera

Guillermo Bonilla Barrero
Universidad del Tolima

Desde la antropología biológica de Arnold Gehlen (1904-1976), el ser humano es un ente inacabado, carencial y desprovisto de adaptaciones fisiológicas específicas que resulta en la formación de un ente vulnerable e inadaptado. En su errancia evolutiva la especie humana se ha abierto camino por medio de la agregación cualitativa y cuantitativa de funciones psíquicas que han despertado en ella la fundación de un intramundo estructurado en una dinámica de significación y simbolización de sus experiencias fácticas. En este espectro, surge la conciencia de un espacio vital y sensorial abierto, infinito, que, culturalmente, será el vector genésico del sentimiento religioso y escatológico.

Totemismo, animismo, chamanismo y otras manifestaciones religiosas prototípicas tienen como rasgo común la participación en una experiencia de lo infinito, donde lo numinoso y trascendental determinan la esencia cultural de la fenomenología religiosa. De este modo, asistimos a un culto a lo enigmático, una veneración a entidades amenazantes y ocultas que manifiestan al hombre su desdén absoluto. Monstruos y espectros, dioses coléricos y entidades extradimensionales son pilares de lo religioso previo a su institucionalización. Es decir, lo sagrado en su más primitiva y elemental formulación. En palabras de Cardero (2008) lo numinoso:

Como presencia y como experiencia, ha de entenderse por tanto manifestado a partir de unas fuerzas de naturaleza no sólo extraña, sino fundamentalmente ajenas a la humanidad y que fluyen hacia ella sin que sea posible interponerles obstáculo alguno. La única actuación concebible frente a tal monstruosidad -denominada así en el sentido pleno y asumido del término- es tratar de humanizarla, por un lado, lo que no quiere decir en modo alguno, transformarla, sino contemplarla desde una perspectiva humana y, desde esta perspectiva, asumir su radical extrañeza, mientras que, por otro, hay que esperar una adecuación del sentimiento de pavor que inspira. (p. 27).

En su magistral novela, *La Vorágine*, José Eustasio Rivera (1888-1928) erige un monumento al horror cósmico, una efigie inmarcesible al delirio sagrado de lo absolutamente heterogéneo. En la obra en comento, la selva es arquetipo de lo numinoso, figuración simbólica que encarna una fuerza-presencia que devela lo sobrenatural en su fascinante y hórrida esencia. Así pues, la selva es a la vez juez, verdugo y parca impoluta que determina el destino último de los personajes de la obra. Arturo Cova, Barrera, Alicia, Correa, son devorados por esta entidad implacable en una travesía hacia las entrañas de lo desconocido, hacia el seno mismo de la locura y la bestialidad. Donde, en una relación directamente proporcional, a medida que se avanza en el interior de la selva, lo humano va difuminándose cual fulgor en una penumbra perpetua.

En este orden de ideas, la selva en Rivera puede definirse como divinidad oculta y primitiva que manifiesta su heterogeneidad en la separación ontológica y ética que sienten los personajes frente a ella. A este respecto, Cardero (2009) ha conceptualizado este tipo de entidades en la categoría de dioses oscuros. En tal dirección:

Los dioses oscuros, que de ordinario son la mejor expresión de lo numinoso primordial o de lo numinoso poco evolucionado hacia lo sagrado, manifiestan su potencia de una manera más violenta a veces, pero, en cualquier caso, son siempre una presencia insidiosa. A ellos sí se les ha de invocar, aunque en ocasiones tampoco sea necesario hacerlo, porque acuden movidos por su propia voluntad hasta aplastar con una presencia temible y paralizante cualquier alternativa, ahogando así las posibilidades de escoger que, frente a lo sagrado -paso siguiente de lo numinoso humanizado- todavía existen para el que lo invoca o simplemente presencia, la hierofanía (p. 3).

Presencia oscura, potencia amenazadora y omnipresente, la selva en la novela de Rivera ofrece

una morfología rica en elementos numinosos y sublimes que desencadenan en el hombre complejos cuadros psíquico-espirituales donde la condición de sujeto se ve trasgredida por una entidad heterogénea y absoluta, a cuya cercanía su ser se resquebraja en una vulneración total de su *ethos* y estatuto ontológico:

- ¡Oh, selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina! ¿Qué hado maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde? Los pabellones de tus ramajes, como inmensa bóveda, siempre están sobre mi cabeza, entre mi aspiración y el cielo claro, que solo entreveo cuando tus copas estremecidas mueven su oleaje, a la hora de tus crepúsculos angustiosos. (Rivera, 2001, p. 95).

La ubicuidad, la extrañeza, lo amenazante y lo inhumano son rasgos que completan esta morfología de la selva como figuración simbólica de lo numinoso. En las exclamaciones agónicas de Arturo Cova, arriba citadas, asistimos, cual testigos imponentes al trágico encuentro entre lo mortal y lo inmortal, entre lo limitado y lo ilimitado; a ese interceso visceral en el cual el ente con menor peso óntico se ve arrasado por la realidad suprema de su contraparte.

Está inscrito en el sino del hombre, el ser consciente de su condición disminuida y vulnerable, de su fragilidad cósmica y espiritual en el momento del éxtasis máximo; en la apertura de su ser a lo que aguarda allende de su horizonte existencial. Desde el alumbramiento primigenio de su conciencia el hombre sabe en su propia carne y espíritu de su naturaleza deficiente (su ser para la muerte, Heidegger, y su ser carencial, Gehlen). Desde Spengler (1918):

Desde este instante, la vida del yo es una vida al sol. La noche adquiere cierta afinidad con la muerte. Y así se forma un nuevo sentimiento de terror que absorbe todos los demás: el terror a lo invisible, a lo que solo podemos oír, sentir, adivinar; a las cosas cuya actuación percibimos sin poderlas empero, ver (p. 121).

En los dominios espesos e impenetrables de la selva riveriana el imperio del terror nocturno campea, lo invisible-horrorífico sugiere con su presencia-ausencia, mostrando al ser los caminos sinuosos y misteriosos de la locura. La progresiva pérdida de Arturo Cova en la locura manifiéstase en la obra en

un tono trágico, en el ritmo presuroso e impetuoso de un alma que sucumbe ante la presencia inexorable de lo numinoso:

Sin embargo, yo comprendía que se trataba de algo más grave y hacía esfuerzos poderosos de sugestión para convencerme de mi normalidad. Enriquecía mis discursos con amenos temas, resucitaba en la memoria antiguos versos, complacido en la viveza de mi razón, y me hundía luego en lasitudes letárgicas, que terminaban de esta manera: ‘Franco, dime, por Dios, si me has oído algún disparate’. (Rivera, 2001, p. 122).

La selva ha calcinado la humanidad de Arturo Cova con la fuerza sugestiva de un espacio cósmico inmenso, cruel y silencioso. Este último aspecto es uno de los factores concomitantes en el desajuste psicótico de Cova, cuya fenomenología patológica inicia con un cuadro de alucinaciones auditivas y visuales que confunden su psique, terminando en un estado neurasténico en el cual el personaje lleva al límite de sus posibilidades existenciales las dudas vitales que originan su exilio de Bogotá, su paso por Casanare y su irremediable perdición en las selvas del Amazonas:

Aterrado, aturdido, comprendí que mis clamores no herían el aire; eran ecos mentales que se apagaban en mi cerebro, sin emitirse, como si estuviera reflexionando. Mientras tanto, proseguía la lucha tremenda de mi voluntad con el cuerpo inmóvil. A mi lado empuñaba una sombra la guadaña y principió a esgrimirla en el viento, sobre mi cabeza. (Rivera, 2001, pp. 122-123).

Como puede evidenciarse en el fragmento citado, el desajuste psíquico de Cova es originado por la simbolización del espacio cósmico como portador de la muerte, emisario de fuerzas irracionales y primitivas que están ahí acechando al ser humano para develar su superioridad óntica. No obstante, la idea de muerte como término existencial carece de la acción enajenante en Cova. Lo que Cova realmente teme, ante lo que su razón se petrifica es la posibilidad de la vida, la estancia junto lo irracional que acompaña, la presencia constante de algo omnipotente que en cualquier instante puede desencadenar el carnaval más temido de horror y violencia. En este orden de ideas, Rivera (2001) continúa:

Despavorido esperaba el golpe, más la muerte se

mantenía irresoluta, hasta que, levantando un poco el astil, lo descargó a plomo en mi cráneo. La bóveda parietal, a semejanza de un vidrio ligero, tintineó al resquebrajarse y sus fragmentos resonaron en lo interior como las monedas entre la alcancía (p. 123).

Ahora bien, el pasaje señalado describe metafóricamente el abandono de Cova en el delirio, su contacto directo con lo numinoso-primitivo. El golpe en el cráneo y su fragmentación interior representa la desgarradura óptico-existencial ocasionada por el comercio directo con las potencias numínicas. De forma semejante a la destrucción corporal de los chamanes yakutes en Siberia que incluye desmembramiento, quebradura total de osamenta, destripación y extirpación de órganos; Cova cede como ofrenda su razón y discernimiento, lo que desencadenará en su imposibilidad para distinguir entre las alucinaciones producto del influjo malsano de la selva y las percepciones lúcidas de sus estructuras sensoriales. La radical diferencia entre ambos casos es que en el personaje de la novela riveriana no hay restauración en un orden ontológico superior. Antes bien, se asiste a un frenesí de decadencia física y espiritual:

Entonces la caoba meció sus ramas y escuché en sus rumores estos anatemas:

“Picadlo, picadlo con vuestro hierro, para que experimente lo que es el hacha en la carne viva. ¡Picadlo, aunque esté indefenso, pues él también destruyó árboles y es justo que conozca nuestro martirio!”.

Por si el bosque entendía mis pensamientos, le dirigí esta meditación: “¡Mátame, si quieres, que estoy vivo aún!

Y una charca podrida me replicó: “¿Y mis vapores? ¿Acaso están ociosos?” (Rivera, 2001, p. 123).

El episodio en comento, recuerda en varios aspectos a las más rocambolescas lucubraciones de Howard Phillips Lovecraft, maestro indiscutible del horror cósmico. En su narrativa barroca, misteriosa y tensionante, el autor norteamericano genera en el lector la extraña sensación de arrojarse en un maelstrom de locura, frenesí y horror extradimensional. En su tesina titulada *El horror sobrenatural en la literatura*, Lovecraft expone que el verdadero horror se desarrolla más que en la presencia fáctica de una entidad horribla, en la ambientación de atmósferas

vivificadas con un aura sobrenatural que genera sensaciones de fascinación, persecución y locura:

Los genuinos cuentos fantásticos incluyen algo más que un misterioso asesinato, unos huesos ensangrentados o unos espectros agitando sus cadenas según las viejas normas. Debe respirarse en ellos una definida atmósfera de ansiedad e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá; ha de insinuarse la presencia de fuerzas desconocidas, y sugerir, con pinceladas concretas, ese concepto abrumador para la mente humana: la maligna violación o derrota de las leyes inmutables de la naturaleza, las cuales representan nuestra única salvaguardia contra la invasión del caos y los demonios de los abismos exteriores. (Lovecraft, 1999, p. 6).

El horror cósmico como propuesta estética consolida una visión del horror como sensación de persecución, amenaza y fascinación por un agente desconocido. Lo que distingue el horror de sensaciones como el terror o el miedo, es que este no posee una referencia concreta, una fuente de origen rastreable. Sino, antes bien, una incontestable ubicuidad, una suerte de omnipresencia que actúa de formas extrañas e imprevisibles. En tales términos, el horror cósmico radica en la configuración de fuerzas, entidades y espacios que generan un sentir pleno de desesperación y vulnerabilidad. Aquí, el ser es consciente de su finitud e insignificancia:

Es necesario partir del hecho de que la literatura de horror recibe su nombre por el efecto emotivo que produce en el lector, este efecto es lo que aquí se designa como arte-horror. La primera señal que el lector tiene a este respecto es la actitud de los personajes con relación a las entidades sobrenaturales con que deben interactuar. En el cuento de horror, los personajes evitan a toda costa el encuentro y sobre todo el contacto con entidades anormales, entidades que, en otras narraciones, como los cuentos de hadas, a pesar de su apariencia resultan amigables. (Ardila, 2009, p. 17).

A pesar de la patenticidad óptica de la selva riveriana en *La vorágine*, su carácter horriblo se manifiesta en lo inescrutable de sus medios, en lo irracional de su esencia, en la crepuscular presencia que rodea la atmosfera de la obra en un aura de pesadumbre, amenaza y sortilegio; señalando, un horror más allá de lo humano que aguarda en el silencio sepulcral de dimensiones ominosas:

Lenta y oscuramente insistía en adueñarse de mi conciencia un demonio trágico. Pocas semanas antes, yo no era así. Pero pronto los conceptos de crimen y los de bondad se compensaban en mis ideas, y concebí el morboso intento de asesinar a mis compañeros, movido por la compasión. ¿Para qué la tortura inútil, cuando la muerte era inevitable y el hambre andaría más lenta que mi fusil? Quise libertarlos rápidamente y morir luego. Con la siniestra mano entre el bolsillo, principié a contar las cápsulas tenía, escogiendo para mí la más puntiaguda. (Rivera, 2001 p. 112).

La atmosfera que configura Rivera en su alto estilo narrativo, en su elegante dicción poética recrea una experiencia auténtica de horror cósmico. Periodo a periodo, frase a frase, el autor colombiano introduce al

lector por las tensionantes líneas de una trashumancia a tormentos inconcebibles e inexpresables. Dentro de este espectro, la manifestación de la selva como teatro del horror sobrenatural es el núcleo fundamental desde donde se desarrolla una experiencia numinosa, el acontecer sobrenatural de lo portentoso que finaliza con la destrucción existencial de los personajes que en ella se extravián. La selva es el *deus malignus* que engaña, persigue y destruye en una manifestación pura de supremacía metafísica. Aleja al hombre de su estado de fiabilidad y fianza, abandonándolo en un lugar donde solo la muerte y la locura lo aguardan: “Jadeante y entigrecido me agazape sobre los barrancos de la orilla. ¡Nadie! ¡Nadie! El silencio, la inmensidad...”. (Rivera, 2001, p. 112).

Referencias bibliográficas

- Ardila, M.A. (2009). *El horror cósmico de H.P. Lovecraft: una corriente estética en la literatura de horror contemporánea*. Retomado de: <https://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis29.pdf>
- Cardero, J.L. (2008). *De lo numinoso a lo sagrado y lo religioso. (Magische Flucht, vuelo mágico y éxtasis como experiencia de lo sagrado)*. (Diploma de estudios avanzados). Instituto de ciencias de las religiones, Madrid, España. Recuperado de: <http://www.liceus.com>
- Gehlen, A. (1987). *El hombre su naturaleza y su lugar en el mundo*. Salamanca, España: Ediciones Sígueme.
- Lovecraft, H.P. (2010). *El horror sobrenatural en la literatura*. Madrid, España: Ediciones Valdemar.
- Rivera, J.E. (2001). *La vorágine*. Bogotá D.C., Colombia: Casa editorial el tiempo.
- Spengler, O. (1923). *La decadencia de occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*. Madrid, España: Editorial Espasa.

El concepto de maldad en la novela *satanás* de Mario Mendoza

Johan Villamizar
Universidad del Tolima

Introducción

Esta ponencia se desprende de un proceso de investigación y reside en ahondar el concepto de maldad evidenciado en la novela *Satanás* del colombiano Mario Mendoza; para así, dar cuenta de los comportamientos del ser humano desde una perspectiva social o natural. Por lo tanto, es necesario hacer uso de la hermenéutica como método de investigación, puesto que, permite la interpretación y comprensión de los discursos, acontecimientos y actos demostrados en la obra; también, se desarrollará un enfoque cualitativo para así, dar cuenta de los comportamientos del ser humano y todo lo que influye en los mismos. Para el desarrollo de este proyecto ha sido pertinente elaborar tres categorías que posibilitaran la investigación, las cuales son: la maldad en el cuerpo, la maldad en las pasiones y la maldad en la política. En esta ponencia nos centramos en la primera categoría de interpretación.

Este trabajo es importante en primer lugar porque no se ha investigado este autor desde la perspectiva de la maldad y, además de esto, nos preocupa saber cuáles son las razones por las que el sujeto se comporta de tal manera con el fin de dañar o agredir la sociedad. Según lo ya mencionado, el objetivo de este trabajo es reconocer el concepto de Maldad reflejado en la obra *Satanás* tras cada una de las historias mencionadas, esencialmente en lo hecho por Campo Elías y aquel final trágico que les afecta a todos. Para ello, primero fue pertinente delimitar el concepto de maldad en aras de obtener teorías bases para sustentar la interpretación de la novela, en este caso nuestro teórico principal es Hannah Arendt. Posteriormente, el diseño de categorías de interpretación que aportan al proceso de la investigación puesto que, permite abordar los aspectos más relevantes en cuanto a nuestro tema de importancia. Dado lo anterior, se puede afirmar que las categorías mencionadas son necesarias para fortalecer y complementar el corpus del proyecto.

Desarrollo

La maldad ha sido vista como actos perniciosos para la sociedad, algunos de estos actos son considerados como propios de psicópatas o catalogados como rasgos antisociales debido a su gran arraigo a ir en contra de lo globalmente conocido como moralidad humana; es decir, según la RAE (2018): “Que concierne al fuero interno o al respeto humano, y no al orden jurídico”. En la novela el personaje principal es poseedor de experiencias relacionadas con la guerra de Vietnam; una batalla de 16 años entre el capitalismo y socialismo dada en 1959; las cuales, podrían estar relacionadas con los hechos cometidos en la obra. Hannah Arendt menciona que la maldad es superficial debido a que, el ser humano es completamente inconsciente a la hora de cometer estos actos banales y salvajes; es decir, son personas que no piensan al actuar, solo lo hacen por instinto. O como bien lo dice ella misma, “resulta más fácil asumir que uno ha sido víctima de un demonio en figura humana que no víctima de un fulano cualquiera, que ni siquiera está loco o es especialmente mala persona.” (Arendt, 2010) Nos enfrentamos a reconocer si la maldad es una circunstancia genética o que la sociedad adquiere para hacer daño a los demás.

También, cabe señalar que, este trabajo de investigación será desarrollado bajo el enfoque hermenéutico, puesto que, permite la interpretación-comprensión de los comportamientos evidenciados dentro de los diálogos y actos humanos expuestos en la obra. Echeverría (1997) menciona que:

(...) el verdadero punto de partida de la hermenéutica, según Schleiermacher, arranca de la pregunta ¿cómo una expresión, sea esta escrita o hablada, es entendida? La situación propia del entendimiento es la de una relación dialogal, donde hay alguien que habla, que construye una frase para expresar un sentido, y donde hay alguien que escucha. Este último recibe un conjunto de palabras para, súbitamente, a través de un misterioso proceso, adivinar su sentido (p. 219).

Según lo anterior, la hermenéutica es la reconstrucción de sentido teniendo en cuenta los elementos otorgados dentro de la obra a interpretar, en tanto que estos mismos son los que permiten encontrar sentido a los componentes, tema o temas que se llevarán a cabo, en nuestro caso, la maldad. El entendimiento de estos componentes se dará a través de la conceptualización y/o ámbito teórico brindado a lo largo del proyecto. Lo anterior tiene como fin lograr darle respuesta al siguiente interrogante: ¿Cuál es el concepto de maldad evidenciado en la obra *Satanás* de Mario Mendoza?

Ahora bien, desde el punto de vista eclesiástico, el mal se manifiesta desde los inicios; es decir, se evidencia en la biblia, donde se logra ver a grandes rasgos la visión de maldad de aquella época “nuestra lucha no es contra seres humanos, sino contra poderes, contra autoridades, contra potestades que dominan este mundo de tinieblas” (Efesios 6:12). Según lo citado, la maldad siempre ha sido un método de poder donde se demuestra que aquella persona que ejerce el mal tiene la autoridad total para ejercer sobre los demás.

En ese sentido, es importante resaltar el cuerpo en relación con la maldad y, además, cómo la maldad se ve reflejada en el cuerpo, hablar de maldad en el cuerpo en aras de demostrar la capacidad del hombre para ejercer dominio sobre la sociedad, qué tan aptos son los sujetos para tomar decisiones en nombre de los otros y en este caso, cómo lo hace el personaje principal de la novela, acabar con vidas ajenas de manera tan cruel. En ese sentido, Arendt afirma:

El hecho mismo de que los criminales no actuaran movidos por los impulsos malvados y asesinos que todos conocemos (no mataban por matar, sino porque así lo exigía su carrera profesional) nos ha llevado a todos a demonizar la desgracia. (...) Y concedo que resulta más fácil asumir que uno ha sido víctima de un demonio en figura humana (...) que no víctima de un fulano cualquiera, que ni siquiera está loco o es especialmente mala persona.

La autora busca dar razón a aquellos actos banales por medio de la reflexión en donde cuestiona la consciencia del ser en el momento de tales hechos; por tanto, se puede decir que las personas no razonan cuando ejercen el mal, debido a que se encuentran en momento de desconocimiento que responde a la alineación que ejerce el poder sobre los sujetos. Por otro lado, y relacionado con lo anterior, Foucault menciona el autoritarismo del sujeto sobre los demás

“es una relación de dominación constante, global, masiva, no analítica, ilimitada, y establecida bajo la forma de voluntad (...) su “capricho” (p. 126).

Según lo anterior, como bien se mencionaba la rigidez y la manipulación del otro que permite el autoritarismo, el poder y la posibilidad de decidir por los demás; convirtiéndose de esta manera en un cuerpo dócil fácil de direccionar. En ese sentido, Campo Elías se ve afectado por sentimientos o recuerdos dolorosos de guerra; que se expresa a través del poder y la decisión para acabar con la vida de los demás, sin importar lo desconocidos que pudiesen ser, su único objetivo fue terminar con el sufrimiento de los demás; es decir, lleva a cabo sus actos malévolos con argumentos opuestos a ellos: razones positivas.

Por tanto, el presente proyecto investigativo tiene como objetivo interpretar los procesos comportamentales del ser en torno a la maldad que se expresa en la novela; para ello, tomaremos como corpus de investigación la novela *Satanás* del autor colombiano Mario Mendoza, debido a que su obra permite identificar comportamientos antisociales que contribuyen a la realización de tales sucesos.

Para lograr dar respuesta al interrogante inicial, en primera instancia es menester tener en cuenta la definición de maldad a manera general, puesto que conocer esta definición permite reconocer la resignificación que le otorgan los diversos autores. En ese sentido, la maldad es concebida como aquellos comportamientos humanos que agreden, denigran y son de carácter de sufrimiento hacia alguien de manera física o verbal. Por otra parte, Hannah Arendt ofrece una visión más amplia en cuanto a su concepción de maldad, la cual es:

El mal ha resultado ser más radical de lo previsto. Para decirlo desde fuera: los crímenes modernos no están previstos en el decálogo. O también: la tradición occidental padece el prejuicio de que lo más malvado que el hombre puede hacer procede de los vicios del egoísmo (...) nada que ver con esos motivos pecaminosos, humanamente comprensibles. No sé lo que es realmente el mal radical, pero me parece que de algún modo tiene que ver con los siguientes fenómenos: hacer superfluos a los seres humanos como seres (...). Esto sucede en cuanto se suprime toda unpredictability, a la que corresponde la espontaneidad del lado de los seres humanos. A su vez, todo esto surge, o mejor: depende del delirio de una omnipotencia (no simplemente

ansia de poder) del hombre.” (Hermida del Llano, C. citando a Arendt, H. 2015, p, 7)

Según lo anterior, se logra evidenciar que, a partir del concepto de maldad visto desde la perspectiva de Hannah Arendt y las bases teóricas de Foucault, hacer uso de la maldad en el cuerpo se da principalmente por el poder, con el fin de ir en busca de un ser omnipotente, único, con la capacidad de decidir por la sociedad. También, llevar a cabo cualquier tipo de actos; sean buenos o malos, logran influir en el comportamiento no solo de quien los comete sino también, de aquellos que son afectados o que evidencian tales hechos; puesto que, de esta manera se genera la represión en los cuerpos, a través de castigos físicos, psicológicos, emocionales, como bien se ve reflejado en el final de la novela por Campo Elías; donde él es el causante principal y directo de la muerte de más de 20 personas en el restaurante de Posseto.

De igual modo, hablar de maldad en el cuerpo nos remite al concepto general de ser bueno o malo que ha de poseer cada persona; para así, medir los comportamientos personales-sociales de las mismas. En ese sentido, John Rawls (1972) ofrece una definición intersubjetiva sobre estos términos; refiriéndose como buena a aquella persona que se comporta como lo hacen los miembros de una sociedad moral; es decir, hacer uso de conductas éticas y moralistas; por el contrario, la maldad no la limita la relación social que se obtiene, sino, lo perjudicial que logran ser los actos humanos para la sociedad misma; a lo que se refiere con actos negativos que denigran y/o desintegran la humanidad.

De esta manera, se logra establecer una rígida relación con el personaje principal de la obra, puesto que él

realiza tales actos banales como el asesinato de varias personas con el fin de acabar con el sufrimiento, llamándose a sí mismo como “ángel exterminador”; por tanto, al Arendt mencionar que la maldad ya no está arraigada al egoísmo, sino todo lo contrario, nos podríamos remitir a que la maldad como nosotros la vemos logra ser un trance reflexivo para aquellos que la llevan a cabo.

Por último, en el presente proyecto de investigación se permite encontrar la importancia del cuerpo en el concepto de maldad; puesto que, la misma sociedad se encarga de generar la manipulación del cuerpo siquiera pensar en las aflicciones que se logran crear en los sujetos debido a ello. De igual manera, es preciso determinar que las razones del otro para actuar de forma tan banal sobre los demás se da en mayor medida gracias a sus experiencias teniendo en cuenta que, estas pueden afectar de manera psicológica; por lo tanto, influyen en los comportamientos que se dan en convivencia como bien se ve reflejado en el protagonista de la obra: Campo Elías.

En conclusión, se reconoce la importancia de la interpretación de los comportamientos sociales e individuales del ser; puesto que, permite demostrar cómo el contexto social, sus vivencias y acontecimientos influyen en la toma de decisiones de los mismos, como en este caso se demuestra con los comportamientos de Campo Elías y el tiempo que estuvo involucrado con la guerra de Vietnam; lo cual, pudo contribuir a que él tome decisiones arbitrarias sobre la vida de las personas. A su vez, lograr encontrar claridad en cuanto a si estas conductas son naturales o producto de las experiencias y la influencia social, lo que aporta a la degradación del cuerpo y la sociedad misma.

Referencias bibliográficas

- Arendt, H. (2010). *Entrevista televisiva con Thilo Koch, Lo que quiero es comprender. Sobre mi vida y mi obra*. Madrid: Trotta. Págs. 36-41.
- Echeverría, R. (1997). *El Búho de Minerva*. Santiago: Ed. Dolmen.
- Foucault, M. (1986). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI Editores. p. 86.
- Hermida del Llano, C. (2015). *La naturaleza del mal en el pensamiento de Hannah Arendt*. Cuadernos electrónicos de Filosofía de Derecho. Número 34 (2016).
- Rawls, J. (1972). *Teoría de la Justicia*.

Concepto de amor en la obra *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince

Juana Catalina Piña Sáenz
Kevina Sdwar Charry Pimiento
Universidad del Tolima

Este documento es una evidencia de investigación que tuvo como propósito identificar y desentrañar el concepto de amor subyacente en la obra de literatura colombiana *El olvido que seremos* del escritor antioqueño Héctor Joaquín Abad Faciolince, mediante un método que permitió hacer un análisis interpretativo y, a su vez, llevar a cabo la aproximación conceptual a unos tópicos relacionados con la construcción del concepto del amor junto a la incidencia del marco social de la obra en el imaginario colectivo.

Faciolince plasmó en su obra *El olvido que seremos* insondables sentimientos de admiración, respeto y gratitud hacia su fallecido padre Héctor Abad Gómez, que, a pesar de las diferentes vicisitudes contextuales, permanecieron intactos en lo más humano del autor y lo llevaron, posteriormente, a la heroica inmortalización del legado de su padre mediante el uso de la literatura.

En este sublime y nostálgico relato que sostiene el escritor colombiano hacia su padre, se evidencia también una visión socio crítica de país que da cuenta de una doliente y desamparada nación colombiana. Una sociedad enmarcada por la tragedia de la violencia y la ominosa corrupción política precursora de una disidencia social que se vio opacada por el dogma. Sin embargo, esta obra, con todo y los diferentes tópicos negativos que la conforman, representa en todo sentido, la más fidedigna e inquietante sublimidad del sentimiento universal “más fomentado” por la humanidad: el amor.

Para el desarrollo del concepto de estudio en la obra fue necesario recurrir a un plan metodológico que escudriñara a cabalidad el tema central del proyecto: ¿Cuál es el concepto de amor en la obra de Héctor Abad Faciolince? En este sentido, se utilizó como método de investigación, la Hermenéutica, un método que consiste, según Gadamer citado desde Blandom

en su libro *Tales of the Mighty Dead* (Cuentos de los muertos poderosos), en “La explicación, traducción o interpretación de textos” y que está inspirado principalmente en la fulgurante belleza de la antigua literatura griega porque guarda una profunda relación con Hermes, un dios del olimpo encargado de llevar mensajes secretos a sus destinatarios y descifrarlos, de modo que este método permitió un acercamiento más profundo e interpretativo para la realización de esta experiencia investigativa.

Gracias al uso del método hermenéutico fue posible identificar e interpretar, en primera instancia, algunos factores contextuales de la obra que originaron un preconcepto de amor que se le atribuyó principalmente al Dogma, un tópico que estructuró y categorizó dichos factores para develar que la moralidad del amor, en ese momento histórico, estuvo ligada a tradiciones anacrónicas fomentadas en gran medida por la iglesia y los diferentes sistemas oligárquicos. Dentro de las tradiciones principales que fundamentaron el preconcepto de amor abstraído del plano contextual de la obra, se encuentra: la irracionalidad, el machismo, la servidumbre, la censura, el miedo, la violencia y, por supuesto, la muerte. Todo aquello como el antivalor que la sociedad pregonaba inconscientemente gracias a los efectos psicológicos del dogma.

En ese orden de ideas, es menester en primera medida un acercamiento general a la concepción del Dogma para entender la orientación inicial de lo que fue esta investigación y su relación con el contexto de la obra, para posteriormente adentrarse en la temática del concepto de amor.

Dogma es una proposición que se asume como principio innegable e irrefutable de una ciencia o doctrina. El significado original de la palabra, que proviene del griego *dogma* (δόγμα), traduce ‘pensamiento’, ‘principio’ o ‘doctrina’. En un

sentido amplio, entendemos por dogma el conjunto de postulados que rige una religión, doctrina, ciencia o sistema. Los fundamentos de un dogma no están sujetos a discusión o cuestionamiento, su verdad resulta inobjetable, sea demostrable o no, sea comprensible o no. (Coelho, Fabián, 2013)

Esta concepción del Dogma se ajusta al contexto social, político y religioso de la obra porque es un manifiesto moral que devela la forma en que la sociedad antioqueña se relacionaba con su entorno en la medida en que condenaban como peligroso, comunista, todo tipo de comportamiento rezagado o dispar a su canon ideológico tradicional que, a fin de cuentas, no era más que un pensamiento conservador infundado durante siglos por los diferentes sistemas de poder.

Sin embargo, este dogma característico de todas las religiones y de todos los sistemas teóricos que defienden lo caduco, lo viejo y lo reaccionario no tenía mucho que ver con la moralidad de la familia de Abad Faciolince y, sobre todo, con la del médico Héctor Abad Gómez, padre de Faciolince, quien siempre fue muy enfático en fomentar la libertad de pensamiento en sus hijos y en la sociedad pese a los constantes impedimentos, censuras y amenazas por parte de los grupos conservadores de ultraderecha que no se daban a la idea de que un hombre pudiera entorpecer con sus ideales humanistas el mortífero funcionamiento de su régimen.

Lo anterior, refiere a que el dogma, con todo y sus aspectos contextuales deshumanizantes, no es en efecto el único concepto de amor que se pudo inferir de la obra. Es un fundamento importante, porque da cuenta de cómo la moral influye en la conducta del hombre y, en ese sentido, en la cosmovisión del amor, pero a decir verdad, este tópico solo arroja lo que se puede deducir, lo que el autor relata del contexto y, en ese aspecto, Faciolince fue sutil, puesto que relató diversos ejemplos en donde pregonaba la vieja concepción patriarcal del matrimonio en la que la mujer servía de vasallo para el hombre; o los ejemplos de los conventos, en donde se extraía el útero de las mujeres para que no trajeran hijos al mundo. También, el aspecto de la castidad como sinónimo de pureza sumado al miedo del autoconocimiento sexual.

Todo lo mencionado con anterioridad tiene que ver con la construcción de un concepto de amor dogmático, cautivo, enajenado, temeroso del placer,

del erotismo, del goce y la reciprocidad espiritual. Sin embargo, más allá de esto, el autor intenta comunicar a través del carácter de su padre, un concepto de amor inherente a la libertad, a la emancipación del ser humano.

Ahora bien, fue necesario, además del libro de Faciolince, el acompañamiento de un ámbito teórico que contribuyera a la hermenéutica del concepto del amor, el cual se desglosará de aquí en adelante, mediante algunas citas textuales y reflexiones que entrelazan lo dogmático y lo contestatario, en aras de abstraer un único concepto de amor de la obra al final de este documento.

En contraposición a lo mencionado en acápites anteriores sobre el dogma y con el fin de vislumbrar otra perspectiva del amor, es importante recordar la relación amorosa del médico Abad y Cecilia Faciolince, pues ese amor se fundamentó, pese a la vetusta concepción patriarcal del matrimonio, en la reciprocidad espiritual y la libertad. Expresó Pausanías en el diálogo Platónico de “El Banquete”:

El amante debe amar el alma, y en el alma la virtud. El amor entonces está fundado en un cambio de recíprocos servicios entre el amante y el amigo, con el fin «de hacerse mutuamente dichosos.» El Banquete (p. 288)

Pausanías menciona algo muy importante dentro de este marco conceptual, “el alma” y dentro del alma la “virtud”. Es importante considerar el concepto aristotélico de la “virtud” para entender este apartado y relacionarlo con la obra.

Aristóteles en la *Ética Eudemia*, nos introduce a la felicidad afirmando que existen tres bienes que conducen a ella: la virtud, la prudencia y el placer. Además, que existen tres géneros de vida: la vida política, la vida filosófica y la vida del placer; es así como la vida filosófica se ocupa de la prudencia y de la contemplación de la verdad; la vida política de las nobles acciones (las que se desprenden de la virtud); la vida del placer se ocupa del goce y de los placeres corporales” (Garcés, 2015).

Ahora bien, desde la perspectiva religiosa, la virtud está asociada hacia la abnegación y dentro de esta abnegación, a un ideal de excelencia limitado; mientras que el enfoque filosófico la concibe como

un símbolo que encarna los aspectos más sensibles e impermeables de la voluntad humana ligados, también, a encontrar la “excelencia”, pero de una forma bella y libertaria, es decir, un horizonte más vasto y humanístico en el que la belleza no está compuesta simplemente por una condición moral, leyes religiosas, sino por el desarrollo espiritual que lleva a los hombres a luchar contra la adversidad y forjarse un camino de excelencia hacia la felicidad. Este ideal de virtud aristotélico, es tal vez, la estirpe conceptual que se asemeja al interrogante de esta aproximación investigativa.

En ese sentido, el amor entre los padres de Faciolince, es el mejor ejemplar para argumentar estas concepciones de la virtud, puesto que fue un amor liberal; uno en donde primaron los aspectos que fundamentan la visión aristotélica del camino a la felicidad como la vida política, la vida filosófica y la vida del placer. Entendiendo todo esto como la forma de tomar decisiones de cada cual, de relacionarse entre sí y con los demás, de sus corrientes ideológicas, tolerancia y respeto mutuo.

Esta virtud se puede considerar, pues, como el amor del hombre por sí mismo y por los demás en aras de exteriorizar sus anhelos y placeres en pro del bien común y de la felicidad. En concordancia de esto, mencionaba Platón sobre los planteamientos de Aristófanes y el médico Eriximaco en aquel dialogo sobre el amor, qué:

Es preciso poner por cima de él el amor de la mujer, apetecido por las Tribades, y sobre estos dos amores el del hombre por el hombre, el más noble de todos. No sólo es más noble, sino que en sí mismo es el único amor verdadero y durable. Y así, cuando las dos mitades de un hombre doble, que se buscan sin cesar, llegan a encontrarse, experimentan en el acto el más violento amor, y no tienen otro deseo que el de unirse íntima é indisolublemente para volver a su primitivo estado. El Banquete (p. 291)

Pese a todos los detrimentos sociales y religiosos, los padres de Héctor Abad Faciolince siempre actuaron acorde a sus anhelos y forjaron un carácter ajeno a las leyes morales impuestas. En este sentido, se debe mencionar un aspecto esencial que tal vez fundamenta en gran medida la comprensión del amor; las pasiones. La pasión, sin duda alguna, representada como aquella libertad del hombre por hacer lo que le gusta y lo que

ama, es una imagen fidedigna de la anterior cita textual en donde se menciona “el amor del hombre por el hombre” dado que, este amor llevó al médico Héctor Abad a perseguir empedernidamente sus ideales con pasión y a luchar con vigor por una medicina preventiva que evitara más muertes en Medellín a causa de diversas enfermedades, a todo costo, incluso el de su muerte. En relación a las pasiones y el amor, menciona Eriximaco en el Banquete:

El Amor está en la medicina, en el sentido de que la salud del cuerpo resulta de la armonía de las cualidades que constituyen el temperamento bueno y el malo; y el arte de un buen medico consiste en ser hábil para restablecer esta armonía cuando es turbada, y para mantenerla. El Banquete (p. 288).

Este acápite de *El Banquete* sobre el amor en la medicina hace referencia a la profesión del padre de Héctor, dado que encontró, en la medicina, la forma de expresar su personalidad y enfocar sus pasiones. Él, a través de su oficio como médico, profesó y pregonó su pensamiento liberal y ayudó a un centenar de familias excluidas y enfermas a que la armonía regresara mediante sus jornadas de vacunación, salud pública y sensibilización. Ahora bien, ¿no es este el deber de todo médico? En efecto, sí... la diferencia es que el señor Héctor Abad Gómez ejercía su profesión de manera deliberada y veía en ella, una forma de ayudar a todo el mundo, no solo desde la perspectiva de la salud, sino de la inclusión. Por esto, criticaba fuertemente a sus colegas. De acuerdo a esto menciona Fromm:

La persona que ama plenamente la vida es atraída por el proceso de la vida y el crecimiento en todas las esferas. Prefiere construir a conservar. Es capaz de admirarse, y prefiere ver algo nuevo a la seguridad de encontrar la confirmación de lo viejo. Ama la aventura de vivir más que la seguridad. Su sentido de la vida es funcional y no mecanicista. Ve el todo y no únicamente las partes, estructuras y no sumas. Quiere moldear e influir por el amor, por la razón, por su ejemplo, no por la fuerza, no aislando las cosas ni por el modo burocrático de administrar a las gentes como si fuesen cosas. Goza de la vida y de todas sus manifestaciones, y no de la mera agitación” El corazón del hombre (p. 21)

Uno de los acápites teóricos para definir el amor en esta obra literaria, surge nuevamente de los diálogos platónicos llevados a cabo en *El Banquete*:

El Amor fue concebido el día del nacimiento de Venus; nació del dios de la abundancia, Poros, y del de la pobreza, Penia; esto explica a la vez su naturaleza divina y su carácter. De su madre le viene el ser flaco, consumido, sin abrigo, miserable; y de su padre el ser fuerte, varonil, emprendedor, robusto, hábil y afortunado cazador, que sigue sin cesar la pista a las buenas y bellas acciones. El Banquete (p. 294)

Por un lado, Penia, el dios de la pobreza, representa paradójicamente algunos de los efectos o consecuencias inherentes que experimenta el ser humano al momento de amar. La miseria, el fracaso, la pobreza y un individuo consumido por un sentimiento que lo impulsa irónicamente, a seguir amando. No hay mejor ejemplo que evidencie esto, que el médico Héctor Abad. A pesar de sus constantes derrotas, de las amenazas, la censura, el desprestigio, la constante ruptura académica e incluso el sin sabor de la muerte de su hija Martha, prevaleció con más fuerza y ahínco su ideal de luchar por los derechos humanos, la salud pública, la medicina preventiva y la libertad de expresión.

Al parecer, la miseria y la derrota, al final resultan siendo los factores que impulsan al ser humano y le brindan el carácter que necesita para afrontar la adversidad. Este carácter fuerte, se vislumbra en *El Banquete* mediante Poros, el dios de la abundancia;

este dios varonil, robusto y emprendedor. En ese sentido, se puede inferir que el amor necesita de ambas cosas y que, también, las ofrece a modo de experiencia y que es necesaria esta ambivalencia para alcanzar cierta felicidad.

El verdadero concepto de amor presente en la obra de Faciolince está fundamentado principalmente por la emancipación, por la empatía, por una conciencia colectiva y solidaria que apunta a la conservación de la vida y al alcance de los ideales. Es por esto, que el carácter del médico Héctor Abad Gomes se antepone al fin último del dogma que consiste prácticamente en la irracionalidad, el desamparo y la muerte. En ese orden de ideas, no hay mejor forma de cerrar o concluir este corpus que con una muestra del pensamiento liberal y humanitario del médico Héctor Abad en relación al concepto de amor que se logró establecer.

No quisiera que nadie muriera porque soy médico, sino de la única causa de muerte que yo creo aceptable es la senilidad. Cuando todos nos muramos de viejos, el mundo será mejor porque habremos vivido una vida plena que no habrá sido interrumpida por una bala, por una enfermedad, por una violencia, sino que se apaga naturalmente, bellamente, legítimamente, con la vejez, con la senectud. (s. f).

Referencias bibliográficas

- Díaz, Alejandro. (2009) *El amor como principio ético del ser humano*. Santiago de Chile – Universidad de Chile.
- Del Río, Lidia (2013) *¿De qué hablamos cuando hablamos de amor? La construcción histórica del amor. A propósito de la Trilogía Matrix*. Galicia – Xunta de Galicia.
- Fromm, Erich. (1980) *El Corazón del Hombre*.
- Faciolince, Victoria (2014) *La muerte, la memoria y el olvido en escritos de Héctor Abad Faciolince*. Antioquia- Universidad Católica del Norte.
- Mesa, Augusto (2011) *Lectura sociocrítica de El olvido que seremos: De la culpa moral a la culpa ética*. Medellín – Universidad de Antioquia.
- Paz, Octavio. (1993) *La Llama doble*.
- Pérez, Andrés (2014) *La herencia inmerecida en el olvido que seremos de Héctor Abad Faciolince*. Caracas – Universidad Simón Bolívar (USB).
- Rodas, Nikolai (2011) *Introducción al paradigma del amor concreto*. Perú – Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Representación de relación de pareja sentimental en la novela *El arreglo* de Oscar Godoy

Julio César Cárdenas Osorio
Universidad del Tolima

El presente proyecto de investigación pretende reflexionar sobre uno de los temas que ha acompañado a los individuos en su constructo histórico: las relaciones de pareja sentimental, representadas en la novela *El arreglo* de Oscar Godoy (2008). En la actualidad, el ser humano teme al compromiso, prefiere la fugacidad de contactos sin un aparente apego emocional, una sociedad que vincula todo tipo de situaciones a negociaciones interpersonales para lograr un fin inmediato. Así, entender las relaciones sentimentales actuales deben partir de una premisa avasalladora que deambula en el pensamiento del sujeto contemporáneo, que considera innecesario crear vínculos sólidos con otro sujeto que no sea sí mismo. En palabras Bauman (2003) se observa “el miedo a establecer relaciones duraderas, más allá de las meras conexiones. Los lazos de la solidaridad, que parecen depender de los beneficios que generan” (p. 2). En sí, la comunidad está determinada por momentos esporádicos que no buscan la solidez inmediata, sino un contrato para prestar un servicio de acompañamiento a otro ser y recibir un beneficio del mismo.

Este es el punto de partida para indagar en la novela *El arreglo* de Oscar Godoy (2008), una obra literaria que aborda los lazos sentimentales de dos protagonistas – Laura y Felipe – a partir de un arreglo sexual entre ambos; dicha conciliación empieza a tejer una serie de sentimientos y/o situaciones disímiles a las pactadas en la medida en que ambos reformulan sus prioridades y la visión que tienen de esa relación extraoficial. Para realizar esta aproximación interpretativa se considera pertinente elegir la hermenéutica como método porque, “La hermenéutica posee una naturaleza profundamente humana, puesto que es al ser humano a quien le toca interpretar, analizar o comprender el significado de pensamientos, acciones, gestos y palabras, entre otras formas de manifestaciones, dada su naturaleza racional” (Ruedas Marrero, Ríos Cabrera, & Nieves, 2009, p. 184). Por tanto, este

método tiene una relación interdependiente con la literatura, porque cohabita en ellas un mismo eje de fundamentación, este es, la condición del ser humano con todos los aspectos que en él convive y, a su vez, con el investigador que puede desarrollar un diálogo con la obra literaria abordar.

Entonces, este proyecto centra sus reflexiones en dos macro categorías que intentan dar respuesta a la pregunta: ¿Cómo se representa la relación de pareja en la novela *El arreglo* de Oscar Godoy desde una perspectiva hermenéutica? Las macro categorías son: “La cuestión del amor” y “entre el erotismo y la sexualidad”, a partir de una base conceptual de diversos teóricos como: Zygmunt Bauman, José Ortega & Gasset, Octavio Paz y Georges Bataille, que abordan estos fenómenos propios de la relación sentimental, con esto, se intenta brindar una conceptualización de estas dos vertientes indispensables para el proyecto. La novela permite analizar estos conflictos propios del ser que merecen ser investigados por su inferencia en las relaciones humanas y en la complejidad misma del individuo.

La cuestión del amor

Las diversas concepciones e interpretaciones de la palabra amor han sido un fenómeno que ha acompañado al ser humano a lo largo de su construcción personal y colectiva. Este sentimiento no podría estar desligado a las decisiones y percepciones que el individuo representa y edifica en su diario vivir, pues no se concibe una vida sin “amor”. En esa constante búsqueda del equilibrio, los seres humanos suelen relacionar el amor con los lazos estrechos que se tienen con una persona determinada. En esta dirección, Ortega & Gasset (1999) propone que “la delicia del amor consiste en sentirse metafísicamente poroso para otra individualidad, de suerte que sólo en la fusión de ambas, sólo en una «individualidad de dos» halla satisfacción” (p.12). Con esto, se incita a

observar el amor ligado a la pareja, desde una noción de gusto o atracción por otro ser. En la construcción de dicha relación, los dos seres crean un lazo que los une y a su vez admite establecer un ambiente de propiedad sobre la persona a la que se ama y se elige para transitar un momento específico de la vida. Las decisiones y visiones del mundo de un enamorado se ven muy entrelazadas con la de su compañero, ya sea al encontrar puntos de referencia o desacuerdos. Además, al relacionarse, los dos ansían lograr que su individualidad sea prioridad para su pareja, porque:

El que ama quiere la posesión exclusiva e incondicionada de la persona ansiada por él, quiere un poder igualmente, incondicionado tanto sobre su alma como sobre su cuerpo, quiere ser amado con exclusividad y habitar y dominar en la otra alma como lo más alto y valioso de ser deseado. (Nietzsche, 1990, p. 39)

Es decir, se sublima a la persona que se ama con el propósito de valorizar ese amor, es por esta visión que se busca enaltecer al ser que comparte este sentimiento, debido a que, entre mayor esfuerzo y dedicación se otorguen al contacto entre ellos, más venerables se verán ante los demás.

En esta sublimación, el sujeto involucrado otorgará a la relación todos sus anhelos y deseos al punto de perder su propia razón y trabajar en pro de la persona con la que comparte su existencia. Ortega & Gasset (1999) exhibe que: “también para el enamorado la amada posee una presencia ubicua y constante. El mundo entero está como embebido en ella. En rigor, lo que pasa es que el mundo no existe para el amante” (p. 16). Aquí se ratifica la posición de superioridad del amor ante otros sentimientos que cohabitan en el ser humano; también, se percibe el nivel de entrega que se debe mantener para hacer del amor el sentimiento imperante en la vida.

Viéndolo desde una perspectiva histórica, este sentimiento se ha transfigurado desde su constitución como fenómeno interdependiente del ser humano. Todos los factores, ya sean, sociales, culturales, religiosos o políticos, tienen una repercusión directa en la manera como se observa, se vive y se interpreta el amor y sus sentimientos afines. De hecho, “cada generación prefiere un tipo general de varón y otro tipo general de mujer, o, lo que viene a ser lo mismo,

cierto grupo de tipos en uno y otro sexo” (Ortega & Gasset, 1999, p. 37). Para el caso del amor tradicional es importante la estabilidad en el hogar. Se busca, en primera instancia, hacer perdurar la decisión de amar y querer al otro ser: “el amor se prolonga en el tiempo: no se ama en serie de instantes súbitos, de puntos que se encienden y apagan como la chispa del magneto, sino que se está amando lo amado con continuidad” (Ortega & Gasset, 1999, p. 4). Aquí, el amor es un proyecto a largo plazo, los hijos son la base de estabilidad y compromiso, pues son los encargados de cimentar la concepción de familia y de la solidez que desencadenan. La procreación es la máxima expresión de confianza y amor por la persona querida y se espera que la decisión de fortalecer el vínculo por medio de un hijo se potencialice para materializar las características de la persona con quien se comparten diversas experiencias, en este caso, construir una nueva vida.

En cuanto a la posición contemporánea del amor, Bauman (2003) manifiesta una variación significativa en relación con el tradicional, correspondiente a los riesgos que implica relacionarse en una sociedad invadida por la libertad de manifestar su sentir y la indiferencia de materializar los sentimientos. Entonces, surge una serie de individuos que son denominados débiles por expresar su interioridad: “Su dependencia —gracias a la «pureza» de su relación— tal vez no sea correspondida, y no tiene por qué serlo. Por lo tanto, usted está atado, pero su pareja es libre de marcharse, y el lazo que lo ata a usted no basta para asegurar la permanencia del otro” (p. 406).

En este orden de ideas, el amor pasa por una crisis de compromiso y duración, lo único importante es ser aceptado y disfrutar del momento. Esta es una característica de este amor contemporáneo, la fugacidad del sentir y la no obligatoriedad a querer a otro sujeto, es “un fenómeno análogo [que] puede observarse fácilmente en un individuo narcisista que se enamora de una mujer que no le corresponde” (Fromm, 1980, p. 35). Es decir, los lazos fuertes se diluyen. En esta nueva ruta del amor, se observa un desinterés por mantener construidas bases fundamentales, es más, este amor contemporáneo se centra en la caducidad del amor, en acortar la prolongación del sentir.

Entre el erotismo y la sexualidad

El erotismo se ha configurado desde algunas décadas como la principal herramienta de la humanidad para escapar de la monotonía del encuentro sexual, como la máxima expresión de placer y sentir, es decir, el erotismo se ha visto como la transgresión de los aspectos netamente físicos hacia aquellos de plenitud que logra el ser humano en su vida cotidiana. Para Bataille (1970) “el erotismo surge de la dialéctica entre lo continuo (ser) y lo discontinuo (el sujeto) que experimenta el deseo de continuidad (que no puede sino ser deseo de muerte)” (p.10). En otras palabras, el ser humano es un ser discontinuo, porque basa su vida en prohibiciones, reglas, normas y demás estipulaciones sociales que cohiben su accionar libre; sin embargo, está en una constante búsqueda de la continuidad de su ser, que no es más que estar en total plenitud con la naturaleza y todo lo que le rodea.

En este conflicto constante entre preservar su discontinuidad o sumergirse en la prolongación de su ser, nace las confrontaciones que vive el ser humano en su accionar diario, pues debe decidir si aventurarse a potenciar su erotismo o continuar su vida sin un aparente interés en sobrepasar su monotonía corporal y espiritual. En esta dirección, Castellanos (2010) expone que:

Por un lado, el ser humano tiene un deseo angustioso de hacer durar su individualidad para siempre, pero al mismo tiempo, no sólo conoce la imposibilidad a la que, en este sentido, se enfrenta, sino que a este deseo le opone otro contrario: la búsqueda de la continuidad del Ser, es decir, de la conexión con el todo, para la cual habría que disolverse en él, es decir, morir (p. 3).

Así, se reafirma la constitución de erotismo que representa la confrontación entre temer a la muerte y ser parte de ella. Por otro lado, el erotismo otorga al ser humano esa transgresión sexual que impera en la sociedad, debido a que permite enaltecer el placer y las sensaciones metafóricas que en una realidad objetiva jamás se verían. Es decir, “el erotismo es humano. Es un fenómeno que se manifiesta dentro de una sociedad y que consiste, esencialmente, en desviar o cambiar el impulso sexual reproductor y transformarlo en una representación” (Paz, 1993, p. 106). Por esta ruta, se entiende el erotismo en su máxima expresión como la capacidad que tiene el individuo de inclinarse por

aspectos que representen un quiebre a la normatividad y una potenciación de la celebración, la algarabía, el descontrol. En últimas, el erotismo es aquel espacio que sobrepasa el instinto animal que convive en el ser humano y le brinda al acto de fundición de los cuerpos un rango más enaltecido, más humanizado. Para Paz (1993) “el erotismo es la dimensión humana de la sexualidad, aquello que la imaginación añade a la naturaleza” (p. 117). El erotismo es esa dicotomía entre cuerpo y alma, que siempre busca satisfacer en su máximo esplendor al individuo, víctima en la discusión entre prohibición y libertad.

En otro frente, la sexualidad es un aspecto fundamental que acompaña al ser humano. No sólo se limita al componente diversificador de las características masculinas y femeninas determinadas por la raza humana, sino que interpela al instinto animal que cohabita en el individuo y que es el encargado de darle placer a su corporalidad, pero diariamente es manipulado para ser controlado. Este, parte de un impulso instintivo que es netamente relacionado con la especie animal, en la que impera la atracción corporal:

De todos los impulsos, inclinaciones y tendencias «naturales» del ser humano, el deseo sexual fue y sigue siendo el más irrefutable, obvia y unívocamente social. Se dirige hacia otro ser humano, exige la presencia de otro ser humano, y hace denodados esfuerzos para transformar esa presencia en una unión (Bauman, 2003, p. 188).

El acto sexual se consolida como el instante en el que se complementan dos intersubjetividades o más hacia un mismo propósito o anhelo; la condición humana consiente esa exploración corporal entre sujetos que conectan y entrecruzan sus fluidos, sensaciones, emociones y experiencias en un sólo escenario en el que conviven y cohabitan. Así mismo, la vida sexual se presenta en un escenario en el que se desvanece todo aquello que causa estupor, únicamente prima el deseo de disfrutar, sentir, expresar las emociones y acoplar las mismas con las de otra individualidad.

Para la pareja actual, la sexualidad es únicamente el goce momentáneo – sexo/ coito – Así, “una vez satisfecha su pasión, todo amante experimenta un especial desengaño: se asombra de que el objeto de tantos deseos apasionados no le proporcione más que un placer efímero, seguido de un rápido desencanto”

(Schopenhauer, 1991, p. 22). Quien siente el sexo de esta forma, en la mayor parte de los casos no encuentra en él, el refugio para subsanar sus problemas; es más, practican el acto sexual con el único propósito de cumplir con la penetración.

En el presente, la sexualidad es un fenómeno que hace del coito un encuentro sin vitalidad, especialmente en la fugacidad que tienen los mismos, en el que se observan “relaciones de una noche [que] son descritas por medio de la expresión «hacer el amor»” (Bauman, 2003, p.50). Esta nueva percepción de variabilidad sexual no se limita únicamente al sexo masculino, sino que existe una reciprocidad por todos

los sujetos involucrados en hacer de la sexualidad una herramienta más para el disfrute ocasional. En este ámbito, es claro la influencia que tiene actualmente la sexualidad en el diario vivir de la humanidad, como aquel aspecto que determina en gran medida el disfrute y el goce que conviven en la sociedad.

Finalmente, desde estas temáticas se puede reconocer la reciprocidad existente entre el individuo y su correlación con el otro en un espacio de mutua convergencia, que determina la representación de pareja sentimental, propósito central de este proyecto de investigación.

Referencias bibliográficas

- Bataille, G. (1970). *Breve historia del erotismo*. Uruguay: Calden.
- Bauman, Z. (2003). *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Castellanos Rodriguez, B. (2010). El erotismo como fascinación ante la muerte, según Georger Bataille. *Nómaditas, revista crítica de ciencias sociales y jurídicas* (26), 1-9.
- Fromm, E. (1980). *El corazón del hombre*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, F. (1990). *La ciencia jovial*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Ortega & Gasset, J. (1999). *Estudios sobre el Amor*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- Paz, O. (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral.
- Ruedas Marrero, M., Rios Cabrera, M. M., & Nieves, F. (2009). Hermenéutica: la roca que rompe el espejo. *Investigación y postgrado*, 24(2), 181-201.
- Schopenhauer, A. (1993). *el amor, las mujeres y la muerte*. España: EDAF.

El miedo en los poemarios: *Rostro de tierra* y *Un día maíz* de Mery Yolanda Sánchez

Katherin Rojas Sánchez
Universidad del Tolima

*Soy de color pálido, mire mi rostro,
es el amarillo del miedo, de la impotencia.*
Mery Yolanda Sánchez

El miedo vive en nosotros y es así como Mery Yolanda Sánchez lo retrata en sus poemarios, pero más allá de ello, saca el valor para hacerle frente al olvido, aunque la memoria sea una herida abierta, es ella quien nos permite avanzar sobre pasos más firmes. Nos recuerda que hay un pasado que duele, que aún sangra, pero del cual se aprende y avanza, hace que se levante el rostro de la tierra y que los días no sean uno más.

Sin embargo, de cara hacia la tierra nos aferramos a nuestros pasos, caminamos sobre cadáveres y olvidamos su historia, somos partícipes de la impunidad, quizás porque no nos ponemos en el lugar de quien sufre, hemos perdido la sensibilidad a lo largo de los años. Muerte tras muerte naturalizamos asesinatos, ignoramos masacres y borramos el rostro del otro. Mery Yolanda Sánchez (1956) muestra diversas formas de la violencia en sus poemas, en los que se destaca el miedo, el luto de este país donde “hasta la ropa duele” (*Rostro de tierra*, p. 49), y afirma que: “después del horror pendulan un halo del abismo en diagonal a la razón. Ya no firman las crónicas ni registran sus pertenencias. Son de aire sus pasos y de salsa parece su vaivén”. Ramírez Peña, citado por Gabriel Arturo Castro (2018), sostiene que:

Es urgente cederle la palabra a los desposeídos de ella, incluirlos como instancia creativa, la voz colectiva a manera de punto de partida. Su propuesta es considerar dichas voces como “saberes constituidos en la tradición como memoria colectiva”, ecos o rumores, “porque son reconocidos por los individuos como existentes, pero que sólo se le hacen vigentes cuando se les menciona o incluyen en el discurso”. (Castro, G. p. 91).

Mery Yolanda Sánchez presta su voz y regala sus letras para hacer resistencia a la desmemoria, entre

el despojo de tierras y los cuerpos inertes, ella padece el dolor de las víctimas, creando un desenlace a los sueños sepultados.

Pensando en las madres sin sus hijos, en los hijos sin sus padres, en las viudas que esperan con ojos cansados el regreso de sus esposos desaparecidos entre la espesura del conflicto, cafetales y platanales, para ella no hay más solución que vivir entre muertos, escribir para guardar en la mente quiénes eran y la sin razón de su ausencia.

Su poesía conmemora y consuela imponiéndose ante el Estado. Y es que, en este país se ha cubierto el cielo de pájaros negros que almuerzan las vísceras y helicópteros que vigilan cada rincón: “la flor nacional es una orquídea negra” y “los disparos son la partitura del himno nacional”. Así lo plasma la escritora en sus poemarios *Rostro de tierra* y *Un día maíz*; es en estos libros donde se teje su vestido de mariposas con hilos de memoria y retazos de las prendas de cada ser silenciado, mariposas que esperan ser liberadas como señal de protesta.

Cada partícula de tierra guarda el rostro del dolor, sobre ella la sangre se ha secado, “entre un banano que crece alguien encontrará el dedo meñique del antiguo dueño de la tierra” (*Rostro de tierra*, p. 19). Sobre las piedras, a la orilla del río, se lavan prendas agujeradas por relámpagos, el aire denso aún guarda el quejido de los adioses.

Mery Yolanda Sánchez construye sus libros recogiendo huellas en las grandes montañas. En el *Paseo* se observa cómo “cada uno ocupa un peldaño en la fila, sin darse cuenta” (*Rostro de tierra*, p. 15). En las notas que el *Preludio* le trae para romper el silencio percibe cómo los párpados se cierran en medio de una *Cosecha* en donde “de rodillas frente a la propia sepultura” (*Rostro de tierra*, p. 17), se da inicio al horror y el ruido da entrada al banquete de las “gallinas tristes que van con una queja eterna” (*Rostro*

de tierra, p. 22), y pisotean un cuerpo que desconocen pero que dormía con ropa por si lo sacaban de su casa con el sueño aún en sus ojos y cuyas huellas digitales no se tienen en cuenta.

A lo lejos de los cuerpos quedan las casas vacías o quemadas por el tiempo y las bocas de fuego que celebran el destierro, porque las “vacas y maíz se habían cansado de resistir” (Rostro de tierra, p. 29). Las puertas con doble cerrojo no fueron suficientes para alejar a los verdugos que custodiaban las viviendas donde ni las sombras saben “dónde poner los pies” (Rostro de tierra, p. 31), porque sus piernas temblaban de miedo.

Es así como el miedo es la sensación que abunda en cada poema, es el alimento de los victimarios. Aunque la madre insista “en que tenías que aprender a cantar” (Rostro de tierra, p. 32), para ahuyentarlo, él entraba por la ventana y se posaba en los cuellos haciendo nudo en las gargantas para ser luego lágrimas sobre el rostro de la anciana que reza nueve noches y más. Quien queda sufre en igual medida que el que muere, porque debe vivir con el recuerdo sobre sus ojos, los gritos en sus oídos y las manchas carmesí sobre sus prendas; la herida queda a flor de piel y es lamida por el sol que en cuya lengua trae alfileres y hace de su pecho un dedal. El tiempo se congela, “sabes que no es necesario cambiar las manecillas del reloj, los ruidos tendrán el mismo sentido en cualquier lugar del país de hora exacta” y el “calendario tendrá errores en notas antiguas, donde los pies escriben el miedo en la brújula de multitudes” (Rostro de tierra, p. 38), aunque el camino continúa sobre las montañas, ya no se recorre. Mery Yolanda Sánchez recuerda con uno de sus poemas el olvido por el que seremos sepultados:

De todas maneras ya no estás

Es inevitable, el tiempo dolerá tres veces y el paso de la saliva una herida más. Te arrastrarás por el peso de la culpa y el piso será el espejo de tus siete caídas. Te arrastrarás con tu sangre en el vaso de los asesinos hasta encontrar tu ojo derecho servido en tu puerta. Y en quince años ya no estarás en los recuerdos de los hijos de tus hijos.

Y más allá de toda memoria volverás a ser razón y olvido. (p. 39)

Se tiene que aprender a vivir con la ausencia, no es el olvido el mejor recurso para sobrevivir al hastío, sino quitar esa *costumbre tan salvaje* de la que nos habla Sabines: “esta de enterrar a los muertos!, ¡de matarlos, de aniquilarlos, de borrarlos de la tierra! Es tratarlos alevosamente, es negarles la posibilidad de revivir”.

Esta resurrección es la que esperan las familias o por lo menos que su muerte no quede en el olvido, en la impunidad pactada en la que el Gobierno quiere enterrarlo “con sus botas en contravía” (Rostro de tierra, p. 53), porque “al estado no les importa los suicidas” (Rostro de tierra, p. 46), así lo expresa Mery Yolanda Sánchez, y es así como son y somos tratados en las noticias de ayer, del hoy y del mañana: suicidas, terroristas o vándalos, “porque en los labios de los muertos, la verdad es un error más”. (Un día maíz, p. 12)

Y es que, el miedo se sumerge monte adentro con los muchos gitanos colombianos que han tenido que arriar mulas y atravesar montañas con sus sillas, colchones y recuerdos del que ya no está, porque “para llegar al otro lado hay que aprender a estar de rodillas”. (Un día maíz, p. 14) Aquel que ahora “sólo existe en anuncios publicitarios de la industria cafetera nacional” (Documental: Monteadentro) y en la memoria de unos pocos que ya no tienen tierra en sus raíces: “grupos familiares que repiten el canto del río, última queja de los muertos. Hay brazos que alcanzan cimas donde se besan los trueques de las tristezas”. (Un día maíz, p. 17)

Los paisajes se configuran y adecuan para el olvido. Sin embargo, hay lugares que resisten para no repetir la historia, narran simbólicamente los sucesos del conflicto: “Un memorial privado quiere convertirse en símbolo de perdón, pero no de olvido” (De Cartagena a Tumaco. Un viaje a las memorias)

Tal como Gabriel García Márquez lo señaló en uno de sus doce cuentos peregrinos: «Un continente concebido por las heces del mundo entero sin un instante de amor: hijos de raptos, de violaciones, de tratos infames, de engaños, de enemigos con enemigos». (El presidente, p. 26). Pero más allá de ser un cuento, el conflicto es entré nosotros: mestizos, y lo que mestizaje significa: “mezclar lágrimas con sangre que corre. ¿Qué puede salir de semejante

brebaje?” (El presidente, p. 26). La respuesta que le doy a ello, es que somos hijos de la tierra.

La preocupación de la desmemoria, de olvidar nuestro punto de partida: la semilla, es lo que lleva a leerme en las letras de Mery Yolanda Sánchez, reconocer mi sensibilidad, mi memoria, aceptar al otro, sus miedos y tristezas para darle un lugar en el cielo o en las letras como señal de libertad. De acuerdo con Abadio Green, citado por Gabriel Arturo Castro (2018): “Comprender al otro, ir al otro y volver del otro no es un problema intelectual, es un problema del corazón y

de la memoria, la construcción colectiva del tiempo”.

Es así como esta construcción colectiva a la que nos enfrentamos a diario en una batalla entre el recuerdo y el olvido, remover nuestro ser para volver a momentos dolorosos, hacer resiliencia y pensar un futuro desde lo sensible, es “tal vez, esa constante necesidad de recuperar la memoria no sea más que un oculto deseo de resistencia a la muerte, de miedo a la pérdida de identidad, un ejercicio tenso que va de la memoria al olvido”. (Cortés, J. p. 41)

Referencias bibliográficas

- Arcila, P. (2017) *Monte adentro*, cinta co-producida por Señal Colombia y Flor de Producciones (Argentina). Recuperado de: <https://www.senalcolombia.tv/documental/monte-adentro-un-homenaje-los-arrieros-en-senal-colombia>
- Castro, G. (2018) *Resurrección de la imagen*. Rosa Blindada Ediciones. Cali.
- Centro de memoria histórica. (2015) *De Cartagena a Tumaco*. Un viaje a las memorias. Recuperado de: http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/viajeMemorias/index_mov.html
- Cortés, J. (2001) *Lugares de la memoria*. Reseñas: pensamiento y cultura. Espai d’Art Contemporani de Castelló. Universidad de la Sabana. PDF.
- García, G. (1992) *Doce cuentos peregrinos*. Buena suerte señor presidente. Librería Norma.
- Sabines, J. (2001) *Uno es el poeta*. Antología Jaime Sabines. Edición de Carmen Alemany Bay. Colección Visor de Poesía. Madrid. Recuperado de: <https://www.poesi.as/js67014.htm>
- Sánchez, M. (2011) *Rostro de tierra*. Colección Las Ofrendas. Escuela de Estudios Literarios. Universidad del Valle. Santiago de Cali.
- Sánchez, M. (2010) *Un día maíz*. Un libro por centavo N° 55. Ladiprint Editorial Ltda. Bogotá.

Gabriel Arturo Castro: una breve mirada desde la filosofía

Laura Nataly Castiblanco
Universidad del Tolima

La construcción de esta ponencia deriva del proyecto de investigación *Gabriel Arturo Castro: Una breve mirada desde la filosofía*, del que puede extraerse que una vez entendidas la literatura y la filosofía como dos manifestaciones de la vida humana y su complejidad, uno es capaz de sustentar que estas dos incluso resultan complementarias; por un lado, la filosofía pregunta el qué y el porqué de todas las cosas, mientras que la literatura, a su manera, en ocasiones sensata y estilizada y en ocasiones burda y absurda, busca la forma de dar respuesta a estos interrogantes. Gabriel Arturo Castro, como poeta, antropólogo y escritor, exhibe una propuesta poética que merece la pena analizar, por su trayectoria, y su alcance en lo que a posibilidades pedagógicas respecta. Ahora bien, con el objetivo de exponer la filosofía alojada en su poesía, hemos tomado por muestra su poema *Umbral*, allí alude indudablemente a la sensibilidad del ser, del sujeto frente a fenómenos como la existencia misma.

Con relación a lo anterior, surge la siguiente pregunta: ¿hay presencia de filosofía en el poema *Umbral* de Gabriel Arturo Castro? Se emplea la metodología hermenéutica que puede entenderse como una forma de interpretar y comprender. Esta metodología representa una gran utilidad, puesto que la literatura no siempre acaba relatando un hecho a todas luces verídico o preciso, sino que, por su peculiar forma de expresión, se decanta por ofrecer multiplicidad de formas de interpretación y, por lo tanto, entendimiento.

Es innegable lo mucho que la literatura aporta al hombre en la búsqueda del ser y del saber, sin embargo, cuando el término *literatura* llega a nosotros, solemos asociarla a mundos fantásticos y realidades inventadas, *filosofía*, por el contrario, es un vocablo que nos inclina a pensar, de manera casi inmediata en todos aquellos aspectos que se centran en el desarrollo del hombre individual, social y culturalmente. En esta presentación se busca establecer un vínculo entre los dos tópicos mencionados anteriormente.

Se habla de literatura o creación literaria desde la perspectiva estética, es decir una condición que otorga la posibilidad de apreciar lo bello y lo grotesco, lo artístico y lo deforme, lo sensible y lo burdo, lo invisible y lo visible, lo real y, a la vez, lo imaginario que si pensamos un poco ¿cómo podemos reconocer cada uno?

La filosofía puede entenderse como uno de los más grandes aportes del y para el hombre, pues con su llegada se formularon preguntas, ideas y pensamientos que, en mayor o menor medida, cambiaron a la humanidad. Con ella no sólo se alzó la voz de grandes pensadores, sino que también grandes respuestas vieron la luz (Aranda, 2004).

La filosofía como forma de pensamiento hace parte importante de un sujeto o una comunidad, esto se debe al carácter flexible con que esta se presenta, pues carece de importancia la audiencia a la que se dirija la pregunta, lo realmente importante es la pregunta en sí. Dentro de los comentarios realizados a la poética de Gabriel Arturo Castro se destaca Víctor López Rache, quien asegura:

Gabriel Arturo no ha nacido en paraísos [...] El lenguaje le es importante y, por ello, prefiere el lenguaje que todavía no halla su expresión total en la lengua cotidiana ni en el imaginario de los poetas. Gabriel Arturo Castro no sólo escribe ensayo y enseña, ¡ilumina!

Al analizar tal afirmación se puede entender a Gabriel Arturo Castro como una figura capaz de influenciar la mente de quién se atreva a leerlo, invitándole a cuestionar, interpretar y pensar en todo aquello que le rodea, esto considerando el evolucionar constantemente en conceptos, expresiones y palabras que merezcan la pena encontrarse en su creación literaria; palabras capaces de expresar el sentimiento de asombro permanente que vivencia el autor, cercano y a la vez alejado de otros poetas y filósofos.

La literatura y la filosofía como creaciones del hombre son dos corrientes que se entrelazan y son capaces de formar ideas, visiones de mundo, de desarrollar o cambiar pensamientos, ideologías, opiniones e incluso reconfiguran las formas en que el individuo se identifica y relaciona con el mundo y con él mismo. En ambos casos el pensar y preguntar se convierten en acciones fundamentales para lograr trascender del pensamiento básico de la vida cotidiana a una visión crítica y completa. Como afirma Aranda “*la autocomprensión humana que representa la literatura contiene determinaciones reflexivas*” (9) Esto establece relación entre las ideas, pensamientos e interrogantes del sujeto –en este caso el autor-, los cuales lo llevan a una permanente búsqueda de respuestas, a nuevos horizontes que ofrezcan conocimiento.

Esta *autocomprensión* conlleva a la eterna reflexión. Reflexión no solo como pensamiento sobre el pasado, sino como postura crítica hacia cada uno de los momentos que el hombre debe atravesar y genera a la vez conciencia de sí mismo, muchas veces reflejada como una revelación fundamental para el hombre. Gabriel Arturo Castro expresa en su poema:

Al beber el viento
La furia de mi padre aumenta:
He revelado su secreto.

Esta revelación representa la *plana* conciencia de él en el mundo, el saber de su existencia, sin embargo, no puede hablarse de esta conciencia de sí mismo como el saber final, pues el haber encontrado respuesta a uno de los interrogantes del ser no garantiza su promoción automática a un ser iluminado capaz de reconocerse plenamente. Este ha sido sólo un avance, un paso acertado en dirección a la ya mencionada *autocomprensión*.

La poética de Gabriel Arturo Castro, especialmente la muestra que hoy nos concierne es - de manera profunda - una representación de la *autocomprensión* nombrada por Aranda y que alude a la duda del ser mencionada anteriormente, y además retrata las caras contradictorias del hombre como una incógnita que sólo obtiene su respuesta en el límite de su existencia.

Cherniavsky (2012) afirma que “*la filosofía es el material de un escritor cuyo deseo es, ante todo,*

lúdico.” (9) esto puede incluso establecer relación a la forma en que el filósofo griego Platón escribió algunas de sus obras. Teniendo en cuenta la más conocida como un hecho literario y que ha sido leída y estudiada a través de la historia, se conoce hoy como *Diálogos*, y aunque escrita hace varios siglos es aún considerada una de las grandes obras universales. Sin embargo, no puede considerarse como lúdica esta forma específica de expresar ideas o pensamientos, la literatura alberga en gran medida las declaraciones más articuladas de la filosofía, escondiéndose entre las líneas y los ropajes de sus ficciones.

El papel que cumple la literatura según Beraldi (2013): “La tarea de la literatura es deconstructiva, desestabilizadora, disolvente. No fija o define, sino desestabiliza y huye de los límites establecidos.” (170). En este sentido puede entenderse a la literatura como actividad que lleva a la pregunta, a la búsqueda eterna de respuestas o de nuevos horizontes de conocimiento. Por ello encasillar a Gabriel Arturo Castro en un baúl que traiga como nombre “*escritor ‘hermético’*” sería negar todo acto de crítica y elaboración de posiciones respecto a la vida misma.

Con respecto a lo anterior, la naturaleza de la literatura es conmocionar al hombre, estremecerle para despertar en él un impulso que lo empuje buscar activamente la forma de desarrollar su propia *autocomprensión*. Para ello, se requiere del acto filosófico, pensar desde el ser, desde el sujeto y a partir de allí, aspectos fundamentales para el hombre como la conciencia, el conocimiento y la experiencia habrán de relacionarse para que el individuo sea capaz de explorar áreas en las que se cree que puede originarse y perfeccionarse el auto descubrimiento necesario para finalmente encontrar la respuesta a la incógnita que ronda su imaginario a diario... el qué y por qué se vio sobrecogido por cierto hecho o pensamiento.

Dentro de su poema *Umbral*, Gabriel Arturo Castro se refiere a la carencia de las emociones que alteran y estremecen al hombre para llevarlo a desarrollar su propia duda:

Nadie ve la incógnita,
el misterio escapa a los ojos de la lluvia.

La literatura de Gabriel Arturo Castro no se contenta con lo que ya se ha dicho, con lo que se le dice que debe hacer. Es un interrogante constante que atormenta al escritor y que lo lleva a buscar nuevos temas de conocimiento para responder a nuevas inquietudes que la búsqueda de la *autocomprensión* y autoconocimiento le reclaman desde las conmociones que experimenta.

Al hablar de la literatura muchas veces se escucha a los mismos escritores y filósofos definirla como una ‘rama de la filosofía’, pues igual que ésta, la literatura se orienta hacia las preguntas del hombre, sobre la vida, la muerte, lo que se considera real y lo que no, en qué sitios algo puede ser moralmente correcto

y por qué en otros no. Todo ello hace parte de una misma faceta del hombre EL PENSAMIENTO, y ¿no es el pensamiento expresado mediante la escritura muchas veces? ¿No es acaso la literatura la expresión de pensamiento que más ha aportado al hombre?

Como el objetivo de esta ponencia no es cambiar la idea o la imagen presente en cada uno de los que la escuchen o a futuro la lean, no se va a cerrar esta ponencia dando pautas para leer a literatura de Gabriel Arturo Castro, tampoco se dirán las conclusiones a las que se ha llegado como proyecto de investigación, por el contrario, se ofrece a sus receptores la posibilidad de leer, analizar y comprender este autor.

Referencias bibliográficas

Aranda Torres, Cayetano (2004) *Filosofía y literatura encuentro moderno*. Universidad de Almería. Provincia de Almería, España.

Beraldi, Gastón (2013). *Literatura y filosofía como problema en Deleuze o la escritura como pharmakon*. Eikasía. Recuperado de: <http://www.revistadefilosofia.org/49-07.pdf>

Cherniavsky, Axel, (2012). *La filosofía como rama de la literatura: entre Borges y Deleuze*. Tópicos [en línea] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28826427001>> ISSN 1666-485X

El lugar del sujeto y el poder en *El coronel no tiene quien le escriba*

Leidy Andrea Mayorga Loaiza
Universidad del Tolima

El objetivo de esta aproximación interpretativa consiste en explicar y dilucidar la constitución del sujeto y la influencia del poder en la novela *El coronel no tiene quien le escriba*. Para ello, se abordará el contexto histórico de la obra y se establecerá un diálogo entre los postulados de Foucault (1988) y la novela.

Contexto histórico

El coronel no tiene quien le escriba es una novela corta que Gabriel García Márquez terminó de escribir en el año 1957 mientras residía en París, a causa de un estímulo que le concedió El Espectador por su loable labor como periodista. Allí se desempeñaba como reportero de los eventos que sucedía en Europa, sin embargo, por motivo de sus intereses artísticos que se centraban en el teatro y la literatura, la novela antes mencionada fue inspirada en una etapa en la cual el ganador del Premio Nobel había decidido vivir de la escritura artística.

A pesar que García se encontraba en territorio europeo, en la obra se observa que el escritor no se desconectó de la situación política y económica por la que atravesaban sus compatriotas. Lo anterior se evidencia en la insistente contextualización de los hechos que hace de forma indirecta en la novela cuando menciona que los periódicos de la época se centraban en hechos internacionales tales como la nacionalización del Canal de Suez.

Dicho evento ocurrió en el año de 1956, periodo en el cual continuaban las pugnas políticas en Colombia, una lucha entre liberales y conservadores a pesar de la hegemonía de los últimos. Del mismo modo, se infiere que en la novela han transcurrido cincuenta y cuatro años después de la Guerra de los Mil Días y, aunque no se reconoce oficialmente un contexto de beligerancia, las luchas políticas continúan.

La novela trata de un veterano de guerra que espera con gran urgencia una pensión que el gobierno le

prometió por su participación activa en la defensa de su país. No obstante, hace cinco años los periódicos no han vuelto a publicar la lista de los nuevos pensionados. El coronel y su esposa viven en una condición de miseria, en algunas ocasiones ni siquiera tienen que comer. La única esperanza de supervivencia es un gallo de pelea que a veces es alimentado por otras personas del pueblo, quienes también tienen su esperanza en él.

El trasfondo político y social de la obra se presta para dilucidar las artimañas del poder y su influencia en el sujeto. Los principales representantes del poder, que se expresan en la obra, son el estado y la iglesia. De cierta forma, ambas entidades parecen una sola debido a la potestad que les confiere la constitución de 1886 a las instituciones católicas, las cuales definían los currículos y elegían los profesores de los establecimientos educativos de acuerdo con sus intereses.

El sujeto y el poder en la novela

Abordar el poder implica reconocer las afectaciones que este genera en el sujeto. De hecho, Foucault (1.988) plantea lo siguiente: “mi propósito no ha sido analizar el fenómeno del poder, (...) por el contrario mi objetivo ha sido elaborar una historia de los diferentes modos por los cuales los seres humanos son constituidos en sujetos” (p. 3).

De acuerdo con el mismo autor, en todas las relaciones de poder subyacen luchas que se basan en la pregunta ¿quiénes somos nosotros? La resolución de la misma tiene como objetivo el “rechazo a las abstracciones de la violencia económica e ideológica, que ignoran quienes somos individualmente como también son un rechazo a la inquisición científica y administrativa que determina quien es uno” (Foucault, 1988, p. 7). Para Foucault (1.988), la palabra sujeto puede tener dos significados, por un lado, “sujeto a otro por control y dependencia” (Foucault, 1988, p. 7), por otro

lado, “sujeto como constreñido a su propia identidad, a la conciencia y a su propio autoconocimiento” (Foucault, 1988, p. 7). En relación con lo anterior, ambas vertientes son resultado de formas de poder que marcan la identidad y la esencia de un individuo.

El estado utiliza prácticas divisorias, que son modos de objetivación que dividen al sujeto tanto en su interior y exterior, es decir, lo dividen de los otros (Foucault, P.3). Por ejemplo: “el loco y el cuerdo; el enfermo y el sano; los criminales y los buenos chicos” (Foucault, 1988, P.3). En el caso de la obra se observa el rico y el pobre. En el primer grupo hace parte Don Sabas y en el segundo, el coronel y su esposa. Esto se infiere cuando se describe la vivienda de ambos personajes en el primer capítulo: “Vivían [el coronel y su esposa] en el extremo del pueblo, en una casa de techo de palma con paredes de cal desconchadas. La humedad continuaba, pero no llovía” (García, 1957, P. 6). Al finalizar el mismo tramo se describe la vivienda de Don Sabas: “Y se despidió en la puerta de su casa, un edificio nuevo, de dos pisos, con ventanas de hierro forjado” (García, 1957, P.8).

También se evidencia otra práctica divisoria de forma indirecta en la obra, esta es la del “hombre docto” y “el hombre vulgar”. A la primera categoría pertenece el médico, quien espera el correo junto al coronel. No obstante, a diferencia del veterano de guerra, al galeno le llega correspondencia, que incluye propaganda científica, periódicos y cartas personales: “El médico recibió la correspondencia con el paquete de los periódicos. Puso a un lado los boletines de propaganda científica. Luego leyó superficialmente las cartas personales” (García, 1957, p. 10).

El estatus del médico le otorgaba una condición privilegiada porque a lo largo de la obra no se menciona que otro personaje, a excepción del coronel, está a la espera de la correspondencia los días viernes. Lo anterior constituye al médico como un sujeto que puede acceder al saber legitimado por el estado. Sin embargo, se atreve a cuestionarlo: “Es difícil leer entre líneas lo que permite publicar la censura” (García, 1957, p. 10).

De acuerdo con Escobar (1999), el médico es el mediador entre el pueblo y la información clandestina, es decir, aquel conocimiento no legitimado por el estado: “Cuando la mujer anunció que estaba

preparada, el médico entregó al coronel tres pliegos dentro de un sobre. Entró al cuarto, diciendo: «Es lo que no decían los periódicos de ayer»” (García, 1957, p. 12). La actitud del doctor es una forma de lucha que en palabras de Foucault es “oposición contra el secreto, la deformación y las representaciones mistificadas impuestas a la gente” (Foucault, 1988, p. 7).

Por supuesto que la acción del médico es una actitud arriesgada y peligrosa porque Agustín, el hijo del coronel, fue precisamente acribillado por este motivo: “tuvo la certeza de que ese argumento justificaba su determinación de conservar el gallo, herencia del hijo acribillado nueve meses antes en la gallera, por distribuir información clandestina” (García, 1957, p. 9). El médico y Agustín parecen representar las figuras de sujetos insurrectos que no construyen su opinión a partir de lo que dicen los entes dominantes.

Tanto el médico como Agustín son personajes que están inmersos en una relación de poder que los conduce a cuestionar el saber legitimado por el estado. Ellos como sujetos oprimidos deben aceptar dicho saber, no obstante, están dispuestos a cuestionar y construir su propia verdad. Ambas figuras se encuentran en una lucha que el mismo estado ha generado:

Este tipo de luchas cuestiona el status del individuo: por un lado, afirman el derecho a ser diferentes y subrayan todo lo que hace a los individuos verdaderamente individuos. Por otro lado, atacan lo que separa a los individuos entre ellos, lo que rompe los lazos con los otros, lo que rompe con la vida comunitaria, y fuerza al individuo a volver a sí mismo y lo ata a su propia identidad de forma constrictiva (Foucault, 1988, pp. 6-7).

No todos los personajes de la obra asumen esta lucha. Por ejemplo: la esposa del coronel prefiere dejar moldear sus gustos y plantearse juicios de acuerdo con lo que anuncie la iglesia:

Un poco después de las siete sonaron en la torre las campanadas de la censura cinematográfica. El padre Ángel utilizaba ese medio para divulgar la calificación moral de la película de acuerdo con la lista clasificada que recibía todos los meses por correo.

La esposa del coronel contó doce campanadas.

-Mala para todos -dijo-. Hace como un año que las películas son malas para todos. Bajó la tolda del mosquitero y murmuró: «El mundo está corrompido» (García, 1957, p. 11).

Hay que reconocer que las luchas en las cuales se ve inmerso el sujeto “tampoco es un rechazo escéptico, relativista de cualquier verdad verificada. Lo que cuestiona es el modo en que el conocimiento circula y funciona, sus relaciones con el poder” (Foucault, 1988, p. 7). Esto es lo que el coronel puso en duda cuando el médico leyó los titulares destacados del periódico: “Desde que hay censura los periódicos no hablan sino de Europa. [Dijo el coronel] Lo mejor será que los europeos se vengan para acá y que nosotros nos vayamos para Europa. Así sabrá todo el mundo lo que pasa en su respectivo país” (García, 1957, p. 16).

En la novela se observa que el estado se ha erigido como una figura de poder político que “es al mismo tiempo individualizante y totalizante” (Foucault, 1988, p. 8). Es decir, en su forma de gobierno no tiene en cuenta los intereses y necesidades del sujeto, sino que se centra en el bien de un colectivo, el cual es conformado por ciertos individuos que construyen su subjetividad a partir de los principios recomendados y a veces impuestos por el estado.

Lo anterior, se evidencia en la aseveración que hace el médico cuando se refiere de forma sarcástica a la victoria económica de Don Sabas, un personaje que sospechosamente fue el único sobreviviente de la matanza y el exilio que hubo de los integrantes de un partido político. Además, como se mencionó previamente, goza de una gran solvencia económica. La siguiente situación ocurre después que el coronel intenta vender su gallo a Don Sabas por un precio justo, pero él le ofrece menos de lo pactado para después revenderlo:

-Estoy seguro -dijo el médico-. Es un negocio tan redondo como su famoso pacto patriótico con el alcalde.

El coronel se resistió a creerlo. «Mi compadre hizo ese pacto para salvar el pellejo», dijo. «Por eso pudo quedarse en el pueblo.»

«Y por eso pudo comprar a mitad de precio los bienes de sus propios copartidarios que el alcalde expulsaba del pueblo», replicó el médico (García, 1957, p. 35).

El éxito del estado en la obra se debe a la forma de poder que copió de las instituciones cristianas y adaptó para sus propios intereses, este es el poder pastoral. Lo anterior implicó el cambio de los objetivos iniciales propuestos por las instituciones eclesíásticas, por ejemplo: si antes las acciones de poder se centraban en guiar la trascendencia del sujeto hacia una vida supraterrrenal, ahora las orientaciones del estado giran en torno a la acumulación de riquezas, al mantenimiento de las condiciones de seguridad y al bienestar en el plano físico. Exactamente, esta fue la forma de poder que influenció a Don Sabas. Por lo tanto, aceptó inescrupulosamente los beneficios brindados por el estado para mantenerse no solamente con vida sino con abundancia económica.

Otra de las características de la adaptación del poder pastoral es que los oficiales del mismo se multiplicaron, ahora una figura como el pastor no es el único que puede guiar y orientar, sino que estas mismas funciones pueden ser resueltas por la policía, el ejército, la familia y la misma iglesia que trabajan para lograr los intereses estipulados por el estado (Foucault, 1998). Efectivamente, el fenómeno explicado se observa en la obra, especialmente cuando el féretro del músico muerto es transportado al frente del cuartel de policía. En el siguiente apartado se nota la unión del estado con la iglesia y los organismos de vigilancia:

El coronel levantó la vista. Vio al alcalde en el balcón del cuartel en una actitud discursiva. Estaba en calzoncillos y franela, hinchada la mejilla sin afeitarse. Los músicos suspendieron la marcha fúnebre. Un momento después el coronel reconoció la voz del padre Ángel conversando a gritos con el alcalde. Descifró el diálogo a través de la crepitación de la lluvia sobre los paraguas.

-¿Entonces? -preguntó don Sabas. -Entonces nada -respondió el coronel-. Que el entierro no puede pasar frente al cuartel de la policía (García, 1956, p. 7).

Anotaciones finales

La novela *El Coronel no tiene quien le escriba* fue escrita en un contexto histórico en el cual el estado estaba permeado por una ideología conservadora homogeneizante. Su permanencia en el poder estuvo resguardada por la unión política que estableció con otros organismos: la iglesia y las fuerzas armadas.

Del mismo modo, el estado sedujo ciudadanos con disidencias ideológicas, ofreciéndoles seguridad económica, bienestar físico y algún lugar en el poder.

La situación previamente descrita no es ajena a los personajes de la novela. Cada uno de ellos se constituyen en sujetos que han reaccionado de manera

distinta frente a las formas de poder ejercidas en la época. Es el caso de ciertos personajes que decidieron moldear su subjetividad acorde con las ideologías y valores promulgados por la iglesia y el estado. Otros, por su parte, cuestionaron la información que circulaba en los periódicos y se animaron a difundir aquel saber no legitimado.

Referencias bibliográficas

Escobar, Gloria. (1999). *Miseria y violencia en El Coronel no tiene quien le escriba*. Revista Encuentro. Año XXXI. N° 48.

Foucault, Michel. (1988). *El sujeto y el poder*. Edición electrónica de www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

García, Gabriel. (1957). *El coronel no tiene quien le escriba*. Obtenido de: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/el_coro.pdf

La literatura como forma de resistencia frente al olvido

Lizeth Dayana García Quintero
Universidad del Tolima

Esta ponencia busca analizar la memoria histórica en el libro *El gato y la madeja perdida* de Francisco Montaña; el escritor transfigura por medio del lenguaje el genocidio político contra los integrantes de la Unión Patriótica. Al mismo tiempo, el libro enseña a través de los ojos de una adolescente los hechos ocurridos en un país violento, sumado a ello, permite al lector sentir empatía y así reconocerse en el mismo. Actualmente, en Colombia hay una sociedad indiferente y violenta por lo que se necesita crear un ambiente de solidaridad, la literatura tiene la facilidad de acercar a quien lee a una realidad que puede no ser suya y más importante aún, hacer sentir lo que otro vive.

Ahora bien, Colombia tiene uno de los conflictos armados más largos de la historia, en la cual gran parte de la población es víctima del mismo de forma directa o indirecta, la memoria histórica permite que quienes se han visto afectados se reconozcan en la historia del país y los hechos ocurridos no queden en el olvido, en un país que intenta condenar a la población a olvidar; sin embargo, diferentes expresiones artísticas a lo largo de la historia y como forma de resistencia al desconocimiento han logrado plasmar la historia del país y la literatura no está exenta de esto, por lo que se analizará el libro desde los fundamentos teóricos de Gonzalo Sánchez que brindará soportes para reconocer a la literatura como parte importante de la memoria histórica del país.

Patria Violenta- Jorge Gaitán Duran

*Violenta patria mía:
En mi creció tu amor tardío como una bocanada de
perfume salvaje.
Todo estaba impregnado de ti,
el mar, los cien países que conocí, con tu dolor
siguiéndome
como si fuera ya mi propia sombra.
Me bastaba nombrarte y ya tenía el gusto de tu piel:
un sabor a panal colgado en los fragmentos de los
árboles.*

*Mientras más me reconocía en tu destino,
Mi amor era más grande y tu belleza rural
Crecía con el sufrimiento.*

*¿Ahora quién podrá negarme tu combate nocturno?
¿Quién podrá quitarme de las manos el puñado
De tierra empapada en sangre de mis hermanos
Y esa rama verde que antes de partir arranqué de tu
seno?*

Como alguna vez le escuché al docente Ladino en medio de una clase, el arte es una forma de salvarnos de la muerte, una forma de eternidad, dicha eternidad materializada a través de la memoria, puesto que, este permite extender la existencia humana a un plano más allá de lo físico. Muchas manifestaciones artísticas a lo largo de la historia y como representación de resistencia ante el olvido han plasmado en sus expresiones, claramente variadas, los hechos históricos que afectan o afectaron los diferentes países; en la música por ejemplo Pablo Milanés en su canción *Yo pisaré las calles nuevamente* con su frase “Yo pisaré las calles nuevamente, de lo que fue Santiago ensangrentado, y en una hermosa plaza liberada, me detendré a llorar por los ausentes”, estas líneas nos hacen vivir un momento violento en la historia de un país lejano que quizá no conozcamos, pero que reconocemos, por unos minutos al sentir ese bombardeo, por un instante somos Salvador Allende.

Igualmente, la poesía nos ha llevado a esa misma controversia, después del proceso de paz, logramos conocer escritores desmovilizados que desde sus trincheras y en hojas escasas escribían poemas a la historia de un país, quizá porque querían ser recordados y no hay mejor forma de ser recordado eternamente que la poesía. Alfonso Beltrán, desmovilizado, escribió: “Mi vida es un romance de historia que deja huella en la piel desnuda de los años” (2017). Entonces pensamos en ese hombre, como un ser al que le pasaron los años en medio de un conflicto armado y que cada una de sus cicatrices tienen esa memoria, después de esto, también somos Alfonso Beltrán.

En ese orden de ideas, la memoria histórica cuenta con múltiples definiciones; por lo que plantearé la pregunta ¿se puede hablar de memoria personal? Lo cual es complicado porque nuestros recuerdos están condicionados a nuestras relaciones. También, existe la memoria colectiva que nos lleva a pensar en el ser humano como un sujeto social que aporta a la memoria de una sociedad o de un colectivo, por ejemplo, cuando hablamos de la toma al palacio de justicia, todos los recordamos como algo trágico y tenemos imágenes y sentimientos individuales y colectivos hacia ese momento, a pesar de que muchos de nosotros hayamos nacido años después o éramos niños como para recordar ese suceso; así que la memoria es colectiva e individual. No obstante, al hablar de memoria histórica elevamos el plano individual y colectivo a lo político, se puede entender como una categoría social y política vinculada a hechos del pasado que aglutina una sociedad.

Gonzalo Sánchez afirma que: «se ha planteado como necesidad el olvido recurrente para las memorias subordinadas, para las acciones de los rebeldes derrotados militarmente y políticamente, en contraposición a los países de experiencias dictatoriales y terrorismo de Estado, en donde se ha planteado» (2006, p. 82). Por lo que se empieza a afirmar que la memoria histórica es importante más aun en países en los que se plantea la necesidad de olvidar; a propósito de la cita de Gonzalo Arango, Whitman en *El Canto a mí Mismo* plantea: “Los infinitos héroes desconocidos valen tanto como los héroes más grandes de la historia” (apartado xviii) por lo que es importante reconocer la historia en ese ser cotidiano, en los derrotados militarmente, más adelante nos diría Whitman “Las batallas se pierden con el mismo espíritu con que se ganan” (apartado xviii) por lo que esa batalla perdida también hace parte de la memoria histórica de un país.

Si los archivos institucionales son necesarios y en esto Sánchez asegura que lo son:

Para poder realizar la misión de hacerles justicia a las víctimas, reconstruir y conservar la memoria histórica del país, cumplir con el deber de memoria del Estado, y resguardar para el futuro la evidencia de la historia del conflicto armado, de modo que esta no pueda ser negada ni tergiversada con el tiempo.” (2015, p. 5)

¿Los archivos literarios y de cualquier otra manifestación artística lo son? Las obras literarias permiten que el sujeto común se sienta identificado porque en ella se relata la historia de los “subordinados”, del hombre corriente que ha sufrido al igual que los grandes “héroes” la violencia.

Entre las novelas que actualmente recuerdo *La siempre viva* de Miguel Torres al igual que muchas de sus obras, *El abuelo rojo* de Isaías Romero, *La mujer en la guerra* y *Amor enemigo* de Patricia Lara resaltan ese sujeto que hace parte de una historia diferente, por lo que me interesó trabajar la memoria histórica a partir del libro *El gato y la madeja perdida* de Francisco Montaña.

Francisco Montaña es un escritor bogotano, sus años de juventud estuvieron marcados por el exterminio de la UP (Unión Patriótica), un partido político de izquierda al que se les masacró a muchos de sus integrantes, algunos de ellos conocidos o cercanos al autor, como su abuelo Diego Montaña, presidente de la UP en aquel tiempo. A pesar de todas sus vivencias, el autor nos permite acercarnos a la historia de una joven a quién le asesinan a su abuelo y desatina un conflicto interior propio de la etapa de la juventud, por la cual atraviesa esa chica, Montaña, citado por Restrepo, C. (2013) explica:

Ella está en un momento de su vida tremendo, que es el paso de la niñez a la adolescencia; se está desarrollando físicamente, se está dando cuenta de qué significa ser mujer, de qué significa ser deseada; hay, incluso, un profesor que se enamora de ella; toma conciencia de lo que significan las relaciones de pareja a través de sus papás, que se separan en ese momento, y está viendo lo que significa vivir en un país como Colombia en una época de estas.

El gato y la madeja perdida es una trilogía que prepara el autor sobre la izquierda en Colombia. Además, Francisco Montaña, citado por Restrepo, C. (2013), se piensa la literatura de una forma diferente y explica: “Creo que la única manera de que podamos reinaugurar un país con una mínima sanidad mental, que se traduzca en una convivencia pacífica medianamente ordenada y sana, es dando testimonio del drama tan terrible en el que hemos vivido”. Por lo cual, el autor usa sus obras como una forma de recordar los sucesos ocurridos en un país tan violento como Colombia.

En *El gato y la madeja perdida* se nos cuenta la historia de esos sujetos que no fueron héroes y a los cuales el estado colombiano asesinó; en la obra el autor resalta la importancia de la memoria “Haciendo justicia encontrando a los que lo asesinaron voy a honrar su memoria” (pág. 150), pues el autor compara el olvido con una montaña de injusticia que no todos ven. Entonces, el autor me hace recordar a las madres, ahora abuelas, de la Plaza de Mayo que se negaron a olvidar, como dijo Galeano, “en tiempos de la amnesia obligatoria”. Además, a través del drama que vive una familia nos hace pensar en la importancia que todos empecemos a recordar y nos neguemos a olvidar porque como diría Carlos Lugo “Que le diré a mi pueblo cuando camine por su pobreza y me reprocharía pues su pasado no me interesa”.

Por otra parte, Montaña nos permite recordar la importancia de la escuela en el proceso de sanación y de memoria, en el colegio al que asiste Ana, nuestra protagonista, a partir de los hechos ocurridos, se empieza a generar un proyecto llamado “días de historia”, en el cual cada uno de los estudiantes cuenta a voluntad su historia y cito: “hay dos cosas que podemos hacer con lo que ha pasado en nuestras vidas, Recordarlas u olvidarlas.” (pág. 83), haciendo de esta forma *catarsis* de lo ocurrido, generando un ambiente de empatía entre el estudiantado. Además, escribe: “Que la historia de uno se repite en la historia de todos y que, al saberlo y decirlo y oírlo, estamos haciendo uso del sagrado derecho a la memoria” (pág.

83). El autor logra comprender que la memoria nos permite pensar en el otro como un sujeto que sufre al igual que yo.

Este libro, permite que quien se acerque a él sienta empatía y empiece a pensar en lo que el resto ha vivido, lo mismo que la memoria histórica debería permitirnos en el aula de clase, llevar la literatura al salón, para ser más que una forma de “entretener” a los jóvenes, una forma de sembrar en ellos ese amor y solidaridad por el otro.

Quiero cerrar con un poema de Herazo Rojas titulado *Una Lección de Inocencia*:

*Van Gogh pintó una vez
El retrato del mundo
Allí estaba todo:
Las flores que se abren
Y las puertas que se cierran,
Los días de llanto
Y los días de oro,
Los senderos y los sueños,
Los ramajes y las palomas.
También un niño
Mirando dos amantes
Y también la hora del nacimiento
Y la muerte de cada hombre.
Para lograr ese retrato, Van Gogh
No tuvo sino que pintar una silla.*

Referencias bibliográficas

Montaña, F. (2016). *El Gato y La Madeja Perdida*. Bogotá. Loqueleo.

Restrepo, C. (2013). *La historia de la Unión Patriótica narrada en clave juvenil*. El tiempo.

Sánchez, G. (2006). *Guerras, memoria e historia*. Medellín: La Carreta

Sánchez, G. (2015). *Archivos para la paz*. Seminario Internacional.

Whitman, W. (1855) *Hojas de Hierba*. Recuperado de: file:///C:/Users/Juan/Downloads/Whitman-Canto%20a%20m%C3%AD%20mismo.pdf

Vida y muerte en *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez

Luisa Fernanda Arteaga Guerrero
Universidad del Tolima

Introducción

La ponencia se orienta entorno al concepto de *vida* desarrollado desde la categoría *frustración*, basando el concepto *vida* a la luz del teórico Erich Fromm con su obra *El corazón del hombre*. Lo anterior, a través de la propuesta de investigación que tiene por nombre *El concepto de muerte como fundamento de la vida en la novela El amor en los tiempos del cólera de Gabriel García Márquez*, interpretada bajo el método hermenéutico el cual, según Rodríguez (2011) “desempeña un papel de suma importancia desde el punto de vista del receptor de la obra literaria y del hermeneuta que busca interpretar la obra o el signo” (p.101), permitiendo de este modo desentrañar y comprender el trasfondo de la novela; se tiene por objetivo principal interpretar el concepto de muerte en vida en la novela *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez; siendo de importancia rescatar fundamentos literarios que ayuden para que la literatura permita enriquecer el ser y abrir las brechas al individuo a una visión más amplia de su realidad

Desarrollo de la temática

La *frustración* entendida como aquella insatisfacción provocada por no haber podido culminar un deseo o impulso; es apreciable a medida que pasa el tiempo y se va desarrollado socialmente un prototipo de vida que lleva a las personas a limitarse, cohibirse o restringir su forma de disfrutar la vida, por esta razón el sujeto tiene reiteradamente sentimientos de frustración y angustia al contraponer su integridad. En el texto se detalla la frustración en los personajes Fermina Daza y Florentino Ariza al momento de querer estar juntos en una relación afectiva, pero con la imposibilidad de la sociedad. “Cabe recordar que la frustración forma parte de la vida. Aunque no se puede evitar, se puede aprender a manejarla y superarla, y aumentar de esta forma la tolerancia a la misma” (Hurtado, de la Cruz, & Robles, 2015, pág. 37).

La presencia del concepto vida en la ponencia está presente debido a estar inmerso en él, el concepto de muerte en vida. Sencillamente, se siente la muerte por muchas situaciones que matan el espíritu y hacen que el individuo muera, aunque siga respirando. Lo anterior, a raíz de los prejuicios y los miedos para lograr encajar en la sociedad. A su vez, para abordar el concepto de *vida* es pertinente retomar al autor Erich Fromm con su concepto de *Biofilia* quien la denomina el amor por la vida, el deseo de preservar la vida, realizar todo lo que es placentero para el ser humano y que lo lleva a la alegría, también presente en la persona virtuosa con el deseo de desarrollo, evolución y cambio (Fromm, 2006). No obstante, se entiende que todos los seres vivientes tienden a conservar su vida:

Observamos esta tendencia a vivir en toda la materia viva que nos rodea; en la hierba que crece entre las piedras en busca de luz y de vida; en el animal que luchará hasta lo último por escapar de la muerte; en el hombre que dará cualquier cosa para conservar la vida. (Fromm, 2006 p. 20)

Sin embargo, el acto racional de tendencia de vida es propio del ser humano y al tener un interés y amor por esta es lo que el autor Fromm denomina en su obra *Biofilia*; al respecto Margarita Boladeras (2009) cita a Aristóteles en el *De Anima* (412 a 413), cuando dice: “Entre los cuerpos naturales, los hay que tienen vida y los hay que no la tienen; y solemos llamar vida a la autoalimentación, al crecimiento y al envejecimiento” (p.4). Con lo anterior, la autora nos habla sobre los organismos vivientes, teniendo la posibilidad de nombrar entre ellos a los árboles y los animales. No obstante, seguidamente señala “Para muchos pensadores griegos la vida humana se caracteriza por ser (...) vida teórica, en el sentido de que el ser humano se desarrolla de manera específica a partir de su naturaleza racional y de la actividad del entendimiento”. (p. 4), con lo cual, se especifica que a pesar de otros organismos tener vida, estos al carecer de racionalidad y entendimiento no tendrán

conciencia de la existencia de la vida, siendo tan solo esto propio del ser humano.

En otras palabras, la *vida* es vista como la capacidad que tiene el hombre para razonar y entender su existencia en la medida que este trasciende en sus etapas de crecimiento y evolución (Boladeras, 2009). Al respecto, la iglesia católica en su página *catholic.net* señala “Por eso con la vida te ha dado una inteligencia para que le puedas conocer, y una voluntad para que le puedas elegir y amar” (Rivero), llevando de tal modo una vida con conciencia y reflexión.

Tu vida es bien noble. No puedes reducir la vida a lo que decía el filósofo ateo francés Jean Paul Sartre en su obra “La Náusea”: *Comer, dormir; dormir, comer. Existir lentamente, dulcemente, como aquellos árboles, como una botella de agua, como el andén rojo del tranvía.* (Rivero)

Con ello, invita al ser humano a que “Tengan cuidado de su manera de vivir. No vivan como necios sino como sabios, aprovechando al máximo cada momento oportuno, porque los días son malos.” (Efesios 5:15-16). Por lo anterior, una de las mayores preguntas del ser humano es: *¿cómo vivir la vida?* Misteriosa pregunta, que lleva a más interrogantes: *¿cómo se podrá tener un concepto claro que nos lleve a las mejores elecciones? ¿cómo saber si lo que estamos haciendo es realmente lo que nos conviene?* como estos, son muchos los interrogantes que pueden salir sobre ello, al respecto Pérez expone:

Debemos ser felices. Podemos ser felices. En realidad, es para eso para lo que hemos nacido y para lo que estamos en el mundo. Pero hemos olvidado “el arte de vivir”. Y por ello nos consumimos entre el dolor y el miedo, entre el hastío y la angustia. (2002, p. 6)

Si el ser humano tomara *conciencia de su vida*, este mismo no se permitiría nunca dejar de ser feliz porque, tal como lo indica Pérez, es para eso que los hombres viven, aunque desafortunadamente los prejuicios, el afán, el trabajo, los deberes y la sociedad se encargan de convertir al ser humano en una simple máquina que bajo su frustración se dedica a producir y consumir, dejando de lado el compartir, el reír, el ser solidario y el hacer bien a los demás “Ganhar na loteria, arrumar um namorado, tomar uma cerveja

gelada. A felicidade pode estar em muitas coisas” (ganar la lotería, tener un novio, tomar una cerveza helada. La felicidad puede estar en muchas cosas) (Vannuchi & Côrtes, 2014)

Si aunque el ser humano olvida lo anteriormente mencionado y centra su vida en un prototipo de hombre elaborado socialmente el cual estructura sus actos y vida en general, que aun, causando en él una vida llena de frustración en donde deja de lado sus creencias, sus sentimientos y postura ante la vida, la influencia sigue siendo más grande y causando en el individuo esa muerte de la que busca interpretar el proyecto de investigación *muerte en vida*, aun sabiendo como señala Pérez(2002) “No es la vida para ser comprendida sino para ser vivida. No es la vida para ser reglamentada, estructurada, explicada o definida, sino para ser gozada” (pág. 6), pertenece tan solo a los individuos recobrar sus vidas, y poder *vivir después de morir*, bajo la toma de conciencia, reflexionando y analizando lo sucedido anteriormente, llegando a realizar aquellos actos que los lleven a una vida plena y feliz; en otras palabras, vivir la vida es realizar sin medir todo aquello que los puede hacer feliz, es tomar conciencia de la vida que se está llevando y ver que aunque se encuentren respirando pueden estar muertos, *muertos en vida* pero con la posibilidad de algún día volver a vivir.

El autor Raymond A. Moody en su libro *Más sobre vida después de la vida*, maneja en su obra el concepto de *vida después de la muerte*, tal vez en un enfoque distinto del que se trabaja a lo largo de esta ponencia, aunque en una constante relación donde para él esos lapsos de conexión con la muerte solo son dados en momentos como accidentes de gran impacto, paradas cardiacas o dictámenes de fallecimiento, pero que se correlaciona con los mismos sentimientos que se tienen al llevar una vida frustrada, una muerte en vida, que como indica Raymond (1997) se presenta “visiones inspiradoras e intrigantes que presencian muchas personas mientras penden al borde de la muerte” (p.15). Las cuales, los llevan a recapacitar sobre la vida que hasta el momento han llevado.

Les parece que dejan atrás su cuerpo físico y que flotan hacia arriba (...) ven claramente, por debajo de ellos, sus propios cuerpos físicos, sobre una mesa de operaciones o entre los restos de un vehículo, y es frecuente que contemplen, al parecer, el trabajo de personal médico que intenta reanimarlos (...) es

frecuente que se encuentren dentro de esa luz con parientes suyos o con otros seres queridos que ya han muerto (p. 15).

Teniendo como experiencia el saber que la vida continúa tras la muerte, viendo que su tarea en la vida es aprender a amar; del mismo modo sucede con la muerte en vida, donde al ver conscientemente de la vida llena de frustración que han llevado, realizan un alto y buscan llenar su vida de amor y felicidad.

Lo anterior, se refleja en la obra con la historia de Fermina Daza y Florentino Ariza que se aman con total locura, capaces de cruzar miles de montañas por estar el uno con el otro, sin embargo, su amor es obstaculizado por distintas barreras que les presenta la sociedad. Por otro lado, se ven renegados sobre sus verdaderos sentimientos, obligados a vivir una vida que no les corresponde, a causa de intereses externos. Apartando el amor, la felicidad, la tranquilidad, las ansias de vida por una muerte que los socorrió durante largo tiempo, hasta que consumaron su amor en la vejez. No obstante, las ganas de luchar, de revivir el espíritu, de no dejarse llevar por los agujeros negros

de la muerte, por romper esas cadenas que impone la humanidad fue lo que le permitió a Florentino Ariza volver a vivir junto a su gran amor Fermina Daza e incitarla a emanciparse de los prejuicios para compartir la felicidad junto a él.

Conclusión

Para concluir, en la obra se percibe cómo sus personajes principales están muertos aún con vida y como estos pueden salir de esa muerte en vida tan solo dejando de pensar en los prejuicios sociales y de realizar lo que la sociedad les impone, prevaleciendo lo que ellos como sujetos deseaban, y lo que les era propicio según sus ideales y gustos, donde el vivir se convirtió en un disfrute y cumplimiento de sueños, y se dejó de lado la frustración. Al respecto cabe preguntarse, ¿Qué otros elementos de muerte en vida están presentes en la obra *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez? ¿Cuáles sentimientos además de frustración se sienten al llevar una muerte en vida? ¿Cuáles otros elementos causan en el ser humano una muerte en vida? ¿Cómo ser conscientes de la muerte que tenemos en vida?

Referencias bibliográficas

- Boladeras, M. (2007). Vida, vida humana, vida digna. *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica*, 91-116.
- Fromm, E. (2006). *El corazón del hombre*. México: Fondo de cultura económica.
- García Márquez, G. (1985). *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá: La oveja negra.
- Hurtado, M., de la Cruz, P., & Robles, X. (2015). Manejo de frustración en niños. *Instituto educativo humanistas*.
- Maciel Rodríguez, A. (2011). Breve propuesta metodológica para el trabajo hermenéutico en un texto literario. En A. Ortiz, *Hermenéutica literaria* (págs. 100-110). México: Los Reyes S.A.
- Moody, R. A. (1997). *Más sobre la vida después de la vida*. Madrid: EDAF.
- Rivero, A. (s.f.). *catholic.net*. Obtenido de catholic.net: <http://es.catholic.net/op/articulos/43324/cat/897/que-maravilloso-es-el-don-de-la-vida.html>
- Vannuchi, C., & Côrtes, E. (28 de 01 de 2014). De bem com a vida. *ISTOÉ*.

Eros y Tánatos, una tensión inevitable

Manuela Díaz González
Universidad del Tolima

Más que carne y huesos, el ser humano está constituido por nebulosas de emociones, pensamientos y acciones que quizá hacen de su vida un ideal paraíso o un honesto infierno. Sin embargo, se culpa o se señala de que son terceros los que hacen de la vida un trago amargo, que es por sus hechos que se sufre y en ocasiones se disfruta, pero lo que no se tiene en cuenta es que es el propio individuo una enfermedad y un solitario a la hora de hacer su vida, pues desea mantenerlo e inmortalizar todo, incluso lo doloroso; rechaza el ciclo, no tiene en cuenta que la vida humana es el camino desde y hacia la muerte.

Es de esta manera como, el poeta y ensayista colombiano, Miguel Ángel Méndez representa la lucha simbólica entre *Eros* y *Tánatos* como búsqueda del deseo, en su poemario *Para asumir la soledad*, publicado en el año 20009. En éste, se observa el cuerpo como batalla campal en el que hay una constante búsqueda y eventual reconocimiento de la otra mitad.

En cuanto esto, Freud tomó de la mitología griega el nombre *Eros* para designar a las pulsiones de vida, dada su base sexual y centrado en lo erótico, recuperando el mito del amor. Por otro lado, designó a *Tánatos* como pulsión de muerte, que tiene como fin la pérdida o destrucción del objeto del deseo. No obstante, la muerte no significa la fuente de todas las desgracias sino parte esencial de la vida misma, es una armonía que muchos no comprenden, pues activa los deseos que un día fueron el goce del hombre, procurando enternecerlos, tanto en la memoria como en la piel.

Así, los deseos de ambas pulsiones han de generar una gran tensión, que no siempre satisface a los dos partes; para esto los griegos se basaban en el mito de la andrógina, expresando que la fuerza de *Eros* se derivaría de la nostalgia que sentía el amante por el ser querido y viceversa, debido a que en el pasado los

cuerpos de estos se habrían fusionado. Sin embargo, Zeus habría de separarlos violentamente en cualquier momento. Lo anterior, podemos observarlo en los siguientes versos:

Si es cierto aquello
No habré perdido la fe de encontrarte
En los mismos lugares
Donde hicimos del amor
Un crimen perfecto” (Méndez, 2009, p. 11)

Esta batalla se encuentra en la mayoría de los poemas, pero antes de iniciar a escudriñarlos es importante dar a conocer la parte axial que lo desarrolla. Así mismo, se podrá ver cómo Zeus se presenta en distintas formas como las fuertes normas culturales, las instituciones y el pudor. Cumpliendo de esta manera su misión de separar a los amantes en plena contemporaneidad, dando muerte a las verdaderas esencias del ser.

Para ello, se toma el arte y el lenguaje como las categorías simbólicas que envuelven el trabajo del poeta Miguel Méndez, pues al ser una creación literaria, muestran el resultado de una lucha de pulsiones portadoras de una realidad más profunda. Esta va ligada al inconsciente colectivo y permiten obtener un orden objetivo de la realidad y darlo a conocer mediante el lenguaje, como la puerta de entrada a un nuevo mundo, mostrando las características secretas y escondidas del ser, generalmente controladas por la cultura y por cumplir, en cierta medida, una función mimética.

Sin embargo, para este trabajo, el arte ha nacido como un rudo salvajismo y de una sensibilidad formativa que actúa como impulso mutador del pensamiento, queriendo trasgredir el mito. Aquel, donde las demás expresiones artísticas han sido escenario para mostrar al hombre como instrumento de Zeus, destruyendo y humillando a la mujer como satisfacción de sus deseos, sometiéndola y llevando la misma representación a otras generaciones.

Por tanto, en esta ocasión “se acusa al arte de excitar las emociones y de perturbar el orden y la armonía de la vida moral” (Cassirer, 1967, p. 127), reflejando a la voz poética como fuerza que busca cambiar la interioridad de la mujer para que ella tenga una transformación en su pensamiento y actuar, siendo libre y única; entonces, sería esto lo que le daría a la voz poética un equilibrio entre sus demonios y la vida.

Así pues, el lenguaje mítico dentro de la poesía, afirma que, “va más allá de la existencia de un lenguaje que pretende analizar los orígenes de las cosas y del hombre” (Hincapié, 2000, p. 15), pues lo que busca alcanzar “no consiste en describir cosas sino en despertar emociones humanas, no está destinado a llevar meras ideas o pensamientos sino a inducir a los hombres a ciertas acciones” (Cassirer, 1967, p. 99).

De esta manera, ambas categorías, se basan en las creencias o percepciones míticas del mundo para aportar otra realidad; sin embargo, no es sencillo, pues el autor debe trabajar con ambas pulsiones, teniendo en cuenta que “lo que se ve o se siente se halla rodeado de una atmósfera especial, de alegría o de pena, de angustia, de excitación, de exaltación o postración” (Cassirer, 1967, p.68), todo objeto o situación que quiera plasmar estará ligada a lo benéfico o maléfico, amigable u hostil ya que constituyen la experiencia y la vida del hombre. Por ende, su objetivo se convierte en un momento agonístico en el que encontrar o no las palabras adecuadas pueden frustrar su deseo, tanto como aquella voz poética que desea al máximo la emancipación de su amada.

De lo anterior, se cuestiona qué relación tiene esto con lo que quiere expresar el autor, entonces se da a conocer, que esta lucha entre Eros y Tánatos se debe en cierta parte a las consecuencias de una cultura machista, a una situación social de dominio y de privilegios del hombre sobre la mujer. Así mismo, al mito de superioridad que porta este en todos los aspectos, haciendo de la vida cotidiana una sociedad discriminadora que afirma y refuerza el rol femenino dentro de esposa y madre como lo único que pueden hacer. Además, las condiciones culturales expresan normas y valores diferentes para ambos sexos, categorizando a la mujer como sumisa, monógama o virgen, fiel, de casa o iglesia, masoquista e histórica.

Así, todo ello, han construido intrínsecamente muros en el cuerpo femenino y en su actuar, sintiéndose el riesgo de menosprecio y pérdida del honor, impidiendo esa naturalidad que porta el hombre, incluso en la parte sexual, pues esta se encuentra encasillada en estereotipos, específicamente en tierras de occidente, donde la religión prohíbe y exhibe como rebeldía las conductas libres. Por tanto, estos mitos, se hacen realidad social porque:

Los requerimientos del arte, el patriotismo, la moral en general, las ideas sociales, la exactitud en el juicio práctico y la objetividad en el conocimiento, la energía y la profundidad de la vida son categorías y derechos que pertenecen a toda la humanidad pero por su configuración real, son masculinas de principio a fin.” (Gissi, p. 10)

Por consiguiente, estas creencias han perforado esa semilla de liberación en la mujer, haciéndole pensar que, en la oscuridad, en el silencio, en el rincón es donde debe estar. Esto, obviamente es una frustración para aquel que la desea desnuda de todo discurso ideológico. Aquella concepción es el motivo que impide un encuentro fortuito, sincero y duradero, una fractura de la relación erótica entre ambos. Lo anterior, podemos evidenciarlo de la siguiente manera:

Aquí en mi habitación
Quedó tu lujuria hipócrita
Y tu doble moral.
Mañana volverás y entonces te diré
Las palabras de siempre;
Ponte tu cuerpo
Quítate el pudor y las ropas
Y ven así, desnuda
A engañarnos pensando
Que no hemos empezado a envejecer. (Méndez, 2009, p. 4)

En efecto, es así como el pudor, acto máximo de simulación en la sociedad cristiana y patriarcal, remite a las personas a la hipocresía, corrompiendo al ser humano al desnaturalizar su conducta, limitando sus hormonas y tomando control de la libertad de su cuerpo, pues su línea ha sido y seguirá siendo heredera de la concepción antropológica y dualista de Platón: el cuerpo y el alma. Identificando al cuerpo como una carga, una cárcel donde vive prisionera el alma durante la estadía por la tierra; por tanto, sus

deseos son causante de guerras, tragedias y luchas en las que no se puede contemplar la verdad ni ser digno de bendición. Las principales listas de los pecados son provenientes de la sexualidad, por eso las actitudes morales que se recomienda a los creyentes son represivas del cuerpo, esto podemos observarlo cuando la voz poética dice:

Creerás otra vez en dios
Así como antes creías en tu cuerpo
Y estarás llena de moral
Así como antes estabas llenas de mí.
Volverás a la iglesia
Con tu andar milimétrico
Y estarás de rodillas observando
El rostro masoquista de Cristo. (Méndez, 2009, pp. 3 - 4)

De esta manera, los dos principios se vuelven contrarios, pues “Las obras de la carne son: fornicación, impureza, libertinaje, idolatría, hechicería, odios, discordias... Los que son de Cristo han crucificado la carne con sus pasiones y apetencias” (Gálatas 5-16). Sin embargo, dogmatizar cómo deben ser las relaciones maritales, incluso las sexuales para la conformación de un orden social, es imponer una formula errónea del amor, es anti armónico. Como resultado, la religión se convierte en un instrumento clave de Tánatos.

Por lo cual, se conforman mentes vacías, la personalidad se divide, no se encuentra una identidad, una unidad, debido a que la sociedad con todos sus criterios y prejuicios les indica a caminar en falso, encajando en cada contexto para ser aceptados, ya no se busca la satisfacción mutua sino la satisfacción cultural. Entonces, es cuando vemos que la mujer de los poemas está atrapada en lo que Jung expresa como el arquetipo de la *persona*, es decir, llena de máscaras que se ve obligada a utilizar en su vida social cotidiana porque le permite la adaptación al mundo externo. En palabras de Jung: “La persona es un complicado sistema de relaciones entre la conciencia individual y la sociedad (...) un tipo de máscara, diseñada por una parte para lograr una impresión definida sobre los otros y, por otra, para ocultar la verdadera naturaleza del individuo.” (1928, p. 192). Esto lo podemos relacionar en el siguiente poema:

De todas las mujeres que te habitan
Hay una agazapada que me espera.
No la recata, la escrupulosa, la puntual,
La sutil comprensiva,
La translúcida,
La dignísima requetesabida.
La otra:
La enajenada, la procaz, la posesiva,
La lasciva imprevista,
La insaciable, la cruel, la inoportuna,
La única respetable
De esas tantas mujeres que te habitan. (Méndez, 2009, p. 28)

Por tal motivo, la voz poética busca quitar esos velos a la mujer, aquellos obstáculos que refuerzan la separación, que reprimen lo sexual, esconden la pasión, encierran el valor, cortan alas y desechan el espíritu de libertad que constituye una mujer real, ya que su cuerpo no es motivo de tentación, de escándalo o causa de pecado, por el contrario, es dicha, es vida y hay que exhibirlo, cuidarlo, mejorarlo, embellecerlo, disfrutarlo. Como lo afirma la voz poética en estos versos:

(...) y un aleteo de pájaros puestos en libertad
Anuncia el momento
En que tus muslos se iluminan
Precediendo ese último ademán
Que te descubre toda
Como un deslumbramiento
Con ese abandono de tu cuerpo desnudo
Que te hace más frágil
Y más indescifrable. (Méndez, 2009, p. 16)

En este caso, la voz poética se muestra en el arquetipo del sabio planteado por Jung, en el que impulsa a reflexionar a la mujer, pues personifica la consciencia, la inteligencia y actúa, no solo para el beneficio de sí mismo, sino para beneficio más elevado de los demás, pues él sabe lo que es bueno, lo que realmente tiene valor, yendo más allá de la ética convencional que solo cohibe. Los tiempos han cambiado y, por tanto, esta mujer debe florecer, cambiar su interioridad, no tiene por qué seguir normas que en secreto destruye y con gran placer y gozo las vive, no tiene por qué someterse a la sociedad, no tiene por qué depender su felicidad de otros y en consecuencia no debe crear relaciones eróticas fallidas.

Por último, aquellas sugerencias, justificaciones y orientaciones dan con el objetivo: la emancipación de la amada; sin embargo, puede que esto genere consecuencias negativas, pues al perder la mujer que era antes, significa enterrar los únicos encuentros que de alguna manera saciaban su deseo. Ahora, quizá la voz poética tendrá que aceptar que será otro quien tenga el placer de conocer a una mujer verdadera, pues no bastó su consciencia para determinar que al cumplir su misión sería este el responsable de la pérdida y destrucción de su objeto de deseo; no obstante, aquello no tiene por qué ser tema de desconcierto pues cada ser humano se enfrenta diariamente a estas pulsiones.

Finalmente, podemos concluir que los ideales y acciones están comprometidos por algo más natural que mediático, en los cuales la alegría o el dolor son

parte esencial de la vida y, además, están inmersas en la psique y en toda la historia del ser, de esta manera no se puede reprimir a alguna de los dos. Para cerrar, se reafirma todo en el siguiente poema:

No recuerdo si el árbol daba frutos
O sombra,
Solo sé que dio pájaros,
Que era el centro del patio
Y de la infancia.
Que en la madera fácil
Tallé tu nombre encima
De un corazón flechado
Y no recuerdo más:
Tanto subió tu nombre con el árbol
Que pudiste escaparte
En la primera cosecha que dio pájaros.
(Méndez, 2009, p. 13)

Referencias bibliográficas

Cassirer, E. (1967) *Antropología Filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*.

Hincapié, L. A. (2000) *Silencio: Un acercamiento semiótico a la Teoría de los símbolos de lo inconsciente colectivo de C.G.Jung*.

Jung, C.G. (1928) *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*.

Méndez, M. (2009) *Para asumir la soledad*. Exilio

Gissi, B. (S.A) *Machismo y cultura*. Disponible en: <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/6423/000381947.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

La muerte como forma de ejercer el poder en Colombia

María Ayala Osorio
Institución Educativa Ismael Perdomo

Antes de empezar los desvaríos sobre la novela *Cóndores no entierran todos los días* de Gustavo Álvarez Gardeazábal, y el poemario de María Mercedes Carranza *Canto a las moscas*, debo afirmar que aquí sólo habló de la muerte, del conflicto armado que en nuestro país se balancea como único destino. Puede que nosotras y nosotros no seamos muy conscientes de ello, pero pregúntele a su mamá o abuela, si no ha rezado porque regrese, pues porque en esta Nación Funesta, uno sale, pero poco se sabe si regresará o aparecerá con botas y camuflado.

En el prólogo de la decimoquinta edición legal (1984), Álvarez cuenta que la escribió como una novela, buscando recrear la realidad que vivió y le atormentaba en su recuerdo y con la socarrona esperanza de no volver a presenciar hechos tan violentos, porque se vería obligado a sentarse a escribir de nuevo.

Los poemas de Carranza plasman la verdad de una masacre, cada uno de sus cantos es el canto a la muerte y a la miseria que deja ésta tras de sí. Con la inclusión de estos cantos se quiere retratar el hecho de que la muerte violenta es un hecho concreto en la vida cotidiana de los colombianos y por ende lo que retratan estas dos muestras literarias no es una realidad de Tuluá o de Mapiripán simplemente, sino que marca los caminos de todo nuestro territorio e historia.

Ambas retratan uno de los momentos más violentos de la historia colombiana, y digo uno, porque la historia de Colombia ha estado marcada por un río de sangre, es como el hilo de sangre de José Arcadio Buendía que recorre todo el pueblo para avisarle a Úrsula que ha muerto, con la diferencia que aquí, la sangre aún no cesa, pero al igual que en la tumba de José Arcadio el olor a plomo sigue impregnado en el aire de nuestra tierra.

Para entrar en la trama de la novela, se hace necesario realizar un breve resumen de su argumento. León

María Lozano es un vendedor de quesos que tiene su puesto en la galería de Tuluá. El 9 de abril de 1948 es asesinado Gaitán, líder liberal. Tuluá no es la excepción a la avalancha de violencia que esta muerte causa; pero una acción realizada por León María detiene la turba liberal, la cual pretendía quemar el Colegio de los Salesianos. Después del magnicidio de Gaitán, el Partido Conservador decide tomar cartas en el asunto; los dirigentes del partido conocen la acción valerosa de León María y le proponen crear un grupo para controlar a los liberales que preparan una insurrección. Es así como, León María se convierte en el Cóndor, jefe de los Pájaros, un grupo de matones que se dedicó a asesinar, intimidar, desterrar y eliminar a todo aquel que no fuera conservador y en los últimos tiempos, antes de que se decretara el Frente Nacional, también a los conservadores que no estaban de acuerdo con sus prácticas criminales o con las cuotas voluntarias que cobraban obligatoriamente.

De ese viernes, nueve de abril, Tuluá no quiso grabarse ningún acto de depravación ni las caras de quienes encabezaban la turba, pero sí elogió y convirtió en una leyenda la descabellada acción de León María Lozano cuando se opuso, con tres hombres armados con carabinas sin munición, un taco de dinamita que llevaba en la mano y una noción de poder que nunca más la volvió a perder (p. 13)

Detengámonos un momento en esa “noción de poder” que experimentó León María, vendedor de quesos en la galería de Tuluá y que después sería conocido como El Cóndor. Según Ávila Fuenmayor (2007), citando a Foucault, afirma que el poder no es algo que posee la clase dominante, ya que no es una propiedad sino una estrategia. Es decir, el poder no se posee, se ejerce. El mismo Foucault afirma que el poder excede la violencia, pero el caso de la Violencia en Colombia, ha sido la forma de mantenerlo.

La primera muerte que se tiene es un asesinato, el de Gaitán, el cual desata una revuelta de los liberales,

que como ya se ha dicho, trajo graves consecuencias, los desmanes y abusos de esos días fueron colosales, los liberales sacaron toda la rabia y el dolor que el asesinato de su líder les causó y culparon a sus enemigos políticos, los conservadores y por eso su venganza se ensañó contra ellos y las instituciones que los protegían y defendían, como la Iglesia Católica pero Tuluá no sufrió grandes desmanes, pues la acción valerosa de León María lo impidió.

La siguiente muerte, que narra la novela es la de don Luis Carlos Delgado, la cual representa el silencio y la sumisión del pueblo de Tuluá, aunque esta no es una muerte violenta, es una muerte que marca el inicio de los hechos, pues don Luis Carlos Delgado fue uno de los asistentes a la reunión realizada por los jefes conservadores, León María y otros, la cual le dio inicio a la persecución liberal.

Don Julio le sirvió el refresco, ayudó a montar nuevamente las tres cajas en la bodega y vio salir en el carro negro a León María. Don Luis Carlos se quejó de un dolor de espalda y corrió a su casa para que la vida no se le fuera en las calles. (...) Prefirió quizá la condenación del otro lado, que al fin de cuentas desconocía no solo él sino todo humano, y no la condenación que Tuluá le daría por no haberse opuesto a su baño de sangre. (pp. 70 - 71)

Esta muerte representa la reacción que el pueblo Tulueño tomará a la avalancha de cadáveres sin nombre y filiación política concreta, que teñirán sus andenes. La muerte marca los rumbos de esta tierra y en la novela marca los comportamientos y acciones de los personajes. León María descubrió que el poder no se posee, sino que se ejerce y él y sus pájaros realizarán las acciones necesarias para ejercer ese poder.

León María fue a verlos y a esculcarles los bolsillos. La policía también, pero ese día economizó el comunicado y Pedro Alvarado no dijo nada más que la noticia otra vez escueta: en la mañana de hoy cuatro nuevos cadáveres de desconocidos aparecieron en las calles de la ciudad. La policía investiga las causas del deceso. (p. 76)

La muerte camina por las calles de Tuluá, pero la carnicería apenas empieza, los muertos sólo aparecen con un tiro de gracia y la ausencia de sus documentos, lo cual impide la identificación, no de su nombre pues

eso poco interesa, sino de su filiación política, pues es lo único que le importa, tanto a León María como a la policía y en resumidas cuentas a toda Tuluá. Además, los muertos aparecen en grupos de cinco o menos en distintas calles, pero ningún muerto es de Tuluá, así que no son sus muertos, nadie ha llorado por ellos y por ende la indiferencia es mayor; pero una noche la situación empieza a cambiar, las calles de Tuluá amanecen llenas de cadáveres. Las calles de Tuluá se parecen a Dabeiba *“El río es dulce aquí / en Dabeiba / y lleva rosas rojas / esparcidas en las aguas. / No son rosas, / es la sangre / que toma otros caminos.”*

En todas las cuadras de Tuluá, menos en la del colegio y en la de León María Lozano, tuvo que entregar la bendición a un cadáver. Todos tenían la herida de bala en la nuca y estaban bien muertos. No cargaban papeles de identificación y a la hora del traslado al anfiteatro nadie los reconocía. Solo una mujer, la misma de los pañolones del día anterior, llegó al anfiteatro y reconoció un cadáver. Los había puesto unos encima de los otros, desnudos, boca arriba, los de la derecha, boca abajo los de la izquierda. Para el que terminaba el montón había una sábana, para los otros el abrigo de las moscas. Ninguno tenía muestras de otra herida y aun cuando al irlos colocando no faltaba alguno que derramara sangre, solo el runruneo de las moscas y el olor a formol demostraba que era una masacre. Por las ventanas de anjeo las caras curiosas vieron descargar cadáveres, pero nadie entraba porque en Tuluá nadie había perdido nada. (p. 82 - 83)

Los treinta y tres muertos no eran de Tuluá, así que no había de qué preocuparse. Esa masacre, fue anunciada por la mujer de los pañolones, se convirtió en una antesala del cambio político sufrido en el país; cambio político que justificó los muertos y ocupó la mente de los tulueños en otras cosas. Tal como lo afirma la novela *“Tuluá decidió achacarle la masacre de desconocidos al cambio de gobierno y si bien los muertos no tenían ni un solo documento de identidad, todos en Tuluá supieron que eran liberales.”* (p. 83) De nuevo la muerte, esta vez en forma de masacre, marca el sitio donde la historia política cambia. *“El gobierno de integración había terminado, había nuevo gabinete y, por consiguiente, nuevo gobernador y nuevo alcalde. El partido conservador se institucionaliza en el poder que había ganado en las elecciones.”* (p. 81) Uno de los cantos de Carranza titulado Taraira dice *“En Taraira / el recuerdo de la vida / duele. / Mañana*

/ será tierra y olvido.” Es así como quedó la tierra de dónde provenía la mujer de los paños y los hombres liberales que fueron asesinados; un tiro de gracia acabó con sus vidas y dejó su tierra desierta. Como vemos la violencia no tiene límites de tiempo, ni de espacio, en cualquier rincón de nuestra tierra ha ocurrido un asesinato, una masacre, que ha llevado a un cambio o a una justificación.

Tuluá tendría su primer muerto “oficial” y no sería el único. Aunque a pesar de eso Tuluá seguía sin creer que vivía una tragedia, al igual que don Luis Carlos Delgado, el pueblo de Tuluá permaneció en silencio, como muerto.

Nadie dijo nada y como Elvita Gil demoró casi un mes para poder volver a soltar palabra, todos creyeron que a Rosendo Zapata lo habían matado por los líos que todavía tenía con su primera mujer y no por lo que finalmente aceptaron cuando Elvita Gil, en un chocolate de damas de caridad, dejó salir por su boca. Ya para esa fecha los muertos habían sido veintitrés. (p. 88)

A partir de ese momento la novela de Álvarez se convierte casi en un prontuario de asesinatos, relata cómo los liberales de Tuluá son asesinados, pero Tuluá sigue en la ignorancia, todos ven los carros pasar y suponen de dónde vienen, pero nadie lo cree. “Para poderse convencer, Tuluá tuvo que esperar casi tres meses más, enterrar casi un centenar en su cementerio y oír a los refugiados de las montañas, bajar a contar sus pesares.” (p. 92) Un once de agosto, León María se identifica como el jefe de la banda al llegar a Riofrío. Por un acuerdo realizado con la autoridad eclesiástica, el padre Nemesio, los habitantes de Riofrío salvaron sus vidas, pero su tierra quedó como la de Amaime “*En Amaime / los sueños se cubren / de tierra como / si fuera podredumbre.*” Sus bienes, tuvieron que venderlos, arrendarlos o dejarlos, como la mayoría de campesinos del país, pero los únicos beneficiados eran los ricos de la región, pues ellos siempre tenían efectivo, casualmente los ricos de las regiones eran conservadores.

El imperio del miedo y de la sangre estaba ya en furor. El gobierno también era de ellos. León María ejerce el poder, este hecho que debería alterar el transcurso de la vida, se asume como normal, pues es él quien siente y por ende ejerce esa “noción de poder”, a pesar de su voz gangosa, sus órdenes son acatadas al

pie de la letra. Pero al ejercer su poder, también sus pájaros han recrudecido la muerte, “porque después de la matanza de Ceilán ya no bastó con el disparo en la nuca, sino que los empezaron a machetear.” (p. 105) Al igual que en Paujil “*Estallan las flores sobre / la tierra / de Paujil. En las corolas / aparecen las bocas / de los muertos.*” El poder se debe ejercer con más vehemencia y las formas de muerte se van recrudeciendo.

Es una muerte la que también nos define que El Cóndor ya no ejerce todo su poder. El tiempo pasa y el poder cambia de manos, aunque las formas de muerte son cada vez más crueles, León María no es el único en ejercer el poder de cambiar la historia.

Conservador hasta los tuétanos, nunca dejó de pagar un centavo al directorio, pero tampoco metió sus narices en nada de la política. Con doña Midita había formado un hogar ejemplar (como lo diría la crónica social de Nina en Relator al día siguiente), del que apenas le quedaron dos hijos varones que no pasaban los siete años. Nadie oyó decir jamás que don Alberto Acosta ofendiera a alguien o debiera algo. Por eso cuando el chofer del yip tocó la puerta de la casa y doña Midita quedó mirándole a sus ojos brotados, ella supo muy bien qué le había pasado a su marido y pegó carrera a llorar ante la imagen del Sagrado Corazón en la sala de atrás. La voz hueca del chofer retumbó en el zaguán de su casa y quedó confundida con las incoherencias del mayordomo que le decía doña Midita que ahí, en ese bulto que cargaban entre los dos, estaba lo que la chusma de Manuel Rojas había dejado de su marido. (pp. 106 - 107)

Manuel Rojas hacía parte de los pájaros de León María, pero había adquirido cierta independencia y manejaba los negocios y las matanzas a su antojo. Así que León María llamó a Alfredo Acosta, hermano de Manuel y le ordenó matarlo. Como vemos, de nuevo León María por medio de la muerte busca ejercer su poder, induce a otro a cometer un acto, sin importar si ese acto va en contra de principios o sentimientos. Pero León María con una sola orden logra que la historia de Caín y Abel se repita. “*Un pájaro / negro husmea / las sombras de / la vida. / Puede ser Dios / o el asesino: / da lo mismo ya.*”

El conflicto se recrudeció y los pájaros se volvieron de sociedad y El Cóndor se envejeció, el pueblo

colombiano no aguantaba más muertos, el campo estaba quedando deshabitado y los de frac decidieron pactar la paz por medio del Frente Nacional. La historia de Álvarez termina con la muerte de León María, el cual fue asesinado por Simeón Torrente, el que años antes había intentado envenenarlo con un queso.

Agripina corrió detrás de él, pero la figura de Simeón Torrente, parado en todo el frente de la puerta, la hizo frenar en seco. No lo veía desde el día que fue a llevarle los quesos envenenados y creyó que lo que había ante ella era un espanto porque ni color tenía de Simeón después de tantos años. León María quizá no

lo distinguió porque cuando iba camino a él, Agripina oyó los disparos y vio retroceder trastabillando a su marido hasta que cayó finalmente en la mitad de la calle. (p. 165)

Con la muerte termina la historia de León María y sus pájaros, su poder termina, deja de ejercerse, pero la sangre en los campos colombianos no cesa. Las guerras siguen consumiendo la vida de nuestro pueblo. Y el terror es amo y señor. Quizá Colombia termine como Necoclí “*Quizás / el próximo instante / de noche tarde o mañana / en Necoclí / se oirá nada más / el canto de las moscas.*”

Referencias bibliográficas

Carranza, M. M., & Agudelo, D. J. (2010). *Poesía completa*. Sibila.

Gardeazábal, G. A. (1997). *Cóndores no entierran todos los días*. Plaza & Janes.

El absurdo en el poema *Estaciones* de Juan Manuel Roca: un viaje al lugar del sin-sentido

María Camila Páramo Molina
Universidad del Tolima

La pregunta por la vida, su significado, su razón, son tópicos frecuentes en el arte. Las oportunidades de creación que este brinda le permiten al hombre indagar sobre su existencia, llenarla de significado e incluso, despojarla del mismo. El presente escrito pretende explorar el concepto de absurdo en el poema *Estaciones*, del escritor colombiano Juan Manuel Roca, precisamente por ser una obra que cuestiona el existir humano. Para esto, se presenta una breve contextualización acerca del absurdo en general. Seguidamente, se aborda el texto de Roca a partir de nociones propias de lo absurdo, según los planteamientos del nobel de literatura francés, Albert Camus. Finalmente, se establecen una serie de conclusiones frente a los puntos analizados.

Un soplo de consciencia

Antes de situar al absurdo como un elemento presente en el poema de Juan Manuel Roca, es preciso reconocerlo por sí mismo. Alguien diría que una tarde sin luz solar en Colombia es algo absurdo porque es algo disparatado, que no tiene sentido. Según la RAE, la palabra absurdo es tanto un adjetivo que significa “contrario y opuesto a la razón”, “extravagante, irregular”, “chocante, contradictorio”; como un nombre masculino, un “dicho o hecho irracional”. Estas definiciones ayudan a comprender, de forma muy superficial, la categoría que fundamenta el presente análisis literario, la cual proviene de la filosofía del absurdo planteada por Albert Camus. Para el escritor francés, el absurdo es un concepto clave para interpretar la existencia humana, puesto que explica el “sin-sentido” de la vida en una realidad que no le pertenece por completo al hombre: “su existencia dominada por la angustia de una muerte ineludible, carece de significación y esperanza” (Boulghzalate, 2010, p. 3).

Camus desarrolla este concepto en el libro *El mito de Sísifo*, publicado en 1942. Es importante considerar el contexto en el que nace la filosofía del absurdo: la modernidad había reemplazado ya al dios como centro del todo y la razón impartía su reinado. Sin embargo, esta ya no era suficiente para que el hombre

reconociese la realidad como suya. A esta sensación de angustia se le suma la desesperanza provocada por dos guerras mundiales. En un mundo sin dioses ni ciencia, el absurdo se presenta como una posibilidad de libertad para el ser humano: si la vida en sí misma no posee ningún sentido, está en manos de los sujetos darle una significación a la misma.

El absurdo puede convertirse en un elemento para la interpretación de textos literarios: el mismo Camus lo usa para analizar la obra de Franz Kafka. Así mismo, es posible explorar este concepto en el poema “Estaciones”, del escritor colombiano Juan Manuel Roca, debido a sus características particulares en lo que a contenido se refiere. Este es el primer texto del poemario *Ciudadano de la noche* (2004), una obra en la que se interroga la vida, aquella que aparece “como una desencantada carrera en la que el tiempo simplemente se desvanece” (Martínez, 2014). “Estaciones”, sin duda hace honor a la Generación Desencantada, una generación de poetas (a la cual perteneció Roca) en cuyas obras se refleja la desolación frente al presente y la nostalgia de un país deformado por la violencia.

El derrumbe de los decorados

Camus declara que “la sensación de absurdo a la vuelta de cualquier esquina puede sentirla cualquier hombre” (1995, p.25). Cuando el vacío en el alma se hace elocuente a través de una expresión como “pienso en la nada” —y cuando dicha sentencia es sincera—, hay una primera señal del descubrimiento de lo absurdo. El sujeto ha experimentado un rompimiento en la secuencia de los hechos de la cotidianidad y, en vano, pretende volver a enlazar una realidad que se ha fragmentado. Es a esto a lo que el novelista francés llama “derrumbe de los decorados”: cuando los adornos de la vida presencian su caída con el surgimiento del por qué. Tomar el bus, almorzar, ir a clases, conversar con alguien: todas son actividades que pierden el sentido cuando se las enfrenta al cuestionamiento. Hay una fractura en la rutina a la que procede el asombro.

En el poema de Roca, los decorados están presentes en cada estrofa. Esos adornos de la experiencia vital son la materia con la que el poeta construye las imágenes:

Estaciones

El hombre que señaló el pájaro en su vueloya no existe.

Ni su tosca mano tomando la empuñadura del revólver.

Ni el pájaro cayendo en espiral entre hierbales.

El beso. El encuentro de las bocas en el último peldaño.

Ni siquiera la escalera de caracol

Subiendo como volutas de madera hasta el balcón.

Ni el balcón donde soñabas bajo el traje de lino.

No existe la mujer

Que paladeaba escamoteadas ciruelas

Ni la ira del jinete en su caballo tras de ella

Ni el caballo como un viento encerrado en su pelaje

(2004, p. 11).

La primera estrofa hace alusión a un hombre cazando, una actividad que para algunas personas hace parte de la vida cotidiana. He aquí un primer decorado que tiene que ver con el trabajo, con aquellas ocupaciones con las que la vida es llenada. El vacío, el sinsentido, es fácilmente ignorado gracias a las rutinas que se establecen con los quehaceres. Resulta interesante el sutil asomo del absurdo que consigue el poeta, puesto que la imagen del hombre aniquilando al pájaro es algo que fue, pero ya no es.

El poema continúa con una serie de imágenes unidas por una misma característica: son sucesos que existieron más ya no existen. Así, el siguiente decorado que se puede percibir se relaciona con el sentimiento. En la segunda estrofa, el amor es el adorno evidente. Hay un beso que tiene lugar en un espacio cuyos elementos traen a la mente una escena romántica: la escalera de caracol, el balcón, el traje elegante, el estado de ensueño de quien porta el fino ropaje. En la tercera estrofa también se alude al sentimiento, sin embargo, este tiene un carácter negativo: la figura de la mujer, las ciruelas robadas y el jinete iracundo evocan la cólera que provoca el desamor.

Al poner en evidencia el carácter perecedero de los hechos recreados en las imágenes del poema, Roca se acerca a “ese universo privado repentinamente de

ilusiones y de luces, [en el que] el hombre se siente extraño, [...] pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida” (Camus, 1995, p. 18). Aunque las imágenes de la obra guarden en sus entrañas fuertes sentimientos, el poeta da a entender que no hay nada más fuerte que no existir. Con tal sentencia, los hechos pierden, incluso, su posibilidad de convertirse en recuerdos: ¿de qué sirve una reminiscencia que va a ser borrada de forma inevitable? Estas imágenes, que aquí se han clasificado como decorados, son el preámbulo de los versos en los que el absurdo es más claramente reconocible.

Lo extraño

Hasta ahora, como se dijo anteriormente, el texto poético de Juan Manuel Roca había hecho tan sólo un acercamiento a ese mundo de lo absurdo. Sin embargo, los versos siguientes revelan que su propuesta suscita una reflexión que va más allá del derrumbamiento de los ornamentos:

Llegado el momento, tocados por los dedos del vacío,

¿Cuál la diferencia con lo que nunca ha sido?
(2004, p. 12).

En los dos últimos versos del poema, el absurdo es confrontado directamente. Camus afirma: “un peldaño más abajo y nos encontramos con lo extraño: advertimos que el mundo es espeso, entrevemos hasta qué punto una piedra nos es extraña e irreductible, con que intensidad puede negarnos la naturaleza, un paisaje” (1995, p. 28). En este punto, la obra baja ese peldaño, ha alcanzado ese mundo en el que cada imagen se hace extraña, incomprensible. Los decorados han perdido por completo su sentido puesto que, si en los versos anteriores quedaba aun el consuelo de una existencia pasada, en estas últimas líneas es esta misma la que se pone en duda.

El vacío ha tocado los sucesos recreados. Los ha despojado de la costumbre, de tal forma que han sido desenmascarados, han vuelto a ser lo que eran: ajenos, insólitos. “Así como hay días en que bajo su rostro familiar se ve como a una extraña la mujer amada desde hace meses o años” (p. 29), así un día la vida se vuelve una total desconocida. Entonces, el hombre, el pájaro muerto, el beso, la mujer y su jinete, se convierten en meras sombras absorbidas por

el abismo del sin sentido. El poema de Roca explora gradualmente el movimiento de la conciencia que nace con el por qué y desemboca en “ese espesor y esa extrañeza del mundo [que] es lo absurdo” (p. 29).

En realidad, *Estaciones* es un texto que habla del tiempo, uno intempestivo, amenazante, desconocido. Una obra sobre la vida como un tren que tiene estaciones, pero que inevitablemente debe parar. Una creación acerca de la conciencia que reconoce al tiempo como su adversario, pues es este el maquinista que conduce el tren a la muerte, que tiene el poder de borrarlo todo:

Durante todos los días de una vida sin brillo, el tiempo nos lleva. Pero siempre llega un momento en el que hay que llevarlo. [...] Llega un día en que el hombre comprueba o dice que tiene treinta años. Así afirma su juventud. Pero al mismo tiempo se sitúa con relación al tiempo. [...] Pertenece al tiempo, y a través del horror que se apodera de él reconoce en aquél a su peor enemigo (p. 28).

Conclusiones

Aunque la literatura no es un espejo de la realidad, puesto que no la reproduce tal cual, es imposible negar la conexión que existe entre el mundo objetivo y la creación literaria. En ese sentido, el poema de Roca se convierte en una prueba de la existencia del absurdo. Plasmar en una obra un sentimiento tan complejo es una evidencia del profundo acercamiento que el poeta ha tenido respecto al mismo. El aedo se ha hecho consciente de que el arte no puede escapar a esa sensación de la vida como ajena al ser humano, y ha decidido inmiscuirse en el mundo de posibilidades

que le ofrece la creación artística para explorar los misterios que le complejizan la existencia.

No sólo es posible reconocer una conexión entre arte y realidad en el presente análisis. También se hace evidente una relación de simbiosis entre el texto literario y el filosófico. La propuesta de Camus y la obra del poeta colombiano se asocian armónicamente para contribuir al entendimiento de la existencia humana. Son dos discursos que conviven, se retan constantemente, se benefician el uno del otro, se confunden, se separan y se vuelven a fundir. Sin embargo, hay una virtud exclusiva del poema: no necesita alguien estar familiarizado con el concepto teórico de lo absurdo para poder entender el poema de Juan Manuel Roca y sentirlo como cercano. He ahí el poder del arte: con tan solo tres estrofas y sin un lenguaje estrafalario, un poeta es capaz provocar las más profundas reflexiones sobre del sentido de la vida.

Finalmente, hay algo que no resulta menos que interesante. Aunque en esta obra se pone en evidencia un tiempo que lo borra todo, su sola existencia contribuye a hacer del absurdo un sentimiento un poco menos insoportable: hay en ella un intento por asirlo, comprenderlo. El poema es arte y, como tal, desafía las verdades absolutas, alimenta a los espíritus de aquellos que rechazan la doctrina, que viven la vida con el afán del conocimiento que se descifra únicamente a través de la creación artística. Bien lo dice Camus: “esta ciencia que debía enseñármelo todo termina en la hipótesis, esta lucidez naufraga en la metáfora, esta incertidumbre se resuelve en la obra de arte” (1995, p. 35).

Referencias bibliográficas

- Boulaghzalate, H. (2010). La filosofía de lo absurdo en *L'étranger* de Albert Camus y *El túnel* de Ernesto Sábato. *A Parte Rei*, (68). Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/hamza68.pdf>
- Camus, A. (1995). *El mito de Sísifo*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Martínez, N. (14 de diciembre de 2014). Ciudadano de la noche, del poeta colombiano Juan Manuel Roca. *Literariedad*. Recuperado de: <https://literariedad.co/2014/12/14/ciudadano-de-la-noche/>
- Real Academia Española. (2001). Absurdo. En *Diccionario de la lengua española* (22.ºed.). Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=0DERMh7>

Memorias y retos para la paz a propósito del cuento *Es mejor que te vayas*

María Fernanda Rodríguez Trujillo
Universidad del Tolima

*Hay casas que llevan años y años
cerradas y no dejan que nadie viva.
Y hay gente que no tiene donde vivir.
Me gustaría que fueran para todos
Algún niño del mundo...*

La guerra en nuestra nación, es una realidad que ha permeado por más de cincuenta años. Teniendo en cuenta el panorama actual, podemos afirmar una vez más que la crónica roja de nuestro país parece no tener fin. El acuerdo común firmado en la Habana en el año 2016 por el gobierno de Juan Manuel Santos y los delegados de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia en aras de la paz, se desmoronó el presente año, cuando el día 29 de agosto se hizo público el anuncio por parte de un grupo de los excombatientes de las FARC-EP, al decir que se levantaban nuevamente en armas, ya que el actual gobierno no respetó los acuerdos pactados en La Habana.

Así pues, nos encontramos frente a una crisis que no debe ser motivo de rendimiento, el compromiso con las víctimas del conflicto armado es una deuda nacional que nos compete a todos. La indiferencia hizo catarsis en el pueblo colombiano, el hecho de no ser víctimas directas del conflicto interno nos apartó de la realidad, convirtiéndonos en simples espectadores “indignados”. Nosotros no enterramos a nuestros padres, ni nuestros padres nos enterraron, tampoco nos dejaron en la calle; sin techo ni comida. Nosotros no vimos cráneos flotantes, ni fuimos el niño de seis años llorando entre árboles. Nosotros, todos, estamos en la obligación de luchar por la paz; por los que se fueron, por los que quedan y por los que vienen en camino.

En el presente ensayo, se abordará el cuento *Es mejor que te vayas*, escrito por un autor de nuestra región tolimese, con el fin de analizar las consecuencias que ha dejado el conflicto armado desde antaño en nuestro país y, porque no, para hacer un análisis entre la realidad actual que atormenta a las víctimas de la

violencia del conflicto armado y la posición de un gobierno y pueblo indiferente, egoísta, mezquino.

Para iniciar, se debe saber que el cuento *Es mejor que te vayas* de Eutiquio Leal, nativo de Chaparral, fue ganador en la primera entrega del premio en el concurso del Festival de Arte de Cali, en el año 1968. En este punto, se pretende analizar ciertos apartados del cuento en los que la violencia aparece de manera explícita. La narrativa se centra en la guerra bipartidista y la forma específica en que ella afecta al señor Tique. Mediante panfletos anónimos se exige al habitante de un pueblo recóndito de nuestro país, el desplazamiento forzado, o el arremetimiento contra su vida; así lo leemos en las siguientes líneas:

Hemos determinado que usted debe abandonar el pueblo a la mayor brevedad posible... Si no lo hace nos veremos en la penosa obligación de proceder contra su integridad personal, en la misma forma como usted sabe que hemos obrado con otros honorables caballeros (Leal, 1968, p. 90).

La anterior situación, nos ubica en un episodio de violencia e intimidación. En sus primeras líneas, el cuento narra el estilo de vida que llevaban los habitantes de dicho pueblo, la añoranza de un tiempo pasado que, evidentemente, fue mejor. Pero la realidad del momento era otra, el terror acechaba las calles, las personas vivían con miedo profundo debido al conflicto. Al respecto, frente a las consecuencias de la violencia bipartidista, Augusto Escobar afirma, en su artículo *Violencia y Política*:

Esa especie de guerra civil que se prolongó sin cuartel por espacio de casi veinte años, produjo aproximadamente doscientas mil muertes, más de dos millones de exilados, cerca de cuatrocientas mil parcelas afectadas y miles de millones de pesos en pérdidas (Escobar, 2000, p. 321).

Ahora bien, se puede percibir la ruptura entre una población que vivía en un ambiente tranquilo, feliz: “Si este pueblo aún fuera como antes... Si se pudiera

ir por todas las puertas y tras ellas palpar el abrazo del amigo” (Leal, 1968, p. 89), frente a una población asediada por el holocausto del conflicto armado. Pese a la amenaza de muerte hecha al señor Tique, este se niega rotundamente a abandonar su pueblo y, en medio de la aceptación al lecho de muerte, le dice a su hijo: “Te nombré Pedro por tu abuelo que fue macho de adeveras y murió de asesinato en la otra violencia... Y arrecuérdate mijo que por siempre llevas mi apelativo Tique... Sangre de indio de esos que ya no quedan casi” (Leal, 1968, p. 94).

Volviendo a la petición de desplazamiento que le imponen al Señor Tique “Sentimos avisarle que usted debe abandonar el pueblo... A la mayor brevedad”, la actitud de él es de total rechazo “¿Abandonar mi pueblo? ¿Éste que ayudé a formar y crecer, que hicieron mis abuelos y mis tíos cuando todo no era más que potreros y rastrojos?” (p.95). En su proceder, se percibe el gran amor que siente hacia su tierra y por todos los momentos ahí vividos. Además, se debe tener en cuenta, son muchas las generaciones de la familia Tique que han habitado en ese lugar. Frente al suplicio de la guerra, Escobar afirma “Durante veinte años de violencia se instaura el imperio del terror en los campos y poblados, se despoja al campesino de la tierra y de sus bienes, o se le amenaza, para que venda a menos precio” (Escobar, 2000, p. 322). La anterior afirmación se evidencia en la narrativa de Eutiquio Leal.

En este punto, se analiza al Señor Tique casi muerto, desconsolado, asumiendo su pronta partida: perdido. Pero siempre tomando la muerte por delante, con honor, le dice a su hijo una vez más: “Y has de recordarte que tu mamá fue buena y también murió de asesinato, privada por esos bandidos así como ahora yo” (p. 98). Erich Fromm en su libro *El corazón del hombre* plantea: “Destruir vida requiere solo una cualidad: el uso de la fuerza” (1966, p.5). De forma evidente, se aprecia en el cuento el abuso de poder y la fuerza que ejercen los intimidantes hacia el Señor Tique: “Esperamos ser atendidos en nuestra acomodada solicitud y no tener que apelar a lo que usted sabe muy bien” (p. 90).

Los habitantes del pueblo, que no pertenecían a ninguno de los dos bandos políticos del momento, eran declarados automáticamente como enemigos. Así le ocurrió al señor Tique, al ir hacia el directorio

y querer ser atendido por su jefe “Como no le había ayudado en sus campañas, me dijo que yo era enemigo de él y no sé qué más... Yo le dije que no, que yo no soy enemigo de nadie y menos de él, que era el jefe” (p. 98). Es así como resulta propicio traer a colación una cita de Fromm que simplifica, en un par de líneas, la ejecución del poder y las consecuencias históricas que causa su ambición “La historia se escribió con sangre; es una historia de violencia constante en la que la fuerza se usó casi invariablemente para doblegar su voluntad” (1966, p. 5).

En algún punto de la guerra, la víctima llega a ser victimario debido a las secuelas del caos, tal cual se puede percibir en la petición que hace el señor Tique a su hijo “Te has de defender como los indios tatarabuelos se defendieron de los conquistadores, aunque si te matan que sea dando y no acobardado como gallina culeca sino dando candela o machete o puños o lo que sea” (p. 99). De esta manera, se evidencia cómo la violencia genera más violencia, aunque es propicio aclarar que la violencia ejercida en este punto es una en honor al ser, en palabras de Fromm, una violencia reactiva: “Se emplea en la defensa de la vida, de la libertad, de la dignidad, de la propiedad”. El punto por comprender es cómo las diferentes formas de intimidación y opresión destilan ríos de muerte y sangre.

Vuelve a ocurrir, el señor Tique es amenazado por segunda vez con un nuevo panfleto, en el cual se le prorroga el plazo para abandonar el pueblo, pero en caso de no ser acatada la orden, procederán a *fusilarlo en el acto*, se analiza en él su amor por la vida “Matarme a mí que tanto quiero la vida, que la he defendido a brazo partido y no la he querido cambiar por ninguna riqueza” (p. 100). Aunque probablemente, el señor Tique hubiese querido actuar como Erich Fromm caracteriza a un sujeto biofílico: “Quiere moldear e influir por el amor, por la razón, por su ejemplo, no por la fuerza, no aislando las cosas ni por el modo burocrático de administrar a las gentes como si fuesen cosas” (1966, p. 21). Claramente, su posición de víctima, lo relaciona directamente con la violencia que también debe ejercer en su defensa “Yo soy capaz de hacer todo, una trampa o un crimen..., lo que sea y como sea..., con tal de no dejarme... Y primero matar que caer muerto” (p. 100).

Así como hubo guerreros que lucharon por su pueblo

y murieron con dignidad, es el caso del señor Tique y su familia, también estuvieron aquellos que se doblegaron a la política del momento “Si quedara algún consuelo..., pero nada ni nadie..., ni siquiera un amigo. Primero fue Rosendo con quien antes nos considerábamos tanto..., el pobre se corrompió o sea que lo corrompieron” (p.103), es el monólogo que sostiene consigo mismo el señor Tique. De dicho modo podemos analizar la forma en que la violencia bipartidista transformó a aquellas gentes tranquilas y felices, convirtiéndolas en seres aferrados a ideales ajenos.

Una vez más, pero en dicha ocasión de forma contundente, le informan al señor Tique: “Con verdadera pena le avisamos que ha vencido el plazo prorrogado que le concedimos para abandonar el pueblo...lo buscaremos esta noche...donde lo hallemos ahí mismo lo fusilaremos” (p. 103). Es claro, el protagonista del cuento morirá. Desde un principio se negó a abandonar su pueblo y ahora sabe que la muerte viene en camino, y no por causa natural. Otros, tan humanos como él, creen tener el derecho de quitar vida “De todos modos me matarán estos jijunas..., es horrible pero así ha de ser..., me matarán asesinado..., moriré a bala como cualquier perro y quedaré por ahí en la alcantarilla bien muerto” (p. 103). En medio de la frustración sentida por el Señor Tique, con la valentía que lo ha caracterizado desde el principio, hace de él un héroe, porque más allá de huir y a la vez de salvar su vida, decide

defender sus ideales, su libertad.

Para finalizar, resulta oportuno manifestar dos anotaciones al lector de este ensayo. Primero: la literatura sobre la violencia en Colombia se convierte en una fuente testimonial de cómo el sufrimiento de las comunidades más vulnerables es cíclico. Nuestra literatura que aborda dicho tema siempre nos ha contado la trágica historia que nos marca, pero, lamentablemente, hace falta que las personas podamos conocer estos autores, para comprender que quienes se interponen a la construcción de la paz son los directos responsables si la literatura tiene que seguir contando los mismos relatos y protagonistas.

Segundo: tal como se pudo analizar a lo largo del escrito, hay múltiples formas de violencia, algunas de ellas en defensa propia. Lo anterior no justifica que las reacciones a la violencia se respondan con más violencia. Probablemente por dicho actuar, nuestro país ha cargado con millones de muertes. No obstante, frente a posiciones directas como víctimas que han sufrido la guerra y perdido todo lo que fueron, se comprenden los sentimientos de resentimiento e incluso venganza. Sin embargo, también están aquellos conscientes de la necesidad de cambios, los mismos que anhelan evitar que la historia se repita, porque definitivamente se vale apostar por transformaciones que vislumbren un nuevo camino en nuestra nación.

Referencias bibliográficas

- Froom, E, (1966). *El corazón del hombre*. Recuperado de: <http://www.verticespsicologos.com/sites/default/files/El-corazon-del-hombre.pdf>
- Escobar, A, (2000), *Literatura y violencia en la línea de fuego*, Medellín Colombia, Universidad de Antioquia.
- Leal, (1968). Lecturas Dominicales El Tiempo Pagina Segunda. Bogotá: *Es Mejor Que Te Vayas*. <http://alegria-de-leer.blogspot.com.co/2006/07/hace-38-aos.html>

Interrogantes sobre el destino de Clemencia Rodríguez Jaramillo: un análisis desde el rol de escritora a inicios del siglo XX

Nathaly Marcela Ospina Malaver
Universidad Nacional de Colombia

I*nterrogantes sobre el destino* es la única novela publicada por la colombiana Clemencia Rodríguez Jaramillo en 1942.

Esta novela nos narra la vida de Ana de la Espriella de Vergara, una mujer de clase alta, que ha decidido llevar una vida intelectual y altruista, para ello viaja, lee, ayuda a los más necesitados y en constantes ocasiones se enfrenta contra quienes no comparten su estilo de vida. Durante una época cae en crisis y pierde su fortuna, allí se ve obligada a trabajar y conocer el mundo de las mujeres de clase baja. Luego recupera su dinero y funda dos instituciones para ayudar a la mujer en su formación, durante toda la novela aparece Pedro de Herrán, un abogado, que juzga y cuestiona a Ana y a su vez la intenta seducir. Aun así, ella resiste a sus promesas de amor, decide estar sola y dedica una parte de su vida a viajar por Italia, Grecia y Egipto, de este modo retoma su vida autodidacta e independiente y todo ello desea plasmarlo en su escritura y en su futura publicación de un libro cuya finalidad es enaltecer y fomentar el papel de la mujer en la historia.

La novela, entonces, a grandes rasgos cuestiona las normas sociales y fomenta la vida académica e intelectual de las mujeres. El presente análisis parte de la mirada de la protagonista y de la forma en que se presenta bajo la perspectiva de la autora.

Ana, la protagonista, es representada bajo el punto de vista de una mujer que rechaza el orden social, de allí que abundan los interrogantes y las ironías respecto a la división de trabajo entre el hombre y la mujer. Ana ha elegido qué leer, cómo leer y con qué teorías deliberar su vida, comprende que las instituciones sociales se encuentran aún en oposición de la independencia femenina y, por tanto, se esmera en conocer a partir de la lectura y los viajes nuevas formas de pensar la cotidianidad y realidad de las mujeres.

Clemencia Rodríguez se encarga mediante la voz narrativa de cuestionar la formación que han tenido las mujeres y su relego al hogar, también alude a algunos datos históricos y a la confrontación de culturas tanto orientales como occidentales que acentúan la división de roles en condiciones de inequidad. Es así, como poco a poco postula una denuncia del orden social y fomenta la lucha por los derechos y el inicio de las mujeres como colectivo. Cabe señalar que el tiempo evocado en la narración presenta relación con la década del treinta y el cuarenta en Colombia donde se concibió la primera “ola de mujeres educadas [quienes] despierta[n] conciencia sobre el estado de opresión, manipulación e injusticia sufrido por ellas, por sus madres, sus abuelas y las mujeres de generaciones pasadas, y se dan cuenta de que permanecerán en eterna servidumbre mientras continúen estudiando en sistemas diseñados por el hombre para el beneficio del hombre” (Rozo, 1995, p.5). Tal toma de conciencia sobre las injusticias que han pasado las mujeres, las narra la autora, y las presenta a través de Ana, quien afirma que la mujer ha estado subestimada en capacidades físicas e intelectuales, incluso presenta a Jorge (su padre) y a Pedro (su enamorado) como dos personajes que desde su discurso atribuyen inferioridad. Jorge al inicio de la novela, afirma: “el cerebro de la mujer no está capacitado para pensar, ya que la famosa “costilla” del hombre está reemplazada con la falta de las principales circunvoluciones en el cerebro de la mujer; ésta solo está conformada para amar y eso solo por ley del instinto” (Rodríguez, 1942, p. 16). Tal pensamiento no sólo está arraigado en los hombres sino también en algunas mujeres que consideran que su fin es conseguir un buen marido y ser una buena esposa, es decir, afianzar el valor de la familia como un núcleo de la sociedad. O, como afirma Pedro “no es posible, queridita, que un hombre cual soy yo, tolere que una mujer trate de problemas que sólo corresponde al hombre dilucidar. Perdóname, alma,

pero no es posible” (Rodríguez, 1942, p. 34).

La autora, utiliza el lenguaje, como estrategia narrativa que moldea a sus personajes y en particular agudiza el desacuerdo de la mujer libre, mediante los diminutivos y el intento de enunciarlas como algo tierno e inferior. Tal apuesta literaria se vislumbra con mayor notoriedad años después, en la década del ochenta y noventa, como en el caso de la novela de Consuelo Triviño, *Prohibido salir a la calle*, donde “La voz narrativa va diciendo cada vez de manera más precisa todos los actos y discursos que se hacen y se dicen en la vida cotidiana y que van transmitiendo una mentalidad discriminatoria hacia el sexo femenino” (Penagos, 2004, p.48). Tal mentalidad se hace presente no sólo en los personajes masculinos sino, en ocasiones, con los femeninos, ya que juzgan a quienes deciden no conformar familia, sólo viajar u optar por trabajar y ocupar su tiempo en labores que no se relacionan con la vida doméstica.

Así mismo, esta mentalidad de mujer dócil y callada, la recibió Ana desde sus estudios de niña en un pensionado de religiosas. Ana siempre sintió que en ese lugar limitaban su libertad de pensar y actuar, lo que sin duda, se asemeja a los postulados de Foucault, en tanto, reconoce que prevalece en esta institución “métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad” (Foucault, 2001, p.83), tal docilidad es la que intenta “romper” Ana, desde la lectura de distintos libros, en donde incluso revisa algunas religiones y contrasta las ideologías que difunden.

Años después en un colegio de enseñanza superior, Ana se entrega más al estudio, aprovecha la biblioteca y los profesores, cuenta con formación europea, aprende inglés y español, estudia piano y solfeo con un profesor italiano. Luego estudia en la Academia Clásica, a cargo de profesores europeos, quienes habían cursado Filosofía y Letras en el Instituto de Rousseau de Ginebra, allí aprendió latín y griego para estudiar los clásicos en las dos lenguas madres, (Rodríguez, 1942). Se introduce en la lectura de distintos filósofos, conforma una gran biblioteca en su casa y además colecciona algunas pinturas. Cabe señalar que Ana ha logrado contar con un bagaje cultural amplio y ha sido ella quien ha comparado

y seleccionado, según su criterio, las mejores obras y teorías. Incluso Rodríguez se extiende en distintos apartados a dar toda una serie de descripciones y datos históricos que le otorgan veracidad a su narración y al papel que cumple Ana como mujer intelectual.

Es pues, como Rodríguez en su rol como escritora utiliza la voz femenina que narra su cotidianidad, pero que a su vez expone dos lenguajes, uno de carácter narrativo-literario y otro ensayístico, puesto que las distintas referencias y teóricos señalados, no sólo se exponen de manera general, sino que existe un análisis y estudio profundo de las obras leídas por Ana, como en el caso del siguiente filósofo, “No es verdad que Descartes haya confundido el alma con el pensamiento; por el contrario sostuvo que el alma de un individuo se conoce por lo que piensa el individuo mismo, así también como su desenvolvimiento y las etapas de evolución por las que ha atravesado” (Rodríguez, 1942, p. 51).

Tras los distintos análisis filosóficos, Ana, se ha convencido y forjado como un ser humano libre e independiente, capaz de razonar por sí misma, de distinguir el bien del mal y decidir sobre sus acciones “cada cerebro debe encender por sí mismo, la antorcha de su propio pensamiento y con ella alumbrar las glorias y las maravillas de la naturaleza” (Rodríguez, 1942, p.30), y por ello vincula la estabilidad del cuerpo con el espíritu y exalta la individualidad del ser. A pesar de esto, siempre encuentra personajes que se oponen a lo que ella piensa, tal como ocurre con Pedro, quien afirma:

me atrevo a aconsejarte que limites tu afán de libertad; ese alarde de independencia que mal que no quieras, alma, no cuadra en el marco austero y señorial de nuestro medio, te causará muchas amarguras; por mucho que inviertas en obras pías, no dejas de ser tenida por la mujer excéntrica y bachillera de que todos precisamente quisieran librarse; y, no quisiera decírtelo, esa manera de proceder hace vacilar tu reputación. Hoy día son muchos los comentarios al respecto (Rodríguez, 1942, p. 45).

Es así, como tras las constantes afirmaciones de Pedro, quien le sugiere moderar sus acciones, agudiza la inequidad por la que se enfrentan día a día las mujeres, además porque a pesar de estar en vía de civilización, aún prevalecen conductas,

percepciones y apreciaciones hacia los roles entre lo femenino y masculino, de tal forma que, “Los modos de presentarse socialmente las personas –su arreglo, su atuendo, sus gestos, y sus movimientos– y su talante –la actitud, el comportamiento y el uso que hacen del espacio– son una expresión a través de la cual se pueden comprender los intrincados vínculos entre la identidad individual y la sociedad” (Pedraza, 2011, p.124). Tal identidad, desde el punto de vista de Ana se establece como una ruptura, incluso como un problema que es necesario restringir de acuerdo a los parámetros de la sociedad.

Aun así, la tensión entre Pedro y Ana continua, sobre todo porque él no acepta que ella, cuente con mayor desenvolvimiento argumental para defender sus posiciones, además porque trata “temas de hombres”, menciona que solo ellos tienen talento y la mujer es un espejo, en donde el hombre se refleja, y si existen mujeres celebres, es por ser la creación del cerebro del hombre y nada más. Ella menciona a algunas damas inglesas del siglo XVI que leían literatura griega y afirma, “no hay rama en el gobierno de las naciones, de las ciencias, y de las artes en que la mujer no tenga un representante cuando no varios” (Rodríguez, 1942, p. 35). Pedro y Ana debaten sobre la aparición y participación de la mujer en distintas ciencias y artes, y ella utiliza la ironía ante la humillación de Pedro, además este recurre a confirmar la inferioridad de la mujer en estos ámbitos, al decir que existen pequeñas proporciones de representación de la mujer, contrario al caso de los hombres. Es decir, que hay afirmación de inferioridad, desde la postura de las mujeres entendidas como minoría. Pero en particular, fomenta el estudio y análisis de las mujeres en distintos ámbitos, entonces puede establecerse cierta relación con el análisis realizado por Betty Osorio sobre *Las andariegas*, de Albalucía Ángel, al decir: “Tras examinar el viaje de las mujeres por la historia de la humanidad y reescribir sus mitologías, ella invita a las mujeres del mundo a construir un espacio donde puedan ser protagonistas, lo cual convierte el poema en un manifiesto político” (2007, p. 161), es así como podemos afirmar que Clemencia Rodríguez en su novela construye y también invita a construir este espacio, donde las mujeres pueden contrastar las distintas ideologías y de ese modo forjar y cuestionar las imposiciones de la sociedad y por ende de la nación.

Ana se enfrenta a textos como el *Discurso del método* de Descartes, pero, además analiza desde su experiencia como aquellas teorías pueden o no responder a sus inquietudes, pues cuando lee, no se convence de todo lo que afirman los autores, por el contrario, observa y se muestra escéptica ante las contradicciones en los argumentos de algunos teóricos.

Durante su época de crisis económica analiza la arbitrariedad de oportunidades entre hombres y mujeres, de modo que cuando logra reestablecer su economía Ana decide construir un internado y una casa para señoritas, donde se les infunde una recia vocación para la tarea de vivir, ellas asisten a cine, escuchan y leen noticias extranjeras, están actualizadas respecto a descubrimientos científicos, conocen sobre música y los aportes de grandes hombres.

Junto a Marina, su nana, conoce Roma, Atenas y el Cairo, todos los lugares la estimulan a pensar, revisar el pasado y conocer sobre arquitectura, escultura, pintura. Es así, como durante varios capítulos se describe toda la información e historia que contiene aquellos espacios, y ante todo, Ana se interesa por encontrar el papel que ha cumplido la mujer en las distintas culturas y momentos de la historia, como en Grecia y los juegos, “a las mujeres estaba prohibida la entrada, bajo pena de arrojarlas desde una roca al mar y por siglos consecutivos se respetó esta tradición; sólo Caliptera, hija, hermana, esposa y madre de atletas, se presentó disfrazada de maestro entrenador de su hijo menor Pisodoro” (Rodríguez, 1942, p. 138); o como los aportes de “la doctora Helena Petrowna Blavastky, mujer superior, la más destacada entre las que se dedicaron a la filosofía en el siglo pasado” (Rodríguez, 1942, p. 147).

Durante su viaje se encuentra y habla con Genny Taylor, egresada de la universidad de Columbia, realiza investigaciones sobre la vida y costumbres de los países que visita para publicar un segundo libro a su regreso, y es así como Ana, también manifiesta su interés por recopilar lo aprendido. Es a través de esta conversación, como existe una afirmación como mujeres intelectuales y escritoras, “en la identidad convergen la manera de experimentarse e interpretarse a sí mismas las personas y la forma de ser percibidas, de saberse percibidas y de considerar que se interpreta la existencia expresada en su cuerpo” (Pedraza, 2011,

p.123), sin duda, en este caso, la interpretación que hacen de sí mismas y cómo son percibidas, es como mujeres independientes, que luchan por la equidad en la distribución de roles entre hombres y mujeres. Quienes pueden, además, tratar temas sociales y políticos.

Al regresar de Italia, Grecia y Egipto, Ana ha encontrado una afirmación que legitima su estilo de vida, es una máxima expresada por el poeta griego Cleóbulo, “No salgas de casa sin saber que vas a hacer ni vuelvas a ella sin darte cuenta de lo que hiciste” (Rodríguez, 1942, p. 135). Y por ello afirma “trato de formarme un criterio personal, porque pienso con esta cabeza mía, porque hago comparaciones, establezco paralelos y oriento mi pensamiento de acuerdo con mis experiencias” (Rodríguez, 1942, p. 165). En últimas, ha forjado tras los años, una vida autodidacta que le permite apropiarse del lenguaje y defender sus ideales, pero, sobre todo, ponerlos en práctica.

En ciudad de Z, Ana visita las dos instituciones, en el internado hay 200 mujeres de escasos recursos quienes escriben, leen, cantan, juegan distintos deportes. Tal oportunidad les permite tener la esperanza de salir adelante, es decir, que nuevamente nos encontramos ante la afirmación del espíritu y el cuerpo como estímulo de una vida independiente y buena. Respecto a la casa para señoritas de provincia, hay 30 jóvenes que se desempeñan en puestos lucrativos y sostienen a sus padres ancianos, (Rodríguez, 1942, p. 175). Y sin duda, se legitima en las últimas páginas, aquel interés de pensar en las mujeres como una colectividad que es preciso ayudar y proporcionarle las mismas oportunidades que los hombres, para que de esta forma participen en la vida pública.

Tal participación en la vida pública, también se hace desde la escritura, pensada como acto de

emancipación y empoderamiento de las mujeres. Esta participación se ve en la autora y se refleja en Ana, quien desea publicar un libro con las principales anotaciones de su viaje por Europa, con ello trata de demostrar a las mujeres de este país, algunos apartes de la labor de la mujer en el desenvolvimiento de la cultura humana. Su libro, llevará como nombre “la mujer contemporánea” en la que se referirá a la mujer de todos los tiempos, “la que siempre ha luchado por la liberación espiritual; la que jamás se ha contentado con las migajas que caen de la mesa” (Rodríguez, 1942, p. 177), quien ha fomentado la cultura, ha ayudado a promover la equidad y no el egoísmo, es decir la mujer que ha forjado la base del hogar, de la sociedad y del Estado, (Rodríguez, 1942). Es pues, como tales enunciados están relacionados con las proclamas que se gestaron en los inicios de los movimientos de mujeres en Colombia, en donde se enaltece el rol de la mujer, desde la resignificación de la vida privada y también parte fundamental de la nación y la vida pública: “para las mujeres que habían alcanzado un cierto nivel educativo, generalmente escritoras, la educación era la frontera entre la subordinación y la liberación. El acceso a la educación y a la cultura fue un factor que contribuyó al cambio en la vida de las mujeres. El campo de la reflexión intelectual, las letras y las artes hicieron visibles a muchas mujeres de las primeras décadas” (González y Villareal, 1994, p.67), de este modo tanto Ana como Genny representan un tipo de mujer que ha luchado por obtener igualdad de derechos en la sociedad y que además promueven tales pensamientos a otras mujeres. Particularmente Ana, da cuenta de un recorrido por el cual sus experiencias se concentran y reproducen con la escritura y que representa el auge y ruptura de nuevas formas de ser y escribir para las mujeres en Colombia.

Referencias bibliográficas

Foucault, M. (2001). *Vigilar y Castigar: el nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI editores.

González, L., y Villareal, N. (1994). *Historia, Género y Política. Movimiento de mujeres y participación política en Colombia 1930-1991*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

- Osorio, B. (2007). Bogotá de las nubes: el surgimiento de un sujeto femenino en Colombia. En A. C. Ojeda. *Ensayos críticos sobre la obra narrativa de Elisa Mujica* (pp 157 – 172). Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Pedraza, Z. (2011). La educación del cuerpo y la vida privada. En J. H. Borja., y P. Rodríguez. *Historia de la vida privada en Colombia. Vol. II. Los signos de la intimidad. El largo siglo XX* (pp. 115 – 148). Bogotá: Taurus.
- Penagos, V. (2004). Prohibido salir a la calle o el aprendizaje de la diferencia sexual. En J. J. Osorio. (Comp), (pp. 43 - 59). *Nueva Novela Colombiana, Ocho aproximaciones críticas*. Santiago de Cali: Sin Frontera Editores.
- Rodríguez, C. (1942). *Interrogantes sobre el destino*. Medellín: Olympia.
- Rozo, T. (1995). Expresión, voces y protagonismo de la mujer colombiana contemporánea. En M. M, Jaramillo, B. Osorio de Negret y Á. I. Robledo. *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX. Vol. I*. Bogotá: Uniandes.

La resistencia en la obra *Huasipungo* de Jorge Icaza desde una perspectiva socio-crítica

Rafael Esteban Machado Muñoz
Universidad del Tolima

La historia de Occidente, desde la era
de las polis griegas
hasta la resistencia actual al socialismo,
es esencialmente la historia de la lucha
por la libertad
contra los privilegios de los burócratas.
“*La acción humana*” (1949).
Ludwing von Mises.

La resistencia política que se presenta en la obra *Huasipungo* de Jorge Icaza desde la perspectiva socio-crítica está enmarcada por una realidad social que se vivió en el país de Ecuador. De manera concreta, se estudia la resistencia de los protagonistas de dicha obra y se realiza una similitud con la población actual de Colombia que está en el olvido y que ha sido víctima del conflicto. Por otra parte, el eje temático central es la literatura y su relación con la resistencia que están ligadas a los diferentes cambios que pueden generar diferentes grupos sociales conformados por individuos que cotidianamente buscan mejorar las actividades que realizan; además, cabe mencionar que dichos actores hacen parte de un sistema que conlleva a regir una serie de normas que subyacen a favor o en contra de los mismos, y por ende, el poder toma un papel importante de querer exponer la impunidad ante las necesidades que tiene todo grupo social o comunidad en específico que pese a las grandes dificultades u obstáculos que les antepone los mandatarios de sus países, tratan de sobrellevar las circunstancias en los momentos de guerra y violencia a los que se deben enfrentar al ser considerados “minorías étnicas”.

De acuerdo con lo anterior, Giraldo, D. R. (2006), propone que la resistencia “es un proceso de creación y de transformación permanente; la resistencia se desempeña en las relaciones de poder. Los puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red de poder, es decir, donde hay poder hay resistencia”. En consecuencia, se establece que la resistencia está ligada a los cambios que puede generar

un grupo determinado de individuos para mejorar el desempeño en las actividades que realizan; además, cabe mencionar que dichos actores hacen parte de un sistema que conlleva a regir una serie de normas que subyacen a favor o en contra de los mismos, y por ende, el poder toma un papel importante de querer exponer la impunidad ante las necesidades que tiene todo grupo social o comunidad en específico.

En relación con la novela indigenista titulada *Huasipungo* de Jorge Icaza, establecida en el año de 1934, se narra cómo pequeñas porciones de tierras que los terratenientes otorgaban a los indígenas como demostración de ingresos por el trabajo que realizaban, y al mismo tiempo, los taitas eran sometidos a extensas y arduas jornadas de trabajo. Quienes se rebelaron a estas imponentes eran castigados y derribados por los altos mandos. Además, la relación que se establece con la resistencia, es debido a que los personajes principales que son los indígenas o taitas deben afrontar diversas situaciones que sobrepasan los límites de un ser humano; por ejemplo, ser un exponente del trabajo forzado para enriquecer a grandes mandatarios, la violación a sus Derechos como ciudadanos de un territorio específico, los innumerables actos de maltrato, el despojo de sus tierras sin compasión alguna, la esclavitud aborrecedora, entre otros.

El objetivo principal es exponer los factores fundamentales de la obra, los cuales son el político y el social; además, enmarcar la lucha de la población nombrada siendo ésta despojada y manipulada por los altos mandos. Caso que no es ajeno a la realidad que se vive hoy en Colombia que está en el olvido y que ha sido víctima del conflicto, dicho problema se propone resolver a partir de una perspectiva socio-crítica. Para finalizar, la pregunta a la que se dará una respuesta coherente a partir de los aspectos mencionados es: ¿qué papel cumple la resistencia en los protagonistas de la novela *Huasipungo* de Jorge Icaza desde una perspectiva socio-crítica?

La resistencia política es un aspecto que característica a toda civilización, debido a que siempre han existido numerosas complicaciones en relación con los parámetros que se rigen desde los altos mandatarios para el pueblo que está siendo gobernado a partir de unas normas, unos deberes y anexando los derechos que como ciudadanos tienen, pero que, en la mayoría de casos, los derechos de muchos habitantes que están en busca de sus independencias son censurados por los mismos que los plantean. Ahora bien, los que se hacen llamar gobernantes siempre tratan temas como el bien común y, en realidad lo que desarrollan es su poder ante el pueblo y omiten la ideología que tienen los líderes sociales, por ejemplo. A esto, Luis Alberto Pérez propone:

La resistencia es por tanto, en sí misma, una cualidad subjetiva, contestataria, no arbitraria, una actitud capaz de operar bajo circunstancias adversas que describen situaciones de injusticia social y opresión económica donde la represión política o tiranía actúa como el elemento más visible, detonante del estado de descontento popular como primera instancia valorativa del precedente negativo. (2016).

En efecto, el planteamiento del autor es claro al decir que la resistencia es “una cualidad subjetiva” ya que en todo grupo social existen sujetos que proponen desde su perspectiva del mundo, las necesidades que tiene su comunidad, velar para que sus derechos no sean vulnerables y de una u otra manera cumplir con los deberes que les impone el Estado que los rige. También, es importante destacar que la opresión económica es un referente de carácter mundial en países que han estado gobernados por el poder corrupto y clientelista que omite por completo el saber que está ligado con la innovación por parte de los líderes sociales, mujeres populistas y comunidad en general que pertenece a diferentes regiones de dichos territorios.

Por consiguiente, precisar el objetivo que tiene la resistencia es complejo ya que cada territorio que está en el proceso de independización se centra en unos parámetros que en cierta medida expone expectativas que relacionan los comportamientos humanos con las realidades sociales que se viven en los contextos que habitan dichos actores sociales. En relación con la premisa de Marcos, citado por Rafael Sandoval (2003), propone:

Consideramos que no es ético que todo se valga por el objetivo del triunfo de la revolución... No es ético que la toma del poder cubra de bondad las acciones de cualquier organización de revolucionarios. No creemos eso de que el fin justifica los medios. Finalmente, nosotros pensamos que el medio es el fin. Construimos nuestro objetivo a la hora en que vamos construyendo los medios por los que vamos luchando. En ese sentido, el valor que le damos a la palabra, a la honestidad y a la sinceridad es grande, aunque a veces pequemos de ingenuos. (Sandoval, 2003, p. 34).

Tal como lo suscita el autor, la realidad social en la que se centran las diferentes comunidades que se han dado a conocer a nivel mundial, parten de los conocimientos y saberes que emplean para sus bienes comunes, desconociendo las implicaciones que tiene ofertar ciertos paradigmas de cambio y transformación social en territorios donde prima la injusticia social y la ignorancia frente las costumbres y culturas de los grandes grupos sociales que se han formado en todos los países del mundo. Asimismo, es pertinente decir que la mayoría de los entes revolucionarios no siempre se centran en generar guerra, sino que por el contrario, hay ocasiones que su perspectiva gira en torno al bien común, a la igualdad social y a la vida digna de quienes los rodean, tratando siempre de liberar los estigmas que se tienen sobre ellos sin interrumpir el proceso de no contradecir la historia que ha marcado sus regiones y recordar a la población restante que para luchar hay que tener claro el porqué de las consecuencias y qué problemáticas los ha conducido hasta ese punto.

Ahora bien, relacionar la resistencia con la literatura resulta complejo debido a las diferentes imágenes mentales que se produce en todo sujeto que se pregunta, ¿relacionar la resistencia con la literatura? Este es uno de los interrogantes que se tratará de dar respuesta a partir de lo que propone Juan Gabriel Vásquez, cuando se refiere a la relación existente entre resistencia y literatura, siendo así, el autor plantea:

...la literatura también es resistencia a niveles mucho más íntimos y no por ello menos determinantes. Resistencia al asedio del mundo, por ejemplo, a las mil y una formas de su proselitismo: en un mundo donde todos parecen obsesionados por convertirnos en miembros de un grupo, por convencernos de algo —los políticos de que los votemos, las religiones de que les creamos, la publicidad de que comprems

su producto—, una novela clásica, o una buena novela a secas, se ha convertido en un raro espacio de libertad donde nadie trata de reclutarnos para ningún fin, nadie trata de convencernos de nada. (2011, p. 1).

En relación con lo planteado, es importante mencionar que la literatura se entrelaza con la resistencia, por efecto de que un sujeto que está inmerso en una cultura necesita aprender de otros exteriormente para empezar a desarrollar su pensamiento, partiendo de que a partir del diálogo, el sujeto promueve su discurso que a medida del tiempo lo va mejorando según el contexto en el que encuentre, y con respecto a la literatura, pasa relativamente lo mismo cuando uno como sujeto-lector identifica ciertos aspectos de una obra y los interioriza para mejorar sus capacidades intelectuales, pero al momento de compartir las expectativas que tenemos de dicha obra con otros, nuestra capacidad de explicación va a ser más amplia, ya que así como la resistencia necesita unión entre los individuos, también la literatura parte de una buena tertulia e incursiona en el uso de la palabra y la reflexión.

A partir de lo que plantean algunos autores sobre la socio-crítica y la literatura se sustenta lo que propone Willinton Barrios en su texto *El discurso literario y la socio-crítica*, el cual es:

La socio-crítica pretende realizar una lectura de la obra literaria ubicándola en el marco de un tiempo y un espacio determinado. Para esta corriente, la obra de arte es una práctica social, que no se puede desligar de los imaginarios, de las mentalidades e ideologías de una época, porque la obra de arte evalúa los discursos de una época específica a través de las axiologías de los personajes, de las temáticas abordadas y las formas de escritura utilizadas. (Barrios, 2009).

En efecto, es importante mencionar la clara relación que existe entre la socio-crítica y la literatura, ya que la obra de estudio presenta una serie de problemas sociales que se presentaron en dicha época en el país de Ecuador. En dicha obra se sustentan espacios y lugares específicos donde ocurrieron los hechos y bajo qué circunstancias vivieron los indígenas, actores de la violación y el despojo del territorio.

Referencias bibliográficas

- Barrios, W. (2009). *El discurso literario y la sociocrítica*.
- Giraldo, R. (2006). *Poder y resistencia en Michel Foucault*. UCEVA- Unidad Central del Valle del Cauca. Colombia.
- Icaza, J. (1934). *Huasipungo*. Editorial La Oveja Negra. Bogotá.
- Pérez, L.A. (2016). *La resistencia política como derecho fundamental. Reflexiones a propósito de los cien años de la Constitución Mexicana*. Revista IUS. Puebla.
- Sandoval, R. (2003). *La resistencia como forma de hacer política del zapatismo ante la IV guerra mundial contra la humanidad*. Nómadas- Universidad Central. Bogotá.
- Vásquez, J.G. (2011). *Literatura y resistencia o la resistencia de la literatura: algunas lecciones de Tolstói*. Revista Dossier. Universidad Diego Portales. Santiago, Chile.

Mujer e historia: *Mis próceres* (1890) de Waldina Dávila de Ponce de León¹¹

Sandra Milena Trujillo Peña
Universidad Surcolombiana

Introducción

La escritora colombiana decimonónica, Waldina Dávila de Ponce de León, primera novelista del Huila, populariza en *Mis próceres* las “tradiciones nacionales”, los tres momentos fundamentales que determinaban para los románticos las condiciones de todo nacionalismo: lo “folclórico”, lo “particular y “local”. Desde esta circunscripción teórica, Unzueta (1996) subraya la importancia de un nuevo sentido histórico y el hecho de que las conexiones entre el amor y las relaciones familiares de las novelas con la historia patriótica están “mediatizadas” por el discurso histórico. Sumado a lo anterior, Dávila resitúa el verdadero protagonismo de las mujeres en un empeño por recuperar sus vivencias en la construcción de nación.

Escribir la nación requiere de ese doble movimiento entre Historia y Literatura que asegura la memoria histórica e identidad en los individuos. En Latinoamérica los siglos XVIII y XIX fueron el espacio ideal para que los letrados de la época cantaran las glorias de sus héroes y les dieran inmortalidad. Desde entonces, la relación estrecha entre Historia y Literatura se hizo más presente pues el prócer necesitaba de la letra bien contada para proceder y eternizar sus hazañas; y el letrado, de un género literario escrito que sirviera de testimonio en los procesos de identificación cultural de la nación.

Quien relata la nación no es otra cosa que un ser perplejo que intenta un relato de esa perplejidad. De allí que Bhabha (2010) afirme que: “es desde esta inconmensurabilidad en medio de lo cotidiano desde donde la nación dice su relato”. Antes del surgimiento del pueblo-nación ocurre la anonimidad del pueblo y la anomia de la nación (pueblo sin nombre y nación sin

ley). La nación llena el vacío dejado en el desarraigo de las comunidades y las familias, y transforma esa pérdida en el lenguaje de la metáfora. La metáfora, transfiere el sentido del hogar y la pertinencia y lo traslada a la idea de pueblo en tanto categoría de reunión de un gran hogar en que todos caben: la nación (p. 197). Y, la cultura y la identidad de los pueblos están en una lucha vital permanente que no se acaba cuando se pasa a la Historia.

En los proyectos de construcción nacional, la novela asumía una “función social” y un “carácter histórico” que buscaba delimitar las convenciones en las mentes de sus lectores (Acosta Peñaloza, 2009, p. 87). Las escritoras favorecían el empleo de elementos del costumbrismo social, cuadros pintorescos, y el “metagénero histórico y sentimental” para promover el nacionalismo social, literario e histórico (Rodríguez, 1991, p. 111). Su propósito de publicar obras que fortalecieran la memoria nacional, demandó una profusa documentación histórica que se evidencia en el contenido verosímil de biografías, manuales, romances, narrativa y drama. En este panorama sobresalen Soledad Acosta, Josefa Acevedo, Evangelina Correa, Josefa Gordon y Waldina Dávila

Mis próceres (1890)

*Mis próceres*¹² (1890) es un cuento corto (38 páginas), cuyo interés principal son las problemáticas originadas por el enfrentamiento entre españoles y patriotas, y sus efectos sobre la familia y la mujer. El argumento se estructura en cuatro partes. Los sucesos de la primera parte acontecen el 26 de septiembre de 1816 en la Provincia de Neiva, fecha en que es capturado el coronel Fernando Salas y conducido a la cárcel. Hombres del General Morillo llegan a la Hacienda La Manga, propiedad de la familia Salas

11 Texto derivado del Seminario *Temas y problemas de la literatura hispanoamericana: aproximación a un campo de conocimiento heterogéneo*, y de la investigación *Los personajes femeninos en la narrativa de Waldina Dávila*. Universidad Tecnológica de Pereira (UTP).

12 Presentado el 28 de octubre de 1890 en la *Revista Colombia Ilustrada*, N° 18, pág. 275; publicado en 1893, Bogotá: Imp. de Antonio María Silvestre y Cía. (39 págs.), e incluido después de su fallecimiento en *Varias cuentistas colombianas, Selección Samper Ortega de la literatura colombiana*, N°

11 (1936: 61), Bogotá: Minerva. Edición virtual en *Antología de textos sobre el mártir de la independencia Benito Salas* (2010: 5), Comp. Oliver Lis.

Vargas, con el objetivo de solicitar a Fernando Salas empréstitos para sus huestes. Fernando, que ya tiene a cuatro de sus familiares apresados, incluido su hermano el teniente coronel Benito Salas, se niega a dar la contribución económica ofreciendo solo ganado y caballos. En retaliación, Fernando es conducido a pie hasta el pueblo, para sufrir las torturas que ya padecen los patriotas en los calabozos. Al ingresar a la cárcel, encuentra el cuerpo cadavérico de Benito, casi ciego e inmóvil por las altas temperaturas. Se encuentra también con el brigadier José Díaz, el teniente coronel Francisco López, y con don Miguel Tello, apresados semanas atrás.

La segunda parte describe el fusilamiento de los cinco próceres (los hermanos Salas Vargas, Díaz, López y Tello) en la Plaza de la Provincia de Neiva, la tarde del 26 de septiembre de 1816. Horas antes del suceso, a la única que le permiten el ingreso es a mama Eulalia¹³, la vieja nodriza de los Salas. Las esposas, hermanas e hijas: Feliciano, Juanita, Mariana de Vives, Catalina, Juana, deben esperar suplicantes y agolpadas en las puertas. Ningún ofrecimiento a los españoles logra salvarlos: los próceres son llevados al patíbulo y pasados ‘por las armas por las espaldas’. El Coronel Ruperto Delgado ejecutó la sentencia por orden de Pablo Morillo, encargado por Fernando VII de reprender a los patriotas. Benito, luego de fusilado, fue decapitado, cortadas sus manos y fijadas en el mismo sitio de los hechos (Plazas, 1985, p. 568). Su hijo Rafael, de 12 años, es condenado al presidio. Las viudas y huérfanos son desterrados.

La tercera parte narra el destierro de las viudas y sus hijos. Sin nada más que el vestido puesto, las mujeres marchan hacia la incertidumbre de la pampa: Juanita López, esposa de Benito y en embarazo de Joaquina; Petrona, hija de Benito y viuda de Diego Herrera; Mariana de Vives, viuda de Miguel Tello; Feliciano Torrente, viuda de Fernando; y las hermanas de Benito: Catalina y Juana (viuda de José López). Pero entonces, Juana Salas, con la ayuda de mama Eulalia, pide prestado al cosechero tabaco e inician su procesamiento. El producto se vende a los moradores, las cigarreras suplen sus necesidades básicas. Finalmente, el cuarto apartado anuncia el desenlace con el grito de “¡Libertad!”.

La contribución a la construcción de la nacionalidad en *Mis próceres* reside, en primer lugar, en la representación de la ideología liberal que resulta de la filiación política de los próceres al valor de la Libertad. Por el contrario, el General Morillo y sus esbirros son asociados con la ignominia y el abuso de poder. Los españoles son sustituidos por la aparición en escena de Rafael, el hijo de 12 años de Benito Salas, quien contra todo pronóstico español logra llegar a pie desde la Provincia de Neiva a Santa Fe de Bogotá, y metonímicamente representa las fuerzas jóvenes de la nación, vencedoras del pasado colonial y el yugo español.

En segundo lugar, *Mis próceres* pretende «resituar» el verdadero protagonismo de la mujer colombiana en un momento histórico y convulsionado del país. La historiografía revela que la implicación de las mujeres en la guerra no se encuentra formalmente registrada; son más comunes los estudios desde las perspectivas partidistas, regionales o testimoniales que idealizan y exaltan al mártir en combate o al soldado caído, pero anulan la voz y el protagonismo femenino. En el estudio de Borja (2015) se lee: “La ‘historia narrativa tradicional’ y las memorias de la guerra presenta a sus diversos dirigentes, las principales acciones bélicas, algunas estadísticas, las dinámicas [...] Poco aparecen los problemas económicos y sociales como variables explicativas de la guerra”. En *Mis próceres*, los diálogos entre las mujeres son un empeño por reivindicar sus vivencias de la guerra; la primera persona las convierte, desde la ficción, en testimonios escritos que arrojan luces sobre el complejo entramado histórico y los conflictos del presente. El triunfo de los próceres no es posible rememorarlos sin la historia de sus mujeres y ésta tampoco sin la de aquellos.

Desde otro punto de análisis, los nombres que desfilan en *Mis próceres* no son fabulados, pertenecen a las familias tradicionales de la Provincia de Neiva del siglo XIX, como dan cuenta los registros historiográficos de Francisco Plazas (1985) y José Restrepo (1941). Del mismo modo, los hechos históricos narrados por Dávila son el resultado de los delitos atribuidos a Benito Salas por su liderazgo para organizar tropas patriotas, firmar el 8 de febrero de 1814 la célebre acta de independencia: *El Argos de la Nueva Granada*, dirigir las campañas del sur,

13 La escritura de fragmentos y nombres de los personajes se ciñe de manera rigurosa a la edición del libro *Mis próceres* (1893), Bogotá: Imp. de Antonio María Silvestre y Cía.

y participar en la quema del retrato de Fernando VII (Restrepo, 1941, p. 553).

En *Mis próceres*, la lectura posible es la del héroe que, inspirado en los ideales de patria, sufre su cautiverio desde la cárcel, y el precio es la vida misma. Se proyectan como líderes comprometidos con el sueño de Libertad de una naciente república, son condenados por transgredir las imposiciones de las instituciones que rigen el poder. Los personajes antagónicos son los miembros del ejército español, evocados con profunda negatividad por la voz narrativa.

En cuanto a los devastadores efectos que deja el conflicto bélico, las viudas son retratadas en la vivencia ficcional como alegoría a la situación de desamparo que estas contiendas vertían sobre la mujer (refugiadas en una casa pajiza padecen hambre, dolor, enfermedad y muerte). Sin embargo, lideradas por Juana Salas, la hermana de Benito Salas y viuda de José López, la narración subvierte el estereotipo del ángel del hogar, y desde una toma de conciencia colectiva crean mecanismos de supervivencia y pasan a ser agentes activas al fortalecer a los cautivos, socorrerlos, desafiar órdenes del régimen y constituir el negocio de cigarros gestionando la economía doméstica, poniendo en práctica el ingenio y los pocos medios de los que disponían: “comeremos de nuestro trabajo; él irá en progresión”—Principias, pues, á poner una fábrica de cigarros, dijo doña Catalina, con acento triste y burlón a la vez. —Principiamos replicó doña Juana; eso siempre nos producirá más que no hacer nada” (Dávila, 1893, p. 30). Finalmente, aunque las mujeres no empuñaron armas ni dominaron al enemigo, su trabajo fue el modo de resistencia que las hace heroínas.

En *Mis próceres* hay una nueva representación de mujer que fisura formas patriarcales, son menos débiles y se distancian del Eterno femenino: “al principio ganaban para no morir de hambre, luego para alimentarse bien, y más tarde para satisfacer otras necesidades” (Dávila, 1893, p. 34). En ese orden, son sujetos históricos desde el rol de cigarreras que las liga a la construcción del Estado naciente y a una visibilidad social que, hasta entonces, era desconocida.

Los espacios y los paisajes son presentados con minuciosas descripciones. El cautiverio de la cárcel es el modelo institucional aleccionador para todos

aquellos que transgredan las normas direccionadas por quienes ostentan el poder. La cárcel es el mecanismo de control español que involucra prohibiciones, sometimientos y castigos para el héroe que, inspirado en los ideales de patria, sufre su cautiverio y el precio es la vida misma: “la libertad, aquel sueño esplendoroso que los había precipitado a tantos abismos, ¿tendría segura cima? ¿De veras habría patria? ¡Qué duda tan horrible para los que nada, nada habían omitido en el camino del sacrificio!” (Dávila, 1893, p. 21).

Los paisajes pertenecen a la región donde nace Waldina Dávila: la Hacienda La Manguita (en donde se enterró la cabeza de Benito Salas Vargas; hoy lugar del aeropuerto de la ciudad de Neiva, del que es epónimo), la Plaza de los Mártires, la Plaza de Neiva, el Río Magdalena. La naturaleza se muestra en relación con los sentimientos de los héroes (melancolía, esperanza, muerte). Se lee en la última estadía de Fernando en La Manguita: “Jamás las brisas de la laguna habían acariciado más dulcemente sus cabellos; jamás había encontrado tan bellos y pintorescos los verdes matices de los árboles vecinos a la casa, y aquella bandada de garzas, unas en la orilla y otras sobre las ramas le parecía guardar una actitud pensativa, como si suspirasen su adiós” (Dávila, 1893, p. 9). Otro pasaje que ejemplifica este aspecto: “Allá a lo lejos un vago rumor de aguas y plantas, el balido de las ovejas, el zumbido de los insectos, y el aleteo de los pájaros en la huerta; todo le parecía un concierto de voces cariñosas, un arrullo que le decía: ¡quédate!” (p. 10).

El paisaje va cambiando conforme se acerca el fusilamiento de los mártires y el destierro de las mujeres: “Es un día de ahorcado, dice el vulgo cuando las nieves se agrupan y se tiñen de oscuro color gris, el viento silba con tristeza y las plantas se afligen. Y en verdad que este proverbio no carece de razón, porque frecuentemente vemos a la naturaleza revestirse de tétrica expresión en los terribles acontecimientos de la vida” (Dávila, 1893, p. 20). Pero al final todo se ilumina por el grito de Independencia: “las tumbas de los mártires se vistieron de gala, y fue todo un himno en frenesí de alegría” (p. 37).

Conclusión

Lo expuesto nos permite afirmar que Waldina Dávila, en *Mis próceres*, evidencia la necesidad de una literatura nacional. Para ello, la escritora

buscó sus fuentes en las sublevaciones caudillistas de su familia, en las costumbres de su región y en el paisaje de la tierra donde nació; ha popularizado las tradiciones nacionales. También, es importante puntualizar que Juana Salas y las cigarreras sintetizan la nueva representación de mujer, menos dependiente

y con iniciativa de un proyecto laboral que fisura formas patriarcales y la jerarquía que sitúa El Eterno Femenino como el lado débil e incapaz. Juana Salas puede ser considerada sujeto histórico desde el rol de cigarrera que la liga a la construcción del Estado naciente.

Referencias bibliográficas

- Acosta, C. (2009). *Lectura y nación: novela por entregas en Colombia 1840-1880*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Alzate, C. (2004). “Mujeres, Nación y escritura: No hablar, ni dar de qué hablar”. En Santiago Castro-Gómez (ed.), *Pensar el siglo XIX. Cultura, Biopolítica y Modernidad en Colombia* (pp. 273–286). Madrid / Pittsburgh: Iberoamericana / Universidad de Pittsburgh.
- Anderson B. (1991). *Comunidades imaginadas*. Barcelona: Editorial Crítica. p. 17-101 y p. 260-287,
- Bhabha, H. (2010). “DisemiNación. Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna”, en *El Lugar de la Cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI: 175-209.
- Bermúdez, I. (2008). “El ángel del hogar: una aplicación de la semántica liberal a las mujeres en el siglo XIX andino”. *Historia y Espacio*, Universidad del Valle, (30): 1–23.
- Borja, M. (2015). “La historiografía de la guerra en Colombia durante el siglo XIX”. *Análisis político*, 28(85), 173-188.
- Correa, E. (1869). *Los Emigrados: leyenda histórica*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas.
- Dávila, W. (1884). *Poesías*. Bogotá: Imprenta de Antonio María Silvestre y Cía.
- Dávila, W. (1892). *Serie de novelas*. Tomo Primero. Bogotá: Antonio María Silvestre.
- Dávila, W. (1892). *Zuma*. Bogotá: Pérez.
- Dávila, W. (1893). *Mis próceres*. Bogotá: Antonio María Silvestre y Cía. (Original 1890).
- González, B. (1987). *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas.
- Laverde, I. (1895). *Bibliografía Colombiana*. Tomo I. Bogotá: Medardo Rivas.
- Lis, O. (Comp.) (2010). *Antología de textos sobre el mártir de la independencia Benito Salas*. Fundación Caucana de Patrimonio Intelectual.
- Luque, L. (1954). *La novela femenina en Colombia*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Otero, G. (1948). *Hombres y ciudades*. Bogotá: Prensa del Ministerio de Educación.
- Plazas, F. (1985). *Genealogías de la Provincia de Neiva*. Bogotá: Kelly.

Rama A. (1998). *La ciudad Letrada*. Uruguay - Universidad Mariana.

Restrepo, J. (1941). *Gobernadores y próceres de Neiva*. Bogotá: ABC.

Rodríguez, F. (1991). “Siglo XIX”. En María M. Jaramillo, Ángela I. Robledo y Flor Rodríguez, M. *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana* (pp. 75–176). Medellín: Universidad de Antioquia.

Unzueta, F. (1996). *La imaginación histórica y el Romance nacional*. Lima: Berkeley: Latinoamericana.

Wasserman, F. (2015). “La nación como concepto fundamental en los procesos de independencia hispanoamericano (1780-1830)”. En *La nación imaginada: ensayos sobre los proyectos de nación en Colombia y América Latina en el siglo XIX*. Cali: Universidad del Valle: 19-56.

Concepto de libertad en la obra *La Araucana* del autor Alonso de Ercilla desde una perspectiva sociocrítica

Tatiana Villanueva
Lizeth Rodríguez
Universidad del Tolima

Referirse a la literatura Latinoamérica, exige esclarecer y precisar uno de los fenómenos más complejos e interesantes en los discursos culturales producidos en el continente americano, desde antes, durante y después de 1492. Por ello, es de suma importancia para la comunidad académica y demás interesados, investigar algunos conceptos implícitos en las obras literarias, en este caso el concepto de libertad en la obra *La Araucana* del autor Alonso De Ercilla; puesto que, es poco común los estudios que se realizan de estas obras tan famosas por su contenido histórico y social. Además, al realizar estos estudios se podrán obtener aclaraciones acerca de la humanidad, de las comunidades que existieron, de costumbres y de situaciones que llevaron a que dichos acontecimientos fueran dignos de quedar guardados a lo largo de la historia. Por lo tanto, se analizará diferentes manifestaciones de guerra, política y exilio inmersas en la novela, a su vez, desde una perspectiva sociocrítica se evidenciarán y adecuarán dichas temáticas abordadas. A manera de conclusión, se expondrá la influencia de las categorías trabajadas en la vida y visión de mundo de Ercilla, lo cual arroja estrategias de interpretación que contribuyen al alcance de los objetivos propuestos en este trabajo.

La palabra libertad, desde su significado más general destina la capacidad, facultad o derecho de las personas para elegir de manera responsable su propia forma de actuar dentro de una sociedad con valores, criterios, razón y voluntad. Hablar de libertad se refiere al estado o condición de la persona que es libre, que no está en la cárcel ni sometida a la voluntad de otro, ni está constreñida por una obligación. Asimismo, se utiliza la palabra libertad para referirse a la facultad que tienen los ciudadanos de un país para actuar o no según su voluntad y lo establecido en la ley. Según lo anterior, en este acercamiento se aborda autores que brindaron aportes acerca de este concepto a lo largo

de la historia, desde una perspectiva sociocrítica. Por consiguiente, Aristóteles otorga al concepto de libertad una simple conjetura en la posibilidad de elegir elementos de juicio y de la inteligencia para valorarlos. Ahora bien, para Kant la libertad es la capacidad de los seres racionales para determinarse a obrar según leyes que son dadas por su propia razón, libertad que equivale a la autonomía de la voluntad.

A pesar de que el concepto de libertad es una de las nociones altamente utilizadas en la literatura, la filosofía y las ciencias sociales, pocos son los que se atreven a dar una definición clara y precisa del mismo, y de los que lo intentan, éstos rara vez coinciden en su significado.” De esta manera, la libertad se manifiesta de múltiples maneras en la cotidianidad, desde la vida personal hasta la vida que compartimos, es desde allí que se nominan diferentes clases de libertad, uno con la intención de explorar el mundo, que también se llamaría experiencia, y otra permite desarrollarse, resistir y transformar seres humanos dentro de la sociedad, que sería la verdadera libertad según Mijaíl Bajtín, quien hace referencia al control de la vida personal; sentimientos, actitudes, pensamientos y deseos.

Por consiguiente, Fromm (1997) manifiesta en su documento *El miedo a la libertad*:

Las cuestiones fundamentales que surgen cuando se considera el aspecto humano de la libertad, el ansia de sumisión y el apetito del poder, son éstas: ¿Qué es la libertad como experiencia humana? ¿Es el deseo de libertad algo inherente a la naturaleza de los hombres? ¿Se trata de una experiencia idéntica, cualquiera que sea el tipo de cultura a la cual una persona pertenece, o se trata de algo que varía de acuerdo con el grado de individualismo alcanzado en una sociedad dada? ¿Es la libertad solamente ausencia de presión? (p. 25)

Al abordar los anteriores interrogantes, Fromm indica que, las condiciones en que se da ese sometimiento y por ello la falta de libertad, son de orden y diversos factores psicológicos, los cuales son fundamentales en todo el proceso social, debido a que esas fuerzas inconscientes que denomina Fromm ayudan a forjar el carácter del hombre y la dependencia de las influencias externas, es decir de la sociedad en la que habita.

La intención conceptual que ofrece Marx (1885), la libertad es concebida como el control total de las fuerzas del hombre, estas tienen dos aspectos, el primero de ellos es el ser capaz de dominar la naturaleza a través de la producción y la segunda a través de la eliminación de las fuerzas sociales, puesto que de este modo el hombre tiene un total control; además, menciona que el hombre es el único actor y autor de la historia, pero que ésta libertad es colectiva y positiva, esto quiere decir, la plena realización del ser en conjunto con la sociedad, así mismo, el poder desenvolver todas esas capacidades que son inherentes al sujeto y sus potencialidades.

Es necesario resaltar que Marx es reconocido por ser un crítico hacia el concepto de libertad, es por esto que para él la realización total de la se da en ese proceso de liberar personas que están siendo dominadas por las cosas del mundo, sea en lo físico o en las relaciones sociales, también, es importante resaltar que una de las características más relevantes de este concepto se refiere a ésta como un criterio para evaluar ese progreso histórico en la producción y en los sistemas sociales.

Lo dicho hasta aquí supone que, el concepto de libertad corresponde a la esencia del ser humano y a esa capacidad para decidir libremente, este aspecto es latente en una sociedad moderna como en la que estamos y establece una preocupación constante y que quizás sea inconclusa, de esta manera es necesario aclarar que la libertad implica poder elegir de manera autónoma, y esta debe extenderse tanto en el pensamiento, en las decisiones y en las expresiones de cada individuo, claro está que todo lo anterior no afecte al otro.

Dicho lo anterior, si hablamos desde una perspectiva socio crítica, la cultura social de la literatura carece de actantes que pongan en uso sus funciones, pues se ha perdido el sentido y la importancia de hacer del análisis socio crítico un protagonista a la hora de

interpretar una obra literaria; esta va más allá de la búsqueda de usos lingüísticos. En este caso, se tendrá en cuenta la socio crítica debido a que enmarca todos los aspectos políticos y de qué manera estos sistemas resultan en conflictos que afectan a todo aquel que haga parte de una comunidad regida por las masas políticas y las fuerzas militares, las cuales ejercen poder sobre los demás. La sociocrítica se sitúa dentro del conflicto que desemboca el concepto libertad en las interacciones que tiene las políticas extranjeras con la sociedad y la manera en que se organiza para dominarla. Desde esta perspectiva se intenta valorar aspectos políticos que subyacen en la obra y así comprender el concepto y lo que evoca en la sociedad. La novela *La Araucana*, como la socio crítica, abarca múltiples maneras de libertad y moral, el cual se ejerce a manera de imposición disfrazada sobre otro sujeto; si bien *La Araucana*, trata de una historia de conquista, esta no logra disimular la inclusión de los anteriores aspectos, lo que la dota de cuestiones sociales que no logran pasar desapercibidas para el lector; por lo tanto, dichas problemáticas sociales que afectan a los indígenas Chilenos, impulsan el análisis fundamentado por esta perspectiva que mejor engloba al sujeto y sus conflictos en comunidad.

A partir, de las revisiones bibliográficas como estrategias para lograr una definición del concepto de libertad, se logra evidenciar tres categorías inmersas para el análisis de la obra. La primera de ellas es la política, cuya concepción clásica del concepto, es la continuidad de la ética, puesto que existe una estrecha relación entre la polis y la formación de la persona, además la política se orienta a la formación del carácter y está en el campo de la comprensión (Aristóteles, 1985). La segunda, es la guerra, la cual es considerada por el autor Karl von Clausewitz, en su libro “De la guerra”, como un acto de fuerza para imponer la voluntad, es decir es el uso de la política como instrumento y la continuidad de esta misma, pero por otros medios; por último, y no menos importante, el exilio como el espacio vacío, del quiebre entre un pasado y un futuro, de una marginación y de un abandono, asimismo se puede tomar como la marginación cultural, lingüística y las posibilidades de realización en el medio natural de cada persona. De esta manera, el exilio implica viaje, ruptura desarraigo, memoria, ansias de regreso y recuperación de este.

A manera de conclusión, *La Araucana*, convirtió la noción de libertad en múltiples aspectos no solo político sino también religioso e ideológico en un problema real camuflado en una historia de colonización, de guerra inclemente por subyugar el pueblo necio y de sangre rasa. Esta historia logro ser

vista de manera testimonial de los acontecimientos en Chile; logrando rasgos y características fundamentales en la significación de la razón social de la obra de Ercilla Por una parte; y en sentido lato, por el uso de la libertad sublime de un pueblo.

Referencias bibliográficas

Aristóteles (1873) *Ética a Nicómaco*. Luarna Ediciones. Obra reproducida sin responsabilidad editorial

Alfonso, Ercilla (1820) *La Araucana*. Obra reproducida sin responsabilidad editorial.

Erich Fromm (1941) El miedo a la libertad como problema psicológico. México D.F.: Planeta, 1985, p. 266.

Rojas Garcia, Reinel, (2009). *Sociocrítica y literatura*. 2009,14 (Abril):): [Fecha de consulta: 7de febrero de 2020] Disponible en: <http://josereinel03.overblog.es/article-30221535.html>

Análisis de la muerte en la novela *El amor en los tiempos del cólera*

Yeimy Lorena Chavarro
Universidad del Tolima

Introducción

Esta ponencia está enfocada en el concepto de la *muerte* desde la categoría de análisis *miedo* a partir del proyecto de investigación que tiene como título *El concepto de la muerte como fundamento de la vida* en el libro *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez. La muerte entendida desde las prohibiciones, limitaciones y represiones a las que están sometidas las personas normalmente en el mundo por el sistema que domina. La categoría de análisis: “miedo”, vista como ese temor a sobrepasar dichas prohibiciones y reglas que no están a favor de las personas, la ciudadanía, sino de las elites ambiciosas y son estas las que determinan la vida de los demás, obligando a vivir a la mayoría en desgracia y en obstinación. A todo lo anterior se le llama la muerte en vida. Por ello, se consideró como objetivo general *Interpretar el concepto de la muerte como fundamento de la vida en el libro El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez.

Desarrollo de la temática

Lo que justifica la presente ponencia es el concepto de muerte que se ha caracterizado como una forma de abandono terrenal o la trascendencia del alma a otro mundo. Sin embargo, esta investigación aborda la muerte desde otra perspectiva, *la muerte en vida*, donde las personas sienten los estremecimientos de la muerte sin necesidad de morir o de dejar de existir, sencillamente, se siente la muerte por muchas situaciones que matan el espíritu y hacen que el individuo muera, aunque siga respirando. Todo esto, a raíz de los prejuicios y los miedos, lo cual, impulsa a las personas a abandonar sus intereses para encajar en la sociedad, no obstante, en casos particulares, esto lleva a los sujetos a tomar decisiones drásticas sobre sí mismos.

En el transcurso de la literatura mucho se ha hablado sobre la muerte terrenal y las diferentes variables

de ella, sin embargo, no se ha tenido una mirada de la misma, como una vida simple, una vida estancada, intranquila, inestable y con desequilibrios emocionales. En la novela “El amor en los tiempos del cólera” se evidencia lo antes mencionado, a partir de un amor que, debido a las diferencias de clases, intereses, no se les facilitó germinarlo (como en el caso de Fermina Daza y Florentino Ariza).

El interés de este trabajo por el concepto de la muerte parte de dos puntos elementales que convergen la realidad colombiana: La vida del pobre cada vez más pobre a causa de los ricos (El vivir en una vida drástica de sometimiento, una muerte presente en la vida) y la iniciativa de recurrir a la muerte física a causa del enclaustramiento que presenta la sociedad.

El proyecto de investigación está enfocado en el método hermenéutico dado que permite la interpretación del término *muerte* en la novela. Se entiende por el método Hermenéutico como la teoría de la interpretación, mediada por un sujeto investigador *hermeneuta* y un objeto de estudio. (citado por Rodríguez, 2011) señala que “el hermeneuta es un intérprete, un mediador que, en virtud de sus conocimientos lingüísticos, hace comprensible lo que no se comprende, lo que ha dejado de ser comprensible”.

De igual forma, la hermenéutica es una herramienta clave para descubrir la oscuridad de cada texto (Rodríguez, 2011). Al igual que de cada autor, cada contexto. Este método va a permitir al investigador hermeneuta conocer y tener una mirada amplia sobre las valoraciones que se pueden encontrar y así confrontar la realidad para discurrir sobre el propósito.

Se recurrió al método hermenéutico el cual, según Rodríguez (2011) “desempeña un papel de suma importancia desde el punto de vista del receptor de la obra literaria y del hermeneuta que busca interpretar la obra o el signo” (p. 101) permitiéndonos como investigadoras desentrañar, comprender y relacionar

el trasfondo de la novela con concepto de la muerte. “En su desciframiento y entendimiento se completa el trabajo de la comprensión desde la palabra, el tendido del signo” (Rodríguez, 2011, p. 101).

Para el soporte de la investigación se tuvo como autor principal Erich Fromm con su obra *El corazón del hombre* junto con otros autores que ayudan a sustentar el concepto de muerte, por ello, se desarrolló el tema “La muerte como fundamento de la vida” enfocado en el contexto colombiano. Sin embargo, el presente trabajo se enfoca en una muerte como ya lo hemos mencionado en otros apartados, una vida muerta aun cuando aún se respira. La medicina lo entiende como el final de la vida, por ello María Graciela de Ortuazar (2009) plantea “La muerte equivalía entonces al cese de los latidos cardíacos y a la desaparición del pulso”.

En México se tiene una concepción distinta de la muerte. Esta es vista como la trascendencia divina de las personas, el llamado al otro mundo. Los mexicanos no perciben la muerte con tristeza, ni con lamentos; para ellos significa fiesta, el reencuentro con sus seres queridos: celebran, ríen, bailar y entienden desde la niñez que la muerte forma parte de la vida y por esa misma razón no hay motivos para quebrantarse. La muerte para estos personajes no tiene nada de espantable o de desdeñable, aprendieron a convivir con ella, supieron extraer lo paradójicamente extraño que la muerte posee: su vitalidad. Como en ningún pueblo su presencia se manifestó en sus mitos, se le encuentra como un ser vivo y actuante; constituyó un pilar de la ideología social y política {...} (Villaseñor Bayardo & Aceves Pulido, 2013, p. 16)

Lo que caracteriza a los mexicanos con respecto el tema es la conciencia que tienen sobre la muerte y la aceptación sobre ella. Algo muy distinto sucede en demás lugares donde le temen y la evitan, es más complejo aceptar la pérdida de un ser querido y no se razona entorno que la muerte es la última fase de la vida, y por consiguiente hace parte de ella, independientemente, de la circunstancia que con que fue provocada “La muerte es un acontecimiento omnipresente y ecuménico porque llega a todos, sin importar rango o lugar, y nadie podría escaparse de sus tentáculos” (Krasnova, 2003, p. 52). Lo cual implica, una ventaja para la cultura mexicana entender la muerte de dicha forma. “Para los antiguos mexicanos la muerte no era angustiante ni amedrentadora, no

había por qué rehuirle ni darle la vuelta sino más bien enfrentarla de pie y con entereza.” (Villaseñor Bayardo & Aceves Pulido, 2013, p. 13).

Por consiguiente, la muerte se reduce según el imaginario popular, a la desgracia del vivo. Al contrario, la muerte también se entienda como una mejor vida “Saben que no lo han perdido para siempre, sino que tan sólo pasó a otra fase de vida y que nada de él se ha aniquilado” (Ramacharaka, 2007, p. 4). Es por esto, que hay que entender la interrelación entre la vida y la muerte, ambas se determinan para coexistir. La funcionalidad de la muerte es dar vida. Así lo plantea Whitman (2017) en el poema 6 del canto a mí mismo “La hojita más pequeña de hierba nos enseña que la muerte no existe; que, si alguna vez existió, fue sólo para producir la vida”. Es tan importante la muerte porque a raíz de ella florecen nuevos deseos de vivir. De igual manera, estas perspectivas y creencias sobre la muerte las construyen las culturas al pasar de los años. Son los imaginarios culturales los que determinan la noción de muerte.

Mientras que en algunos animales existen comportamientos innatos para morir, en el hombre sus actitudes y comportamientos ante la muerte son aprendidos culturalmente; dichas costumbres han variado de un tiempo a otro, a veces la muerte es vista como un hecho natural e inevitable, otras como un enemigo al que hay que conquistar. La cultura moldea nuestras experiencias de pérdida y los rituales que la rodean. (Hernández Arellano, 2006, p. 4)

Respecto a lo analizado, la muerte es sinónimo de lo tenebroso, lo siniestro y la duda; esto implica, la incompreensión de su significado y que se entienda de una forma paradigmática. Dentro de las razones por las que se es difícil hacer conciencia de que las personas como llegan al mundo se van. Cuando se tiene esa visión siniestra de la muerte, el sujeto impide desarrollarse, evolucionar y aceptar dicha etapa, para así, evitar el sufrimiento y la intranquilidad al pensar en su muerte o de algún pariente cercano “nada más confortador que llegar por anticipado al convencimiento de que la muerte no es otra cosa que un tránsito y que sólo depende de nosotros asomarnos a él” (Ramacharaka, 2007, p. 2).

Ahora el punto clave de la investigación, la muerte como una muerte en vida: la muerte que viven los

reprimidos, los que actúan en contra de su voluntad, los que aman a quien no se puede querer o las personas que el sistema obliga a vivir de determinada forma en contra de su beneficio, etc. En la obra de José Saramago (2005) *Intermitencias de la muerte*, se analiza la analogía de la vida sin muerte. Hace alusión a un mundo donde las personas no fallecen, sin embargo, esa situación no impide que vivan la muerte. Esto se debe a que se evidencia la muerte con abusos por parte de las élites con el propósito de beneficiarse y aprovecharse. Saramago plantea desde el punto de vista de las agencias funerarias si no volviera a haber muertes:

Llegaron a la conclusión de que todavía era posible evitar las dramáticas consecuencias de lo que sin duda iba a pasar a la historia como la peor calamidad colectiva que nos cayó encima desde la fundación de la nacionalidad, o sea, que el gobierno decida declarar obligatorios los entierros o la incineración de todos los animales domésticos que fenezcan de muerte natural o por accidente, y que tal entierro o incineración, regulados y aprobados, sean obligatoriamente realizados por la industria funeraria, teniendo en cuenta los méritos prestados en el pasado como auténtico servicio público que ha sido, en el sentido más profundo de la expresión, generaciones tras generaciones. (Saramago, 2005, p. 12)

Cotidianamente, cuando suceden calamidades desprovistas, los agentes reguladores del poder, buscan soluciones que no los damnifiquen directamente. Esta red de astutos finge preocuparse por la ciudadanía, ensalzando con mentiras y cubriendo las malas intenciones con el telón del beneficio para todos. Buscan estrategias día a día para su beneficio, por ello, logran acciones malintencionadas y para que sus decisiones tengan vigencia se aprovechan de las personas más vulnerables; crean restricciones, cohiben e inhiben. Esto implica que los más pobre y vulnerables, no tienen la vida que quieren (aparte de lo económico) de una vida de goce, de disfrute, donde se cuente con tiempo.

Son muchas las personas acomodadas a este tipo de muerte en vida, la consideran una forma normal de vivir por falta de conocimiento, información o

educación. A veces solo se quiere escapar de esta muerte y se logra con el conocimiento, estudiosos que conocen el funcionamiento de las relaciones de dominio y poder. “La creación de un movimiento de ciudadanos firmemente convencidos de que con la simple acción de la voluntad se puede vencer a la muerte” (Saramago, 2005, p.5). No es tan fácil luchar, ni huir contra todo un poder de muerte concentrado en un sistema, pero cuando se conoce sobre él se puede romper con las cadenas opresoras, ampliar la visión de mundo y entender la sociedad. De esta forma lo expresa Pablo Montoya (2016) “nos daremos cuenta de que la escritura se ha relacionado siempre con los conflictos, sea de avance o de retroceso, de las sociedades humanas” (p. 1). Todo sea en búsqueda de la libertad para que “El hombre puede romper las cadenas de la necesidad si conoce las fuerzas que operan a su espalda, si hace el enorme esfuerzo para conquistar la libertad” (Fromm, 2006, p. 81).

Vale mencionar un fragmento del poema “sólo la muerte” de Pablo Neruda que resalta la idea de muerte en vida que se ha trabajado, esa incesante muerte a la que los sujetos están arraigados sin remedio.

Yo veo, solo, a veces,
Ataúdes a vela
Zarpar con difuntos pálidos, con mujeres de trenzas
muertas,
Con panaderos blancos como ángeles,
Con niñas pensativas casadas con notarios,
Ataúdes subiendo el río vertical de los muertos,
El río morado,
hacia arriba, con las velas hinchadas por el sonido de la
muerte,
hinchadas por el sonido silencioso de la muerte.

Conclusión

Finalmente, la muerte terrenal se debe aceptar como un proceso natural de la vida, por el contrario, la muerte no conlleva necesariamente a la expulsión física del cuerpo, también en ella se involucra la insatisfacción en vida, la falta de oportunidades, de ser feliz, libres, en donde se garantice una vida de goce para el buen devenir de los ciudadanos. Esta es la muerte que se debe promulgar para valorar y disfrutar de la sencillez y hermosura de la vida misma.

Referencias bibliográficas

- De Ortúzar, M. G. (2009). *Problemas éticos al final de la vida*. Dialnet, 32.
- Fromm, E. (2006). *El corazón del hombre*. México: Fondo de cultura económica.
- Hernández Arellano, F. (2006). *El significado de la muerte*. Revista digital universitaria, 1-7.
- Krasnova, M. (2003). *El sentido de la muerte*. Ciencia Ergo Sum, 3.
- Montoya, P. (2016). *Para que la literatura*. Universidad autónoma de Bucaramanga.
- Neruda, P. Obtenido de: <https://www.poemas-del-alma.com/pablo-neruda-solo-la-muerte.htm>
- Ramacharaka, Y. (2007). *La vida después de la muerte*. Argentina.
- Saramago, J. (2005). *Intermitencias de la muerte*. Colombia: Alfaguara.
- Villaseñor Bayardo, S., & Aceves Pulido, M. (2013). *El concepto de la muerte en el imaginario*. Revista de Neuro- Psiquiatria, 16.
- Whitman, W. (15 de noviembre de 2017). Trianart. Obtenido de <https://trianarts.com/walt-whitman-nace-el-31-de-mayo-en-long-island-ny/#sthash.10wAoKk0.dpbs>.

El concepto de maldad en la novela *Satanás* del escritor Mario Mendoza

Yenny Lorena Rubio Espitia
Universidad del Tolima

Introducción

Esta ponencia se desprende de un proyecto de investigación, el cual busca comprender el concepto de maldad en la novela *Satanás* del escritor colombiano Mario Mendoza. De esta manera, la presente indagación tiene como objetivo principal estudiar el concepto de maldad en la novela e, igualmente, delimitar el concepto de maldad y diseñar categorías de interpretación para aplicarlas en la misma. Es por ello, que es fundamental estudiar la noción desde un enfoque hermenéutico y analizar las categorías correspondientes al trabajo: la maldad en el cuerpo, las pasiones y la política. En este caso, nos centraremos en la categoría de las pasiones, con el fin de estudiar como el ser humano se deja llevar por sus deseos más profundos y de este modo, adquiere la capacidad de cometer actos atroces en contra de sí mismo y la sociedad.

Teniendo en cuenta lo planteado anteriormente, es fundamental destacar la categoría que se desarrollará, siendo así, uno de los aspectos más importantes dentro de la novela. Las pasiones se definen como aquello que el ser humano desea; convirtiéndose en ocasiones en una obsesión e impidiendo en el individuo un control mental puesto que, se deja llevar por lo que quiere y es capaz de hacer cualquier cosa por adquirirlo. Es por ello, que es importante estudiar esta categoría como docente en formación, el análisis literario permite comprender desde esta perspectiva el ser e igualmente, reconocer si la categoría propuesta influye en las actitudes de los individuos lo cual, se puede evidenciar desde varios ámbitos y sujetos de edades distintas. De este modo, se proyecta lo siguiente: ¿Cuál es el concepto de maldad en la novela *Satanás* de Mario Mendoza?

La hermenéutica

La investigación se centra en el enfoque cualitativo debido a que estudia al sujeto en cuanto a su personalidad y del mismo modo, interpreta las condiciones que impulsan a generar ambientes violentos. Para ello, se trabajará sobre la novela *Satanás* del escritor colombiano Mario Mendoza,

desde el enfoque hermenéutico.

El trabajo de grado se abordará por medio de la hermenéutica puesto que, el interés es estudiar rasgos de la condición humana desde la novela. La interpretación del concepto de maldad al igual que las categorías maldad en el cuerpo, maldad en las pasiones y maldad en la política se desarrollarán teniendo en cuenta a los personajes de la obra y sus experiencias. De esta manera, se busca mediante este enfoque y la novela distinguir los aspectos a trabajar con el propósito de comprender el ser y también, identificar el porqué del proceder violento de la sociedad.

En cuanto a la hermenéutica, es fundamental mencionar que este método facilita comprender e interpretar los textos y el diálogo que se efectúa dentro de estos. A su vez, la hermenéutica permite estudiar el ser; sus intereses, acciones, inquietudes e inestabilidades. Gadamer (citado por Aguilar, 2004) plantea: “La hermenéutica conlleva una exigencia moral: llegar al otro a través de la palabra y del esfuerzo del concepto” (p. 2). Teniendo en cuenta lo anterior, la hermenéutica posibilita el conocimiento de sí mismo, es así, como desde la interpretación del sujeto como lector se le otorgará sentido a la condición de maldad; asimismo, se logrará estudiar la maldad desde una perspectiva banal, psicosocial y religiosa e igualmente, se desarrollarán las categorías de maldad como condiciones que generan comportamientos inhumanos.

El concepto de maldad

En cuanto al concepto de maldad, vale la pena mencionar la posibilidad en algunas personas de ejecutar actos violentos inconscientemente sin distinguir entre el bien y el mal Hannah Arendt (2014) plantea:

El mal es un fenómeno superficial, que arrastra sobre todo a los individuos que no se detienen a pensar en sus acciones. Resistimos al mal no quedándonos en la superficie de las cosas, es decir, apartándonos de la vorágine de la vida cotidiana y

deteniéndonos a pensar en las cosas que nos rodean. Por esto cuanto más superficial sea una persona, tanto mayores serán las probabilidades de que ceda ante el mal en cuando es puesta en crisis o debe tomar decisiones morales que comprometen su seguridad o estabilidad.

El mal destacado como una realidad exagerada, donde no es primordial en cambio, el bien representa lo consiente y radical. Por su parte, las pasiones influyen en las actitudes del ser humano, estas generan causas en las que el propio sujeto como otros individuos pueden resultar perjudicados.

La acción humana, según Spinoza, está determinada causalmente por pasiones o por la razón. Cuando es gobernada por pasiones, el individuo está cautivo; cuando la gobierna la razón, es libre. Pasiones irracionales son las que dominan al hombre y lo obligan a actuar contrariamente a sus verdaderos intereses, que debilitan y destruyen sus facultades y le hacen sufrir. (Fromm, 1969, p. 126).

Las pasiones son condiciones del ser humano que impulsan a emplear actos malos. Es decir, mueven al hombre con el fin de generar caos por alguna razón: amor, odio, tristeza se dejan guiar por ese gusto el cual termina destruyendo a la sociedad o, asimismo.” Esas pasiones son condiciones necesarias para desencadenar la guerra; no son sus causas, como tampoco lo son los cañones y las bombas por sí mismos” (Fromm, 1969, p.13). Los sujetos poseen la capacidad de diferenciar lo bueno y lo malo siendo así, estos propiamente consientes y autónomos de cada decisión. Dado que las pasiones, reflejan las circunstancias en las que se encuentra el individuo para poder actuar es importante pensar cómo atraen esas condiciones al ser y cómo se convierten en una satisfacción al momento de llevar a cabo planes para cumplir con su objetivo.

La novela *satanás*

Teniendo en cuenta lo anterior, es fundamental mencionar al personaje principal de la novela Campo Elías, el cual, se destaca por tener pasiones que lo llevan a cometer actos violentos. En este personaje se reflejan aspectos violentos como: la frustración y la violencia vengativa. Mendoza (2002):

Estoy harto de todo. Mi vida no tiene ninguna esperanza. Ya es tarde para hacerme ilusiones. Detesto la existencia que llevo, no hay nada alrededor mío que me entusiasme, que me dé

confianza con el futuro, que me obligue a luchar para salir de los infiernos. Estoy sufriendo de depresiones agudas que me obligan a encerrarme en mi habitación durante horas. Cuando estoy frente al espejo solo veo un pedazo de mierda (p. 136).

Campo Elías se sentía totalmente agobiado con la vida que llevaba y esto, lo llevo actuar de forma violenta, él pensaba que no tenía motivos para luchar; ni siquiera, en la noche podía descansar tranquilamente, sus pesadillas también lo perturbaban.

La frustración hace que el sujeto se centre en conseguir un objetivo por medio de una conducta agresiva” la frustración de necesidades y deseos ha sido cosa casi universal en la mayor parte de las sociedades hasta hoy, no hay razón para sorprenderse de que se produzcan y exhiban constantemente violencia y agresión” (Fromm, 1969, p. 17). Mientras que la violencia vengativa, se enfoca en hacer daño a otros y este, ya no se puede cambiar.” El impotente y el inválido no tiene más que un recurso para restablecer la estimación de sí mismo si fue quebrantada por haber sido dañada: tomar venganza de acuerdo con la lex talionis: “ojo por ojo”” (Fromm, 1969, p. 17).

Destruir vida requiere sólo una cualidad: el uso de la fuerza. El individuo impotente, si tiene una pistola, un cuchillo o un brazo vigoroso, puede trascender la vida destruyéndola en otros o en sí mismo. Así, se venga de la vida porque ésta se le niega. (p. 21).

La cita anterior, menciona con claridad el significado de la maldad puesto que, para hacer daño a otros el individuo debe carecer de falta de bondad e igualmente, debe poseer una construcción de mundo en la que piense que este se encuentra contra él, o el sujeto mismo quiere cambiar la sociedad aplicando la destrucción como se refleja en la novela “Campo Elías” se sentía frustrado con la vida que llevaba y a su vez, su ser estaba ennegrecido por el odio, este lo condujo acabar con la existencia de personas inocentes (destruyendo) todo aquello que residía a su alcance. “El hecho de que el hombre no puede tolerar la pasividad absoluta. Se siente impulsado a dejar su huella en el mundo, a transformar y cambiar, y no sólo a ser transformado y cambiado” (Fromm, 1969, p. 21). Campo Elías asesinaba porque pensaba que debía enseñarle a la humanidad el lado oscuro, ese que solo se podía alcanzar por medio de la muerte “Vas a conocer el otro lado. Hay una zona de sombra que debes atravesar. El infierno es aquí y ahora. Hunde el cuchillo en manos, brazos y antebrazos de

la joven”. (Mendoza, 2002)

En cuanto a los rasgos más destacadas dentro de la novela es importante mencionar la sexualidad, que se presenta al expresar la manera en que el protagonista sufre por sus debilidades o angustias y generan en él una impotencia que no le posibilita tener una vida normal “Limpia y virgen, qué rico... cambia el ritmo y termina masturbándose con rapidez y agresividad. Putas, perras todas son iguales” (Mendoza, 2002). Campo Elías se hallaba totalmente desequilibrado y esto hizo que interviniera negativamente hacia la humanidad. “La violencia compensadora es precisamente la violencia que tiene sus raíces en la impotencia, y que la compensa. El individuo que no puede crear quiere destruir. Creando y destruyendo, trasciende su papel como mera criatura” (Fromm, 1969, p. 21). Es decir, el individuo busca dejar huella en el mundo sin importar que esta sea de carácter negativo o positivo, su único objetivo es calmar esas necesidades y alivianar esos problemas por medio de la destrucción (arrasar con todo) para que nada lo quiebre, busca tener el poder y el control sobre sus emociones y los otros.

Con respecto a la violencia, esta hace parte de lo sanguinario; es decir, se manifiesta al asesinar creyendo que es la forma apropiada para saciar deseos y revelar el sentido de la vida es fundamental destacar lo propuesto por Fromm (1969) “La suya es la pasión de matar como un modo de trascender la vida, por cuanto tiene miedo de moverse hacia adelante y de ser plenamente humano” (p. 23). El individuo se preocupa por su vida y le da miedo comportarse frente al mundo, pero actúa de manera egoísta puesto que, cree que la mejor forma de descargar la frustración que posee es atentando contra la vida de otros, al observar la sangre se concibe vivo por ser la causa de la misma, considera ser el dueño de todo alrededor, lo hace fuerte y cree destacar por encima de los demás

“ Bienvenidos al infierno, los mata y luego escribe en el suelo “Yo soy legión” termina llevando el revolver a su cabeza y se la vuela de un disparo”(Mendoza, 2002) .

Para finalizar, es fundamental nombrar la relación existente entre el concepto de maldad y la categoría de las pasiones teniendo en cuenta a Hannah Arendt al definir este término como una banalidad y, asimismo, destacar que el ser humano se encuentra en un estado inconsciente. De esta manera, vale la pena resaltar que las pasiones son aquellas condiciones que llevan al individuo a cometer actos atroces. Es decir, no son la causa, pero si el motivo.

Conclusiones

Desde tiempos bíblicos las pasiones (condiciones) han generado en el individuo situaciones violentas; es decir, el sujeto se deja llevar por pasiones como la tristeza, el odio, el amor, la lujuria y estas, hacen que el individuo busque un método para ejecutar lo que tanto anhela. Asimismo, hay quienes cometen hechos sanguinarios porque es una manera de sentirse vivos adoran la sangre y más cuando brota de otra persona por causa suya, los hace sentir poderosos y con control del mundo, esto le sucedía a Campo Elías se encontraba tan inconforme con su vida que finalizar con la de los demás se convirtió en una necesidad para deshacerse de sus problemas, quizás la frustración de pensar que estaba solo fue la que ayudo a desquiciarlo o también, el hecho de ser consiente que estaba envejeciendo y la atracción por un mujer menor le arruinaba su destino. No solo Campo Elías, se dejó llevar por sus más íntimas ambiciones, sino que, de igual manera, todos los personajes de la novela reflejan como esos motivos que los hicieron perder la razón son la causa de lo que el ser humano jamás recupera.

Referencias bibliográficas

Aguilar, L. A. (2004). La hermenéutica filosófica de Gadamer. *Puertos*, 61-64.

Mendoza, M. (2002). *Satanás*. Bogotá: Seix barral.

Fromm, E. (1964) *El corazón del hombre*. Nueva york: D.R. 1966 Fondo de Cultura Economica, S. A. de C. V. Av. de la Universidad 975; 03100 México, D. F.

Hannah Arendt. (2014). La banalidad del mal. *Testimonios*

Algunos rasgos del realismo grotesco en la novela *El pájaro Speed y su banda de corazones maleantes* de Rafael Chaparro

Yildin Brillid Cañón Saavedra
Universidad del Tolima

*No den ustedes lo santo a los perros, ni echen
sus perlas delante de los cerdos,
no sea que las pisoteen, y se vuelvan contra
ustedes y los despedacen.*

Mateo 7: 6

La risa desestabiliza, degrada y renueva, otorga a su perpetuador el poder de desenmascarar y revelar a través de ella contradicciones que bajo la lógica de la ambivalencia promulgan falacias como verdades, ello da cuenta de la posibilidad de materializar en el bajo mundo una forma de protesta que se acoge al principio de transferencia de lo elevado al plano material y corporal, siendo la burla de estigmas sociales, culturales y religiosos una vía de emancipación transitoria.

Prostitutas, travestis, indigentes y vendedores ambulantes encarnan en *El pájaro Speed y su banda de corazones maleantes* de Rafael Chaparro un ejército de insurgentes que a diario se alzan contra las formas de represión, desde la urbe estos marginados se redimen, adoptan para su inconclusa existencia modos de protesta que poseen rasgos del realismo grotesco y el carnaval; sus actuaciones se rigen por su naturaleza degradada, sus cuestionamientos como individuos pertenecientes a un colectivo se validan en la medida en que su realidad los despoja de su condición de humanos y los reafirma en su confinamiento social. “*Nos subieron al camión. Los transeúntes nos miraban como la peor escoria de la ciudad y me dieron ganas de escupirles, pero había muchos niños y los niños no merecían un gargajo.*” (Chaparro, R. 2012. p, 36).

Desde la concepción estética de la vida práctica, compuesta por imágenes representativas de la vida material y corporal, heredadas de la cultura cómica popular, surge el concepto de realismo grotesco, siendo su característica principal: la degradación, la

cual posibilita la desentronización de las jerarquías, convirtiéndolas en iguales a través del carnaval, Bajtín, M. (1990) expresa que “En el sistema de imágenes del realismo grotesco, el principio material y corporal aparecen bajo la forma de fiesta utópica, lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible”. (p, 23), no obstante, conviene aclarar que este conjunto de rasgos del realismo grotesco que se presentan en *El pájaro Speed y su banda de corazones maleantes* se adscriben a lo formulado por Bajtín, pero también sufren una variación dado el contexto en el que se teje la novela, pues, la realidad colombiana imprime en cada personaje una cosmovisión enfrascada en el dolor de ser Nadie y de saberse marginado que al mismo tiempo se sobrelleva mediante la risa y la comicidad.

¿No son todos los ángeles espíritus dedicados al servicio divino, enviados para ayudar a los que han de heredar la salvación? (Hebreos 1-14), la figura de Ángel constituye en el catolicismo y cristianismo el puente que conduce el mensaje de seres terrenales a la divinidad, estos, entidades espirituales e inmateriales que poseen la facultad de presenciar la belleza inefable de Dios conforman en gran medida uno de los elementos más emblemáticos y representativos de la religión, su imagen celestial se deriva de la atribución de cualidades propias de sus funciones como servidores fieles de Jehová, además de protectores de la humanidad, sus dones sobrenaturales los han hecho acreedores de un prestigio que los ubica en un plano místico alejado de lo mundano.

En el libro de Éxodo perteneciente al Antiguo testamento se narra la encomienda de Dios a Moisés, construir el arca de la Alianza, en ella residirían las tablas del pacto, este ritual como simbolismo de la presencia de Dios y de sus designios; el cofre sagrado debía cumplir con unas características específicas,

entre ellas se incluye la figura de dos querubines sobre la cubierta del artefacto, estos como alegoría de protección de las escrituras sagradas. Así se refleja:

Harás también dos querubines de oro; labrados a martillo los harás en los dos extremos del propiciatorio. Harás, pues, un querubín en un extremo, y un querubín en el otro extremo; harás el propiciatorio con los querubines en sus dos extremos, de una sola pieza. Y los querubines extenderán por encima las alas, cubriendo el propiciatorio con sus alas (Éxodo 25: 18 – 19- 20).

Lo anterior expresa la disposición de Dios por materializar la imagen celestial a través esculturas que dieran cuenta de la presencia divina en el mundo de los mortales, también reafirmó la idea de la veneración de seres sagrados de orden sobrenatural en la superficie terrenal, lo que conlleva a la circulación masiva de monumentos sacros en lugares icónicos, tal es el caso de la Bogotá real y la de Chaparro, en la narración se evidencia la presencia de las mismas, sin embargo, el uso de estos elementos obedecen a un interés que se desvía de lo promulgado por Jehová.

Adriana se desnudó y se fue a la fuente del parque y se paró junto a la estatua del ángel que hacía pipí y le sobó el pipicito frío de mármol y nos gritó que ese angelito de piedra tal vez nunca había hecho el amor en su vida y entonces se lo mamó suavemente y la lluvia cubrió ese besito acuático y luego Adriana Mariposa recorrió con sus manos el cuerpo blanco del angelito, de aquí para allá y le sobó la cabeza y le preguntó su nombre y le dio un beso en la boca y se lo montó encima. (Chaparro, R. 2012, p. 29)

Una fuente de agua posee cualidades de purificación, en la historia religiosa se ha erigido su concepción como la portadora de vida, de ella circula la idea de renovación, de su potencial se despliega el vínculo que la unifica con la naturaleza y su condición de alumbramiento, un parto simbólico que da vida después de la muerte, ciclo Vida- Muerte- Vida, claras alusiones se vislumbran en el bautismo como rito que libera del pecado original y abre el camino hacia la luz, por otra parte, si se complementa esta idea de fuente de agua con una estatua de Ángel en su centro se hace más sólida la imagen de la presencia espiritual y elevada en este tipo de símbolos, que en la narrativa de Chaparro pierden su condición de sagradas, la

desentronización de un imaginario religioso impone el vicio sobre la idea ortodoxa de virtud.

Adriana Mariposa satisfizo sus necesidades de bajo vientre con una figura divina, tras el coito pisotea burlescamente toda una idealización religiosa, hace de la encarnación del verbo un objeto más, que dadas las condiciones anuncia la caída de un ser que se ha destacado por su pureza y fidelidad, así pues, mediante la risa ritual, Chaparro sugiere un nuevo modelo de adoración de imágenes, permeado por el sentido práctico y corporal, de este modo, legitima la necesidad de ridiculizar creencias que solo generan falsas esperanzas y atribuyen dones equívocos. En relación con ello, Bajtín, M. (1990). manifiesta que:

Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. (p, 25).

Asimismo, elementos corpóreos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la satisfacción de necesidades naturales, la alimentación y la bebida en exceso se transforman en actos reveladores de la verdadera esencia del ser humano; la raza, el estatus social, la religión, el género, o las ideologías pasan a un segundo plano, pues, durante la carnavalización surge la necesidad de transgredir límites propios, de diluir etiquetas sociales y de abolir prejuicios y pudores dogmáticos, para transformarse la materia corporal en un estado colectivo de fiesta utópica a través de la degradación.

Por otra parte, la idiosincrasia de los dueños del poder establece normas sociales que perpetúan ideales prefabricados, vistos desde la máscara publica estos se auto consagran en la pulcritud y la virtud, percibida como innata en quienes conforman el pináculo social, no obstante, se trata de una convención de orden moral que se convierte en el velo que oculta, es decir, el disfraz de las más grandes voluptuosidades, Sloterdijk, P. (2003) asevera que:

El saber mundano reconoce el mundo moral como un compuesto de dos mundos, pues tiene que haber efectivamente una visión del mundo para hombres prácticos que tienen que ser suficientemente fuertes como para ensuciarse las manos en la praxis política sin ensuciarse ellos mismos. (p, 93).

Así pues, la doble moral se complace al concebirse como el valor imperante de las clases altas, pues estos son quienes deben destacarse por su condición de virtuosismo y de buen ejemplo, su estatus los convierte en individuos que sometidos a la ineludible tarea de respetar las normas de una sociedad conservadora, se privan del vicio, tal carga los conduce por el camino del ocultamiento de sus deseos e instintos, sin embargo, es la risa capaz de desmitificar a aquellos que se nutren de la buena apariencia. De este modo lo retrata:

Son puticas baratas la pura verdad bien baraticas bien baraticas se arreglan las falditas las téticas se impregnan de labial rosadito sus labios tristes y encienden un baretico de marihuana para iniciar su trabajito. Caminan por las alamedas del parque esperando que aparezcan los primeros chulitos de la tarde viaje viaje viaje esperan que lleguen los clientes que siempre llegan con gafitas verdes portafolios y vestiditos raídos de paño gris y les dicen hola mamitas hoy busco un polvito baratico baratico y mierda alguna de ellas se va con el hombrecito de trajecito gris y se ven cruzar el parque Nacional y se van a alguna residencia de Chapinero a echarse un polvito mientras son las cuatro de la tarde (Chaparro, R. 2012, p. 42).

Chaparro ridiculiza la figura pública, revela el modo en el que para complacerse deben esconderse, pues tras la necesidad de reprimir pulsiones florece en cada individuo una suerte de abstinencia que solo se cura con la satisfacción de la misma, aunque, bajo la limitación de la máscara de la moral como escudo protector. Los señores de traje de paño saben que sus instintos de bajo vientre los condenan, los rebajan a lo mundano, sus manías los hacen acreedores de una catalogación que los separa de su estatus, son conscientes de que su complacencia los conduce a la transgresión de la norma, para ello deben asesinar su apariencia de refinamiento social, sólo así se nutrirá su deseo, puesto que lo irresistible reside en la clandestinidad, Oscar Wilde en el Retrato de Dorian Gray dice que:

El único medio de librarse de una tentación es ceder a ella. Resistid, y vuestra alma enfermará de deseo por las cosas que se ha vedado a sí misma, de concupiscencia por aquello que sus leyes monstruosas han hecho ilícito y monstruoso. (p. 42)

Por otro lado, el nacimiento del héroe grotesco denuncia los antivalores latentes en la contemporaneidad, este atraviesa un proceso de separación del engranaje, identifica los males que absorben la conciencia humana y enajenan el espíritu, este toma el papel de bufón, se ríe de sus desgracias, al mismo tiempo que denuncia la realidad que lo ata a ellas, de este modo, la denuncia de dogmas, doctrinas y estatutos formales mediante el sarcasmo y la ironía desenmascara el poder, simultáneamente estimula el empoderamiento del pueblo, renace la utopía una sociedad libre de fuerzas coercitivas, por tanto, rebajar consiste fundamentalmente en el arrebatamiento del poder heredado y hegemónico, para convertirlo en el de la colectividad.

El Pájaro Speed llevaba varios años caminando. No trabajaba. Consideraba que no tenía sentido tener el trasero aplastado contra un asiento ocho horas al día. Para algo estaban las piernas. Por eso en el día y en la noche caminaba por las calles, interminablemente, indefinidamente. (Chaparro, R. 2012. p. 47)

En este mismo orden de ideas, el pájaro Speed prefiere diluirse en la soledad, perderse en las luces dementes de la ciudad, saberse libre en su jaulita de carne a despertar una mañana igual que *Gregorio Samsa* después de un sueño intranquilo; convertido en un monstruoso insecto, (Kafka, F. 2003. p.2), comprende que la idea de libertad que se vende a través de la cosificación del ser y la globalización de prácticas consumistas son los mayores artilugios de la época, y que el único modo de librarse se halla en las calles, en ellas crea su propia religión, la que va a ninguna parte, la que ubica su dios en la nada, justo allí, en el despojo de una tendencia socio-cultural la risa ejerce poder, deslegitima ideales y los reemplaza por un sentido que se nutre de la insurgencia.

“Mariposita, nosotros siempre vamos a tomar el desvío siempre vamos a ir por carreteras sin sentido nuestra religión es el ninguna parte nuestro Dios es el ninguna parte nuestra eternidad está en ninguna parte.” (Chaparro, R. 2012. p. 31). En este fragmento surge la certidumbre de los personajes de la novela como individuos conscientes de su condición de marginalidad sumida en el olvido, en la soledad y el desasosiego, saben que en casa nadie los espera y que sus fotografías han sido retiradas del álbum de la familia y de los días, sus vidas se reducen a sobrevivir,

la hostilidad de una ciudad que muta los impulsa a fraguar una contraposición a los estamentos oficiales que rigurosamente se especializan en señalar y prohibir, desde luego, en época de crisis es cuando la fiesta cobra sentido y la desviación se hace necesaria, de modo que la comedia de la crueldad estimula la creación de festividades paganas que forjan un segundo mundo.

El bajo mundo se constituye como una realidad alternativa que alberga inadaptados, especímenes grotescos que han sido incapaces de conjugarse con el universo oficial, un espacio habitado por quimeras que fluctúan entre la ironía de no ser de aquí, ni de allá, de hallarse sin forma y sin aliento, día tras día se tropiezan con la obligación sobrellevar su condición, no de modo fortuito la subsistencia los orienta al robo, ello obedece a impulsos que sugieren al whisky, la heroína, los cigarros, entre otros, como la vía perentoria de fruición, solo así se sobrevive en el bajo mundo sumergido por la decadencia. Chaparro los describe de esta manera: *“Era como un barco borracho y oscuro donde habían metido todos los malos olores oh my God todos los desempleados todos los solitarios todos los travestis todos los ladrones todas las téticas solitarias todos los besitos robados.”* (Chaparro, R. 2012. p. 35).

Adriana Mariposa, Nancy Diamantes, Perro Skin, El pájaro Speed, El Lince, entre otros, aunque poseen actuaciones propias de su personalidad, todas obedecen a un propósito mayor; rebajar lo elevado al plano terrenal, esto permite la unificación de ideales y pensamientos del bajo mundo y de la vida práctica en uno solo, con ello forjan el olvido de las jerarquizaciones, Chaparro da al lector la posibilidad de reconocer que las leyes, normas y decretos cumplen la función de control social, que si de ellas prescindieran nacería un nuevo mundo, el de la carnavalización, el frenesí y la complacencia corporal infinita, el Ello Freudiano mezclado con la comicidad se desinhibiría y tomaría lugar en la creación de nuevos ideales, al respecto Sloterdijk,

P. (2003) manifiesta que *“El despierto saber de las cabezas dominantes pretende ponerse unos límites discretos; pues prevé un caos social si de la noche a la mañana las ideologías, los temores religiosos y acomodaciones desaparecieran de las cabezas de muchos.”* (p, 77)

Chaparro degrada los estamentos de poder, a través de la risa, pues aprueba la colectivización de un todo mediante la conjugación de la ironía y la burla, demuestra que el establecimiento de normas alude a la mayor hipocresía de la humanidad, pues, los señores del poder son quienes tienen el don de la ambivalencia, por ello, cada personaje de la novela cumple su propósito; desentronizar, les recuerda que también son susceptibles, que al igual que los marginados que tanto menosprecian, su condición de carnalidad los hace vulnerables, nada les es exento.

A manera de conclusión, el autor retrata la condición humana sin ningún pudor, esto alude, en gran parte, al quebrantamiento de un imaginario que encapsula al ser humano en una burbuja que pretende hacerlo inmune a necesidades corporales, es por ello que las conductas de los personajes se convierten en sinónimo de fractura de valores conservadores y de estereotipos establecidos sobre la visión de cuerpo virtuoso.

De igual modo, representar la realidad tal y como se desarrollaba en la Bogotá de los 70 y develar acciones decadentes de la cotidianidad, llevo a Chaparro a escribir sin prejuicios ni máscaras, además de exteriorizar las formas de vida, los comportamientos y las problemáticas de manera cruda, esto marco un nuevo hito en la literatura colombiana, es así como el estilo personal de la novela paso ser catalogado “Underground”, pues en cada línea refleja la degradación de la condición humana y la necesidad de sobrellevarla a través de la conservación de algunos principios de la cultura cómica popular. *“Padre nuestro déjanos caer en la tentación y líbranos de no tener whisky”*. Amen. (Chaparro, R. 2012. p. 27).

Referencias bibliográficas

Bajtín, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid. Alianza Editorial.

Chaparro, R. (2012). *El pájaro Speed y su banda de corazones maleantes*. Colombia. Tropo Editores.

Kafka, F. (2003). *La metamorfosis*. Recuperado de: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/1587.pdf>

Reina, C. & Valera, C. (1960). *La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. Montevideo, Sociedades Bíblicas.

Sloterdijk, P. (2003). *“Crítica de la razón cínica”*. España. Ediciones Siruela.

Wilde, O. (2000). *El retrato de Dorian Gray*. Recuperado de: <http://bdigital.bnjm.cu/docs/libros/>

Entretejer la memoria: resonancia pedagógica de las narrativas colombianas

Yina Marcela Agudelo Tafur
Universidad del Tolima

*BUENOS DÍAS, MEMORIA TERCA,
buenos días, sangre seca,
buenos días, hueso acostado,
buenos días, aire sin mano.
(Pensar es hacer burbujas
con el corazón ahogándose.)*

Jaime Sabines

Previo a introducir lo que podrían ser conceptos o características acuñadas a la relación memoria histórica y literatura, me gustaría poner en consideración la reflexión que hace evidente William Ospina (2012) en su libro *La lámpara maravillosa* cuando señala:

La humanidad cuenta con un océano de memoria acumulada; al alcance de los dedos y de los ojos hay en los últimos tiempos un depósito universal de conocimiento, y parecería que casi cualquier dato es accesible; sin embargo tal vez nunca había sido tan voluble nuestra información, tan frágil nuestro conocimiento, tan dudosa nuestra sabiduría. Ello demuestra que no basta la información: se requiere un sistema de valores y un orden de criterios para que ese ilustre depósito de memoria universal sea algo más que una sentina de desperdicios (pp. 13-14).

Subrayando lo señalado por este autor, aunque la inmersión de las nuevas tecnologías de la información debiera traer consigo la construcción de estudiantes lectores e investigadores que se interesen por conocer la memoria universal, nacional, regional o local, la realidad es que nunca antes se había podido vislumbrar con tanta facilidad en las instituciones educativas, jóvenes tan distantes e indiferentes respecto a la memoria histórica de su país. En relación con lo dicho, Pierre Nova afirma que “solo se habla tanto de memoria porque ya no hay memoria” (citado por Ricoeur, 2004, p. 519).

Desde esta óptica, Lizarralde (2012) y Salomon y Nevo (2005) sugieren que es a la escuela a quien

le ha correspondido afrontar directamente las subjetividades y polarizaciones configuradas en contextos de guerra que, parecieran indicar una amenaza de destrucción definitiva de nuestras huellas (Ricoeur, 2004) y en ese mismo orden, quien debe generar espacios de reflexión para desarraigar los imaginarios que permanecen en la memoria colectiva de los colombianos referidos al miedo y al dolor (citados por Padilla y Bermúdez, 2016, p. 225). En esa línea, el reto que le ha sido encomendado a los educadores ha contado con una aliada esperanzadora, la literatura, y más específicamente el cuento, quien se ha constituido como una rica “posibilidad de conocer y reconstruir el pasado histórico (...), recuperar los silencios o el lado oculto de la historia (...) y, presentar el pasado histórico oficialmente documentado y conocido desde una perspectiva diferente” (Pons, 1996, p. 16).

Dejando esto planteado, quisiera traer a colación el cuestionamiento del gran filósofo griego, Sócrates: “¿No es de la memoria y de la sensación de donde se forma siempre en nosotros la opinión espontánea y reflexiva?” (Citado por Ricoeur, 2004, p. 31), al que él mismo responde: “la memoria, en su encuentro con las sensaciones y reflexiones que provoca este encuentro (...) escribe discursos en nuestras almas y, cuando semejante reflexión inscribe cosas verdaderas, resulta de ello en nosotros una opinión verdadera y discursos verdaderos” (Citado por Ricoeur, 2004, p. 31). Dicha cavilación atiende, tal vez, a la mayor preocupación e interés investigativo de quien les habla, el deseo profundo de despertar en mis estudiantes, por un lado, la sensibilidad, empatía y goce estético derivado de la experiencia de lectura literaria de un corpus de cuentos del libro *Vamos a matar al dragoneante Peláez* de Roberto Rubiano Vargas (1999), *Los viejos amigos* de César Pérez Pinzón (1996) y, *El aleteo de la esperanza* de Libardo Vargas Celemín (1996) que abordan, desde una perspectiva individual y colectiva de los personajes (víctimas, testigos, cómplices), situaciones históricas precisas que han configurado la

memoria de nuestro país y, por el otro, acercarlos a una mirada analítica, reflexiva, crítica y propositiva respecto al presente y al posible futuro del que ellos hacen y harán parte. En efecto, es una apuesta de cala profunda como alternativa de resistencia al olvido o en palabras de Ricoeur (2014, p. 61), un “intento porque el pasado reconocido tienda a hacerse resaltar como pasado percibido”.

Dichos intereses investigativos y pedagógicos son posibles gracias a la particularidad de las narrativas mencionadas que, parafraseando a Malaver (2013), se instalan como un paratexto de las historiografías oficiales en las que no se pretende dar una explicación definitiva de los acontecimientos históricos, sino más bien abrir las posibilidades de interpretación de estos desde una hermenéutica de la historia que la ponga en el espacio de una infinita construcción, de un relato que no termina jamás y que nos permite abordar el sentido y la dimensión política, económica, cultural y social de la memoria (p. 46). Así, los cuentos indicados siguen una línea de tiempo que parte de la Guerra de los Mil días (1899-1902), transitando por la Masacre de las Bananeras (1928), El Bogotazo (1948), el Golpe Militar de Rojas Pinilla (1953), la Guerra de los trapos -liberales VS conservadores-, el Frente Nacional (1958-1974), la época del Narcotráfico (1980-1990) y, la Tragedia de Armero (1985), los cuales, a excepción del último, se ubican en una perspectiva capitalina del momento histórico específico, pero en su grandeza ficcional aluden a recuerdos, sentimientos y acciones de personajes que en algún momento estuvieron en otro lugar del país, logrando “reconstruir el espíritu de una época” (Amado Alonso, 1942, p. 49) y, atendiendo a lo sugerido por Allison Peers (citado por Fernández Prieto, 1998, p. 97):

Es necesario colocar al lector en medio de la sociedad que se pinta; es necesario que la vea, que la oiga, que la ame o le tema (...) los sucesos y aventuras pueden ser fingidas pero el espíritu de la

época y sus formas exteriores deben describirse con suma exactitud.

De esta forma, abordar estas obras literarias con los propósitos mencionados, requiere tomar una postura pedagógica en el marco de la formación de valores cognitivos, estéticos y éticos que propone Cárdenas Páez (2004), y a los que se refiere Vásquez (2014) cuando señala que la literatura, desde la perspectiva de una didáctica de los valores, ofrece motivos para el diálogo y la discusión en clase, mostrando siempre el haz y el envés de un hecho con el fin de propiciar el discernimiento, la argumentación y el análisis crítico como resultado de la inclusión de preguntas intencionadas que, en sintonía con otros medios simbólicos, amplíen la perspectiva analítica, interpretativa y comprensiva de los estudiantes que se sobreponga “al mero impacto o al impresionismo pasajero, para ir adentro y ver con lujo de detalles la médula verdadera, el palpar vivo de la literatura” (Vásquez, 2015), y así mismo, reconozcan la narrativa colombiana como la que reconfigura los discursos y prácticas que le subyacen a la ominosa memoria histórica de nuestro país.

Para finalizar, quisiera insistir en que lo presentado aquí es tan solo un abre bocas a lo que podría entretenerse cuando se piensan las convergencias de la literatura con la memoria y la pedagogía o la escuela. Sin embargo, en tiempos de odio, olvido e indiferencia, considero que los escritores y los maestros de literatura, en tanto mediadores o facilitadores de experiencias de lectura literaria, podemos apostarle a “promover una memoria en su forma poética y sensible que logre afianzar nuestra identidad, dando lugar a una cultura del recuerdo de todo lo inenarrable o indecible que nos ha pasado en Colombia” (Castillo, García y González, 2017) y que desde esa mirada, el género literario al que cada uno le apueste, resulta válido en tanto de vistos a esta noble causa, porque “narrarnos es reconstruir-nos y, al mismo tiempo, dignificar-nos”.

Referencias bibliográficas

- Cárdenas, A. (2004). *Elementos para una pedagogía de la literatura (Volumen IV)*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Castillo, M. C.; García, N. & González, F. (2017). *La literatura como artefacto de la memoria histórica en la escuela*. Bogotá: COALICO.
- Ospina, W. (2012). *La lámpara maravillosa. Cuatro ensayos sobre educación y un elogio de la lectura*. Colombia: Random House Mondadori, S.A.
- Padilla, A. & Bermúdez, A. (2016). Normalizar el conflicto y des-normalizar la violencia: retos y posibilidades de la enseñanza crítica de la historia del conflicto armado colombiano. *Revista Colombiana de Educación*, (71), 219-251.
- Pérez, C. (1996). Los viejos amigos. En: *La calle del farol dormido*. Ibagué: Ediciones Forum Pacis.
- Pons, M. C. (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica del siglo XX*. Madrid, España: Siglo Veintiuno Editores.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Vargas, L. (1996). El aleteo de la esperanza. En: *Las estaciones del olvido*. Ibagué: Pijao Editores.
- Vásquez, F. (2014). *Literatura y formación en valores*. Recuperado de: <https://fernandovasquezrodriguez.com/2014/07/25/literatura-y-formacion-en-valores/>

El papel de la desaparición forzada en la novela *En el brazo del río* de la escritora Mabel Sandoval Ordoñez en relación con los poemas de la escritora Mery Yolanda Sánchez

Yuli Vanesa Quiroga Forero
Universidad del Tolima

Las imágenes y los acontecimientos artísticos no recuperan el pasado, no regresan lo perdido; apenas ayudan a reconocer lo que irremediablemente se ha perdido, pero propician estrategias para acceder a experiencias de la memoria traumática y realizar acciones que sólo son posibles con la complicidad de los imaginarios poéticos.

Ileana Diéguez

Esta ponencia tiene como objetivo principal ofrecer una perspectiva sobre la desaparición forzada a partir de la novela titulada *En el brazo del río* de la escritora colombiana Mabel Sandoval Ordoñez, la cual se caracteriza por su alto contenido bárbarico, pero aun así, construida sobre bellas y enternecedoras imágenes de amistad y amor; del mismo modo, se pretende relacionar esta novela con los poemas de la escritora tolimese Mery Yolanda Sánchez, los cuales sobresalen por estar cargados de contenido altamente social producto de la desaparición y la cual pretende analizar desde un método hermenéutico, el impacto social que causa la desaparición forzada; viendo está como secuestro, detención, o cualquier otra forma de privación de la libertad no reconocida. Finalmente, abordaremos aspectos fundamentales por parte del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) desde dos libros: el primero, *Desaparición forzada, balance de contribución del Centro Nacional de Memoria Histórica al esclarecimiento histórico y el segundo, Entre la incertidumbre y el dolor: impactos psicosociales de la desaparición forzada*; los cuales han contribuido en la caracterización de la desaparición forzada y lo que nos ha permitido profundizar en el conocimiento sobre este flagelo.

De acuerdo con los aspectos mencionados anteriormente, se hace necesario indagar sobre la siguiente pregunta: ¿De qué manera se presenta la desaparición en la novela *En el brazo del río* y su

influencia en la novela?

Considero que la realización de éste contribuirá a darle voz a las miles de familias y a los miles de recuerdos que aún viven latentes en la memoria, esto con el fin de no olvidar esas personas que tuvieron morir viendo el peor lado de la humanidad a manos de su perpetrador y no solo eso, sino hacerles saber a sus familias que ellos no han sido olvidados y que tanto ellos como nosotros esperamos que todas estas masacres no queden impunes. Es por este motivo, que me llama la atención esta novela en especial, ya que al leerla causó un gran impacto en mí, por esta razón, me resulta interesante abordarla desde la desaparición forzada, para así, comprender las diferentes caras que se pueden encontrar detrás de la ausencia de un ser querido.

Asimismo, la autora aborda su novela desde aspectos cotidianos y muy sencillos que hacen parte del diario vivir del ser humano: alegría, amistad, amor, dolor, tristeza y ante todo ausencia; esto nos sirve y enriquece para llegar a comprender e interpretar lo plasmado en la novela, y de este modo hallar las herramientas fundamentales para lograr la realización de esta ponencia.

La desaparición forzada es un aspecto que está muy inmerso en nuestra sociedad, pero que muchas veces parece ser el simple eco de una noticia; aun así, es una realidad que ha marcado la vida de miles de familias colombianas que han tenido que vivir con la angustia de nunca haber encontrado sus seres queridos. Es precisamente desde las vivencias personales que encontramos en el relato de Mabel Ordoñez y Mery Yolanda Sánchez, como pretendo evidenciar el dolor y la zozobra de las personas que tuvieron que quedarse aquí y enfrentar una realidad que día a día acaba con sus esperanzas.

La desaparición forzada es, ha sido y sigue siendo hoy por hoy un fenómeno en Colombia que ha cambiado la vida de millones de personas y que, con el paso de los años, solo ha dejado dolor y sufrimiento en miles de familias que día a día viven con la zozobra y la ausencia de sus familiares, el centro nacional de memoria histórica, en su libro “Desaparición forzada, balance de contribución del Centro Nacional de Memoria Histórica al esclarecimiento histórico” expresa:

En Colombia han sido desaparecidas cerca de 80.000 personas en los últimos 45 años en el marco del conflicto armado y de sembrar el terror, por otro lado, de la existencia de prácticas empleadas por distintos actores armados con el propósito de invisibilizar sus crímenes y de garantizar su impunidad o de distorsionar las cifras producto de sus acciones. (CNMH, p. 65)

En un gran esfuerzo por esclarecer estos delitos, se han ido inocencias, esperanzas y con ello solo ha quedado desasosiego de un país que aprendió a vivir y llevar consigo el olvido y la violencia; esto lo podemos evidenciar en un poema de Mery Yolanda titulado *Carta a Carlos Iván*, dice así: “pienso en ti para contestar el saludo a mis muertos. Pienso en ti para olvidar la rumba donde los disparos son la partitura del himno nacional” Mery Yolanda expresa en este poema perfectamente su dolor de patria, en sus poemas observamos una lucha con el mundo para no olvidar quienes somos realmente y que la memoria fallida ha sido el mejor remedio colombiano para los dolores.

Los escritos de Mery Yolanda son padres y madres, hijos y hermanos de la guerra. cada uno de ellos es un silencio que perfora el alma, que nacen en el papel, pero habitan en el ser del lector. Sus poemas están tan vivos como sus muertos. Patricia nieto, en su libro “Los escogidos” nos expresa:

Y son ellos, y sus vecinos, y sus primos y sus abuelos y sus novias y sus hijos los que bajan silenciosos, indefensos y anónimos por el río Magdalena, el mismo que les traía la música, la moda, y el amor cuando los ríos eran azules y las noches libres de tormentas. (Nieto, 2012, p. 42)

Los ríos han sido testigo de miles de cuerpos que viajan inertes y mutilados sobre sus aguas a causa

del conflicto armado, posiblemente desde el más allá anhelando ser encontrados, cuerpos viajeros sin rumbo. Ríos colombianos como el Magdalena y el Cauca son considerados como algunos de los cementerios más grandes de las víctimas del conflicto, donde la despiadada naturaleza de sus piedras, troncos y fuertes corrientes se han encargado de arrancar y despedazar de sus cuerpos la poca humanidad que queda.

Ahora bien, en la novela *En el brazo del río*, se pretende mostrar ese dolor y angustia que causa la desaparición de un ser amado, y de cómo esto cambia la vida de las personas más cercanas. Esto se evidencia a través de Sierva María una niña de 12 años, quien crea una muy linda amistad con Paulina una niña de 13, quien es secuestrada junto con su madre y unos vecinos y de quien nunca se vuelve a saber nada.

En realidad, desde que Paulina no volvió empecé a sentir que siempre que pasaba por un lugar donde hubiéramos estado juntas, que todo estaba vacío, como desolado. A veces me quedaba quieta y en silencio, trataba de escuchar su voz. “deje la pensadera”, me decía mi mamá cada vez que notaba que yo estaba pensando en ella, pero como no pensarla si a cada rato se me ponía enfrente. (Sandoval, 2006, p. 111)

Así mismo, esta es una historia melancólica y escrita con la tristeza innata que viene con la nostalgia y el recuerdo de un ser querido, que no fue solo su amiga, sino también una hermana, así lo expresa Sandoval:

Creo que a Paulina la olvidaron, pero su muerte cambió mi vida, porque ya nunca pude ser igual: como si hubiera abierto los ojos a destiempo, luego de su desaparición no he podido dejar ni un solo momento de interrogar cada hecho que me cuentan y de sorprenderme ante la pasmada indiferencia con la que le gente ve enseñorearse a la muerte, reinar la corrupción, pasar los días y ocultarse el sol, como si fuera un destino que no se pudiera cambiar, por eso es que tal vez Paulina me llama desde el fondo del río, no creo que sea un llamado desde la muerte, creo que es un a suplica para que no la olvide para que mi memoria sea su memoria, para que el olvido no la sepulte a ella para siempre. Me llama y yo la escucho. (Sandoval, 2006, p. 133)

Del mismo modo, es un escrito descarnado de una niña que quiere expresar el peso del dolor de la

muerte que silenciosamente lleva acuestas y que no ha logrado borrar, escribiendo para alguien que no leerá nunca, pero que cada palabra alivia la pena del recuerdo de la pérdida de su amiga; en su poemario Mery Yolanda nos expresa el miedo a través de uno de sus poemas, y dice así “sentir por las piernas la respiración del compañero desaparecido.”

Sin duda, este delito es también una tortura psicológica. La desaparición del familiar ocasiona la presencia permanente del sufrimiento de los familiares, la incertidumbre, impotencia, tristeza, angustia y sentimiento de indolencia por la falta de respuesta estatal. Se constituye como una tortura por el malestar emocional, psicológico y espiritual en tanto han sido sometidos a un trato cruel degradante e inhumano; el centro nacional de memoria historia en su libro “Entre la incertidumbre y el dolor: impactos psicosociales de la desaparición forzada” expresa lo siguiente:

El terror como recurso para doblegar la voluntad física y mental de las personas o grupos sociales, termina afectando la estructura psíquica y los vínculos sociales, en la medida en que sus impactos atraviesan formas de sociabilidad y convivencia, llevando en últimas al sometimiento de los grupos humanos a cualquier régimen que se haya buscado imponer a través de este medio. (CNMH, p. 19)

La desaparición forzada, busca llevar a su máxima expresión la negación de lo humano, del ser y de las personas como sujetos que forman parte de una sociedad, la lucha en contra de la desaparición forzada busca desde una dimensión política y psicosocial, visibilizar, escribir y validar lo que se quiere negar. Este texto no busca tener la última palabra sino generar un espacio de reflexión en el cual, cada uno de nosotros podamos identificarnos, conocer nuestra propia historia y dar cuenta de los procesos de invisibilización e indiferencia de la sociedad actual.

Finalmente, la misma poeta expresa que “al leer poesía aprendo sobre la condición humana, reviso mi búsqueda y me reafirmo en ignorar el artificio del acomodamiento” (Sánchez, p.125), ya que conociendo y sintiendo el karma de la víctima y sus familiares es la única manera de lograr la sensibilidad en el lector y así no dejar en el olvido un acto tan despreciable para quien lo genera y doloroso para quien lo vive; llegando así a generar una propuesta estética desde la voz de los invisibles, de aquellos que ya no hablan y de sus familias que callan por temor a que sus palabras sean atravesadas por las balas y que sin más esperanzas esperan que alguien lo haga por ellos.

Referencias bibliográficas

- Desaparición forzada, balance de contribución del Centro Nacional de Memoria Histórica al esclarecimiento histórico. Disponible en: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/de/informes/publicaciones-por-ano/2018/desaparicion-forzada-balance-de-la-contribucion-del-cnmh-al-esclarecimiento-historico>
- Entre la incertidumbre y el dolor: impactos psicosociales de la desaparición forzada disponible en: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2014/desaparicion-forzada/Tomo-III.pdf>
- Nieto, P. (2012) *Los escogidos*. Medellín, Colombia: Editorial silaba
- Sánchez, M. (2010) *Un día maíz*. Bogotá, Colombia: Universidad del Externado de Colombia
- Sandoval, M. (2006) *En el brazo del río*. Bogotá, Colombia: editorial diente de león.

The background features several abstract blue elements: a large diagonal bar in the top right, a curved bar in the bottom right, and several parallel diagonal lines of varying lengths and shades of blue in the top left and bottom left.

Eje temático 3

LENGUAJE Y LITERATURA

El “nosotros” Tojolabal y el zapatismo

Alison Dayana Andrade Vargas
Universidad Surcolombiana

*Para ellos, nuestras historias son mitos,
nuestras doctrinas son leyendas,
nuestra ciencia es magia,
nuestras creencias son supersticiones,
nuestro arte es artesanía,
nuestros juegos, danzas y vestidos son folklore,
nuestro gobierno es anarquía,
nuestra lengua es dialecto,
nuestro amor es pecado y bajeza,
nuestro andar es arrastrarse,
nuestro tamaño es pequeño,
nuestro físico es feo,
nuestro modo es incomprensible*
Subcomandante Marcos

*Agregamos nosotros:
Para ellos, Nuestro filosofar no lo hay*
Lenkersdorf

Durante siglos se ha creído que la única manera de filosofar es la concebida por los griegos. También, se les atribuye a los grandes pensadores occidentales la única forma adecuada y racional de construir conocimiento. Gracias a esa creencia se fue abandonando, rechazando y rezagando paulatinamente la visión del mundo de culturas ancestrales en América. Como es el caso de los mayas, una cultura cuyas ruinas abundan en México (el Sureste y la Huasteca), Belice, Guatemala y Honduras. En efecto la civilización moderna no reconoce una filosofía dentro de los pueblos mayenses. En otras palabras, entre los mayas, con poco más de 2.000 años de historia y con sus más de treinta pueblos entre ellos el Tojolabal, no hay filosofar.

En ese sentido, se niega el filosofar porque se desconoce la lengua maya, y si se desconoce el idioma que es una fuente insaciable de conocimiento, pues sencillamente no se comprende la estructura de la sociedad, ni mucho menos se entiende la manera de nombrar la realidad de esta civilización. Por ello, en este trabajo se desarrollará un aspecto que hace

parte de la columna vertebral del filosofar maya. A su vez, como este elemento fundamental se refleja en el zapatismo. Para esto se utilizarán dos declaraciones de la selva Lacandona, las cuales se analizarán desde el filosofar Tojolabal.

Para empezar, es de destacar que, “Las lenguas guardan y manifiestan el alma de los pueblos” (Lenkersdorf, 2002, p. 10). Así sea hablada o escrita, expresa la visión de mundo de una cultura y, evidencia las prácticas sociales determinadas que una sociedad ha construido a lo largo de su historia. Asimismo, existen idiomas como es el caso del Tojolabal (lengua mayense), que se caracteriza por tener un distintivo, o elemento fundamentado, en una palabra-clave: Tik, Tik, Tik. Es decir que para los tojolabales la palabra-clave Tik es una desinencia, que significa en el español “Nosotros”. Cabe aclarar que los Tojolabales viven en el estado de Chiapas entre los municipios de Las Margaritas, Altamirano y algunos municipios aledaños).

Por otro lado, a diferencia de occidente que superpone el “Yo” y sólo analiza a éste en su individualidad, el “Nosotros” para el pueblo Tojolabal como lo menciona Lenkersdorf (2002)

Excluye el énfasis en el individuo, en particular el ego. El NOSOTROS absorbe al individuo y requiere su incorporación al NOSOTROS, al exigir la aportación de cada uno, mujer u hombre, al grupo nosótrico. Dicho aporte exige y moviliza todas las capacidades del individuo retado. El NOSOTROS, pues, no borra el individuo, sino que le da espacio para desarrollar todo su potencial (p. 4).

Lo anterior es una de las características que presenta el “Nosotros” Tojolabal, y se demuestra claramente en la organización política, las prácticas culturales y al interior de la estructura social de dicha comunidad. Ahora bien, el zapatismo hace su primera aparición pública el primero de enero del 1994, en la cual hace un llamamiento a alzarse en armas por la dignidad

de los pueblos indígenas de México. A continuación, se tomará un fragmento de la primera declaración de la Selva Lacandona, con el fin de observar cómo funciona una de las características del “Nosotros” citada anteriormente.

PUEBLO DE MÉXICO: nosotros, hombres y mujeres íntegras y libres, estamos conscientes de que la guerra que declaramos es una medida última pero justa. Los dictadores están aplicando una guerra genocida no declarada contra nuestros pueblos desde hace muchos años, por lo que pedimos tu participación decidida apoyando este plan del pueblo mexicano de luchar por trabajo, tierra, techo, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz (Lacandona, 2012, p. 12)

De manera que se acude en primera medida a especificar quienes hacen parte del nosotros, demostrando que son de diferentes personas (*nosotros, hombres y mujeres íntegras y libres*) unidas por una causa en común. Incluso la importancia del nosotros da un papel preponderante al individuo, y se evidencia justo en el momento que se menciona la invitación al sujeto político (*tú participación decidida*). Es preciso posicionar la incorporación que tiene el *tú* en el grupo nosótrico, en este caso dentro de la lucha zapatista. Y, además la diversidad es otro aspecto que involucra el “Nosotros” desde la mirada Tojolabal. En definitiva, como lo afirma Lenkersdorf (2008) “No se niega la opinión o el pensar de ningún individuo porque cuenta la aportación de cada uno para el consenso. Si esto no se da, no se puede estar de acuerdo” (p. 43).

Es el consenso logrado en el cual todos se saben representados. Es el consenso nacido del caos, principio del camino nosótrico. Es decir, en y desde el caos de la multiplicidad de voces diversas, no coordinadas sino encontradas y opuestas, nace el NOSOTROS armónico (Lenkersdorf, 2002, p.30).

Es más, se tiene el gran desafío de encontrarse, a sabiendas de la inmensidad de constructos diversos que separan al grupo nosótrico. Por encima, está la voluntad de entablar un diálogo dentro de la comunidad para construir acuerdos desde y para Tik. Del mismo modo se refleja claramente este aspecto en la segunda declaración de la selva Lacandona.

Por esto nos dirigimos a nuestros hermanos de las organizaciones no gubernamentales, de las organizaciones campesinas e indígenas, trabajadores del campo y la ciudad, maestros y estudiantes, amas de casa y colonos, artistas e intelectuales, de los partidos independientes, mexicanos: Los llamamos a un diálogo nacional con el tema de Democracia, Libertad y Justicia (Lacandona, 2012, p. 20).

Puesto que esta declaración fue dada cinco meses después de la primera aparición del movimiento zapatista, su objetivo era en primer lugar reafirmar su pronunciamiento en contra del gobierno. Y en segundo lugar convocar a una Convención Nacional Democrática. Si bien se delimita el dialogo en tres temas (*Democracia, Libertad y Justicia*), no ocurre lo mismo con los convocados a dicha Convención. Es decir que, los individuos llamados a participar en el dialogo son sujetos distintos en su cosmovisión, lo cual complejiza los consensos. Entonces el llamamiento a diferentes sectores de la sociedad mexicana (*nuestros hermanos*), es muestra de la diversidad que se encuentra inmersa en el “Nosotros” Tojolabal. Por eso “Se habla de la sabiduría de la mayoría y demás instancias, capaces de resolver los problemas y mantener la unidad” (Lenkersdorf, 2002, p. 30).

La ética política en clave Tojolabal

Igualmente, dentro del filosofar Tojolabal aparece la política construida desde el “Nosotros”, donde se reestructura el poder y la autoridad. O sea que, el grupo nosótrico es quien hace el seguimiento para determinar si la autoridad está ejecutando las funciones que se le otorgaron. Suponiendo que la autoridad no responda a las tareas, esta será inmediatamente evaluada en el “Nosotros” para tomar decisiones frente al problema que se presenta.

El NOSOTROS, en última instancia, es la “autoridad” por excelencia. Puede autorizar a algunos para que hablen en nombre del NOSOTROS. El problema es que la sociedad dominante, por falta de conocimientos de lo que significa el NOSOTROS, entiende mal a esos voceros. Los confunde con dirigentes que no lo son (Lenkersdorf, 2002, p. 33).

Ahora se identificará este elemento en un fragmento de la primera declaración de la Selva Lacandona (2012)

Conforme a esta Declaración de Guerra pedimos a los otros poderes de la Nación se aboquen a restaurar la legalidad y la estabilidad de la Nación, deponiendo al dictador. También pedimos a los organismos internacionales y a la Cruz Roja Internacional que vigilen y regulen los combates que nuestras fuerzas libran, protegiendo a la población civil, pues nosotros declaramos ahora y siempre que estamos sujetos a lo estipulado por las Leyes sobre la Guerra de la Convención de Ginebra, formando el Ejército Zapatista de Liberación Nacional como fuerza beligerante de nuestra lucha de Liberación. (p. 10)

De la misma manera, la nosotricación de la autoridad se constata en esta declaración de guerra a la nación. Por tanto, se exige deponer al dictador, quien no representa al Nosotros de las comunidades indígenas. Así lo manifiesta Lenkersdorf (2002): “El

NOSOTROS tiene otro tipo de “autoridad”. Así como pone a las “autoridades”, las puede remover, si éstas no cumplen con sus responsabilidades” (p. 33).

En suma, solo resta por mencionar que el “Nosotros” Tojolabal tiene cuatro grandes componentes principales: La pluralidad, El anti-monismo, La diversidad y La complementariedad. Los cuales se encargan de armonizar al grupo nosótrico del que hace parte también la naturaleza (tierra, agua, fuego, aire y los animales). En conclusión, el “Nosotros” Tojolabal en el filosofar Maya ejerce la función de principio organizativo.

Las lenguas, en última instancia, nos conducen a mundos desconocidos e inéditos...

Lenkersdorf

Referencias bibliográficas

Lenkersdorf, C. (2002). *Filosofar en clave Tojolabal*.

Declaraciones de la Selva Lacandona. Recuperado de <https://espaciolibremexico.files.wordpress.com/2012/10/pdf.pdf>

Lenkersdorf, C. (2008). *Aprender a escuchar Enseñanzas maya-tojolabales*. México, D.F. Plaza y Valdés.

Representaciones sociales gráficas de la escritura en dos licenciaturas de lengua castellana

Elsa María Ortiz Casallas
Universidad del Tolima

Apuestas teóricas

Los referentes teóricos de la investigación giran alrededor de las siguientes categorías conceptuales: escritura académica, prácticas de escritura académica y representaciones sociales; aspectos que estructuran el fenómeno estudiado.

El marco teórico de la investigación posiciona la escritura académica como un acontecimiento histórico, social y político que se construye socialmente en el cara a cara, al son de los encuentros y experiencias de la escolaridad cotidiana. La escritura académica no existe por fuera de sus condiciones materiales que la hacen posible, en otras palabras, el decir, el hacer y el saber de maestros y estudiantes: sus creencias, sus gestos, sus actitudes, valoraciones y contradicciones van tejiendo un sentido sobre la escritura académica universitaria. Entonces no es posible analizarla, sin recurrir a la materialidad de sus prácticas, a sus condiciones de enunciación y producción que la posibilitan o imposibilitan. Para tal efecto, se ha tenido en cuenta, la dimensión sociológica, histórica, antropológica y política de la escritura, optando, entre otros, por los siguientes teóricos: Larrosa, 1996; Kalman, 2008; Street, 2003; Cardona, 1981; Chartier, R. 1996, 2000, 2005; Chartier, A. 2004; Petrucci, 1999, 2003; De Certeau, 1996, Graff, 2008; Chevallard, 1982, 2005; Rincón, 1999, 2013; Jurado, 1998, Calderón, 2000, 2001, 2009; Pérez, 2003, 2004, 2013; Di Stefano, Calderón M., y Pereira, M., 1997, 2004, Lerner, 2001; Castelló, 2002; Camps, 2001; Ferreiro, 2001, 2007; Teberosky, 1993, 1995; Rockwell, 1997; Shulman, 2001; Meek, 2004; Ferreiro, 2001; Bazerman, 2008; y Bourdieu, 1980, 2001, entre otros.

Escritura Académica

La categoría escritura académica, en el contexto de la presente investigación hace alusión a las relaciones,

interacciones y situaciones didácticas que se instauran entre: maestro-alumno-saber; un campo académico, pedagógico y didáctico, estructurado y estructurante que orienta y regula un saber sobre la escritura, al mismo tiempo que determina sus prácticas en la universidad. En este contexto es preciso anotar que el campo académico es complejo y compuesto por productores, investigadores y académicos:

En el campo universitario la hegemonía de un grupo o grupos se realiza mediante su capacidad de ejercer el control legítimo sobre la selección de los mensajes, sobre la forma y contenido de su transmisión, sobre los públicos, o sobre los contextos comunicativos. En este sentido, todo campo se estructura a partir de posiciones y de luchas por la dominación económica, política, cultural o simbólica. (Díaz M., 1993, p. 13).

Es pertinente analizar cómo se presentan las luchas, resistencias e imposiciones en el campo académico de la escritura. La división social del trabajo académico, ha hecho que cada campo, dependiendo del área, enuncie formas de apropiación, producción y divulgación de conocimientos, es decir, formas conceptuales y retóricas que son intrínsecas a cada campo disciplinar. Los intelectuales que conforman los campos y subcampos crean, modifican, cambian ideologías, creencias, teorías y prácticas y luchan por ser reconocidos y legitimados. En este contexto surge igualmente una división entre el campo intelectual de la escritura y el campo pedagógico de su enseñanza y “El exceso de distancia entre estas dos lógicas produce una clasificación rígida entre aquellos que producen y aquellos que reproducen. En este sentido, los maestros devienen especialistas en la reproducción del conocimiento, más que en su producción” (Díaz M. 1993, p. 33).

La presente investigación se distancia, sin desconocer su importancia, de la perspectiva cognitiva que ha

dominado el campo de la escritura académica, e intenta buscar otras explicaciones, otras hipótesis que no se centren solo en la explicación del déficit y en general en los problemas de aprendizaje de los alumnos; más bien, pretende situar la mirada en la naturaleza social de la enseñanza y de las prácticas que acompañan estos procesos, los cuales tienen que ver directamente con la naturaleza de los contextos y sus políticas, con el maestro y el estudiante, con sus pensamientos, sus formas de representar, de decir y practicar la escritura académica en el contexto universitario.

Una visión sociocognitiva y sociocultural permite complementar el enfoque cognitivo. Estas nuevas visiones se han nutrido de los aportes provenientes de la antropología (Cazden y Hymes, 1972; Rockwell, 2005), la sociología (Bourdieu, 1982), la sociolingüística, (Bernstein, 1989), la pragmática (Austin, 1990; Searle, 2001; Grice, 1982), la historia (Chartier, Anne y Hébrard, 2000; Chartier 2006), el interaccionismo socio-discursivo (Bronckart, Bain, Schneuwly, Davaud y Pasquier, 1994; Bronckart, 2004), enfoques desde los que se entiende la escritura de textos como un proceso social y contextualizado que tiene su origen en la interacción social; el contexto en este sentido forma parte significativa del proceso de producción y la enseñanza se convierte en un aspecto fundamental en el desarrollo de estos procesos (Dolz y Schneuwly, 1996; Dolz, Gagnon y Toulou, 2008), y las teorías de la enunciación (Bajtin, 1982; Benveniste, 1978).

Representaciones sociales

En la misma línea del enfoque sociocognitivo, aparece una línea fuerte de investigación, desde la psicología social, abocada a captar, describir y analizar las Representaciones Sociales, en adelante (RS), que construyen dinámicamente los profesores y estudiantes sobre la escritura, y la incidencia que este corpus de conocimiento tiene en las prácticas académicas. En relación con la categoría “Representaciones sociales” los referentes teóricos básicos son: (Moscovici, 1984; Abric, 1994; Jodelett 1989; Bourdieu, 1982; Chartier, 1993); sin embargo, la mayoría de estudios, no hacen referencia a estos teóricos por cuanto están más centrados en la perspectiva mental y no social de esta categoría.

Desde la mirada de la teoría de las representaciones sociales, la relación entre sujeto y objeto (escritura) adopta una relación diferente: mientras la psicología cognitiva centra el análisis en la descripción de los procesos cognitivos individuales elaborados por los estudiantes en el código escrito, sin abordar, en su complejidad, el contexto de estos aspectos; la psicología social, por el contrario, centra su estudio en el sujeto social, toda vez que como sujeto cognitivo y social construye dinámicamente el concepto y el valor de la escritura como objeto cultural instituido e instituyente (Rockwell, 1998). Se asume el sujeto en relación con el otro, con el contexto y con su posición en la sociedad, en medio de campos y relaciones de fuerza que lo orientan, lo constriñen y le procuran al máximo, una economía y un sentido práctico de su actuar (Bourdieu, 1980). El sujeto, así, actúa como ser individual y social; sujeto capaz de pensamiento y acción.

Esta posición constructivista en relación con el objeto, evita el dualismo entre individuo – sociedad, en el que se apoya la psicología cognitiva. En la teoría de la RS, el sujeto es un grupo social inmerso en un contexto histórico, ideológico y cultural; en esta línea, el sujeto no es individual, aunque este se apropie de los conocimientos elaborados colectivamente; es sujeto social, ligado a la perspectiva del otro, a la co-construcción de su mundo en la intersubjetividad. De ahí que la perspectiva epistemológica de esta teoría enuncie abiertamente una crítica al conductismo y al positivismo y, en su lugar postule un abordaje hermenéutico, en el que el ser humano es visualizado como un productor de significados. El foco de análisis está centrado en las producciones simbólicas y en los significados a través de los cuales los seres humanos construyen su mundo de vida. Se plantea, de esta manera, un reconocimiento a la naturaleza simbólica, histórica y dinámica de la realidad social. Se trata, en suma, de reconceptualizar el papel del docente en su práctica educativa, el cual se ha reducido al simple papel de operario desde una visión técnica de la enseñanza; el maestro bajo esta concepción no piensa, no valora, no elabora; simplemente obedece y aplica la teoría que los autodenominados expertos proponen desde sus laboratorios (Schwab, 1983).

En contraste con esa visión instrumental de la enseñanza, la investigación en el aula y la investigación educativa deben realizarse en los espacios reales

donde los sujetos se enfrentan y construyen los sentidos de su praxis. Indagar, entonces, las RS que sostienen las prácticas de escritura de los estudiantes y docentes de la universidad, permite explicitar y desenmascarar ese corpus de significados y sentidos que la constituyen, haciéndola más inteligible y comprensible, con posibilidades de intervención a mediano y largo plazo.

Ruta metodológica

La investigación apunta a la inteligibilidad y comprensión de las prácticas y representaciones sociales de la escritura académica universitaria con el fin de intervenir en ellas “Su fundamento radica en la necesidad de comprender el sentido de la acción social en el contexto del mundo de la vida y desde la perspectiva de los participantes” (Vasilachis, 2006, p. 43). Al hacer énfasis en los participantes, Vasilachis (2006) subraya que la investigación social se hace **con** los sujetos y no **sobre** los sujetos.

La idea es recuperar la voz de los escritores y posicionarla en el proceso de construcción social de

este objeto académico (la escritura). Los estudiantes desarrollan diferentes “artes de escribir” parafraseando a Michel De Certeau, (1996), y a través de ellas se evidencian diversidad de trayectorias para dar cuenta de tareas relacionadas con escritura académica.

2.2 Diseño metodológico de la investigación



Referencias bibliográficas

- Abric, J. C. (2001). *Prácticas sociales y representaciones*. México: Ediciones Coyoacán.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores
- Bachelard, G. (1971). *Epistemología*. París: Anagrama.
- Bachelard, G. (1985). *La formación del espíritu científico*. México: Siglo Veintiuno.
- Baquero, R. y Otros. (1996). El alumno ingresante a la universidad. Un abordaje psico-educativo. En *revista Espacios en Blanco*, Serie Indagaciones N° 34, Editorial Cuadernos. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Barbero, J.M. (2003). Saberes hoy: dissemination, competencias y transversalidades” En: *Revista Iberoamericana de Educación* N° 32 mayo-agosto.
- Bazerman, Ch. (2008). La escritura de la organización social y la situación alfabetizada de la cognición: extendiendo las implicaciones sociales. En *Revista signos* N°. 41(68), 355-380.
- Bojacá, B. y Morales, R. (2001). Aproximaciones a una propuesta de análisis del discurso dialógico en el aula. En: *Revista Enunciación* N°. 6. 50-58.

- Bombini, G. (2008). La lectura como política educativa. En: *Revista Iberoamericana de Educación*. N°. 46, pp. 19-35.
- Bustamante, G. y Jurado, F. (1997). Entre la lectura y la escritura. Bogotá: Magisterio.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Tucumán, Argentina: Montessor.
- Britos, M. y Otros. (2008). Lectores y lectoras. Prácticas y medios de subjetivación. En: *Revista Iberoamericana de Educación* N°. 45/5. Recuperado en: <http://www.rieoei.org/deloslectores/2401Britos.pdf>
- Brousseau, G (1991). ¿Qué pueden aportar a los enseñantes los diferentes enfoques de la didáctica de las matemáticas?: (Segunda parte). *Revista Enseñanza de las Ciencias*. Vol. 9 No. 1, p. 10-21.
- Camps A. (1996). Proyectos de lengua entre la teoría y la práctica. *Cultura y Educación*. 33-57.
- Cardona, G. (1981). *Antropología de la escritura*. España: Gedisa.
- Carlino, P. (2002), “¿Quién debe ocuparse de enseñar a leer y escribir en la universidad?”, en *Lectura y Vida*, Rev. Latinoamericana de Lectura. 23 de marzo.
- Carlino, P. (2003). Representaciones sobre la escritura y formas de representarla en universidades de América del Norte. En *Revista de Educación* N°. 336.
- Castelló, M. (2002). “De la investigación sobre el proceso de composición a la enseñanza de la escritura”. En *Revista Signos*, 35(52). Valparaíso.
- Castelló, M., Corcelles, M., Iñesta, A., Vega, N. y Bañales, G. (2011). La voz del autor en la escritura académica: Una propuesta para su análisis. *Revista signos*, 44(76), 105-117. Valparaíso.

Leer: el gusto lo da el sentido

María Yasmín Soto Alvarado
Universidad del Tolima

*Lo que no tiene sentido
no tiene valor: no es digno de estima*
Sócrates de Jenofonte

El propósito de esta ponencia no es otro que reflexionar acerca de la necesidad de asumir con mayor compromiso la misión de enseñar a leer a nuestros niños y jóvenes colombianos. De reconocer que, como maestros, de cualquier disciplina, es tarea nuestra propiciar experiencias lectoras dotadas de significación y sentido para el sujeto que lee. Trascender la fase de decodificación y propender por una lectura más pensada, orientada y reflexionada puede ser un buen comienzo.

Una de las principales preocupaciones de los maestros colombianos está relacionada con el escaso interés que muestran sus estudiantes por la lectura. Este fenómeno tiende a generalizarse y a ocupar lugares destacados en los espacios de discusión y reflexión sobre el tema. No es fortuito que, en reuniones de profesores, padres de familia y entre los mismos estudiantes, se exprese abiertamente que la lectura no es la actividad preferida por la población escolar. Esa falta de interés por leer preocupa considerablemente al profesorado toda vez que se asume la lectura como una de las herramientas fundamentales para la vida de las personas porque a través de ella, no sólo se adquiere conocimiento, sino también, se contribuye a ampliar la visión de mundo de cada sujeto. De ahí, que sea la mejor aliada del maestro a la hora de buscar, por un lado, el logro de los aprendizajes y por el otro, la construcción de pensamiento crítico en su estudiantado.

Y... ¿por qué no les gustará la leer?

Para responder a este interrogante y comprender a mayor profundidad la problemática en aras de una posible intervención educativa, se realizó un ejercicio de indagación a estudiantes de algunas poblaciones del Departamento del Tolima, tanto de la zona rural

como de la urbana.

Fue así como, se escogió una Institución Educativa del sur del Tolima, zona rural Natagaima, niveles: Básica Secundaria y Media. Para la educación Básica Primaria, se eligió una del municipio de Lérída, al norte del Tolima, zona urbana. Las dos Instituciones seleccionadas son de carácter oficial. A manera de contraste, se decidió hacer el mismo ejercicio con la población de un colegio privado de la ciudad de Ibagué, en los niveles de educación básica y media. En total se trabajó con una población de 101 educandos.

A los estudiantes se les indagó particularmente, sobre las cosas que les gustaría que les enseñaran al llegar al colegio, la forma como deberían ser las clases y, la manera como sería más agradable leer. En esta oportunidad, la reflexión de esta ponencia, se centra en este último aspecto. Puntualmente, se les pidió que completaran el siguiente enunciado:

Leer sería más agradable y atractivo si...

La información obtenida del ejercicio de indagación se analizó a través del programa Atlas Ti, lo que permitió establecer categorías sobre la lectura a partir de coincidencias y afinidades en las percepciones sobre el acto de leer, así como, identificar la tendencia (intereses por temáticas de lectura) hacia donde se dirigían las respuestas dadas por los estudiantes.

En ese orden de ideas, las respuestas de los estudiantes tanto de la educación básica primaria como de la básica secundaria en las diferentes instituciones educativas intervenidas arrojó en términos generales que dicho proceso cognitivo sería más agradable y atractivo:

- Si las lecturas captaran más su atención.
- Si las temáticas fueran de su interés: música, deportes, actualidad, cine, relatos, historias de la vida real.

- Si las lecturas resolvieran las dudas propias de su edad: sexualidad, soledad, abandono, maltrato, miedos, relaciones sociales, reconocimiento y aceptación de sí mismo, sueños-anhelos.
- Si los textos a leer satisficieran su curiosidad: origen del universo, origen del hombre, origen de las lenguas, funcionamiento del cerebro humano.
- Si los géneros se ubicaran en coherencia con sus intereses: terror, suspenso, ficción, comedia, romance, acción.
- Si la lectura implicara la realización de otras actividades derivadas de ellas, tales como conversatorios, representaciones, discusiones, socializaciones.
- Si la lectura se pudiera realizar en lugares y ambientes más cómodos.

En pocas palabras, con esta resumida pero diciente lista de respuestas pareciera que los textos que se asignan en el colegio no tienen sentido para nuestros estudiantes, están alejados de sus necesidades y de sus intereses. Ellos quieren que se les acompañe en el proceso de la lectura, que no se les deje solos, quieren hablar con alguien de lo que leen y de lo que significa leer.

A la par, las respuestas también dejan vislumbrar una sentida necesidad de revisar la didáctica de la lectura; es decir, la necesidad de darle a la enseñanza de la lectura, su propio carácter epistemológico y metodológico; o al menos un carácter más humano y social y menos técnico y escolarizado. Así, estaríamos incursionando en un abordaje de la lectura más pensada y reflexionada. Quizás más cercana a la realidad de los estudiantes y al sentido que tiene aprender a leer.

Y... ¿Qué es leer?

Son muchos los autores que han teorizado al respecto, pero para esta reflexión y ubicados en el ámbito escolar, se ha tomado, por un lado, el concepto de Solé, (1987) quien afirma que leer es “el proceso de interacción entre el lector y el texto, proceso mediante el cual el primero intenta satisfacer (obtener una

información pertinente para) los objetivos que guían la lectura” (p 17), lo cual, supone un sujeto activo que cuando lee, procesa y analiza la información con la que interactúa.

También parte de la base de que ese lector debe saber para qué lee. Es decir, al iniciar el acto de leer, el lector de alguna manera, define un propósito de lectura: leer para aprender, para entretenerse, para dar cuenta de lo leído, para producir otro texto, entre otros. Entonces, se asume la lectura como un acto consciente que, de alguna manera, debe ser planeado, orientado, autorregulado y valorado.

Por otro lado, se toman los planteamientos de Freire, (1991) quien al referirse a la importancia de la lectura la definía como:

...proceso que implicaba una comprensión crítica del acto de leer, que no se agota en la descodificación pura de la palabra escrita o del lenguaje escrito, sino que se anticipa y se prolonga en la inteligencia del mundo. La lectura del mundo precede a la lectura de la palabra, de ahí que la posterior lectura de ésta no pueda prescindir de la continuidad de la lectura de aquél. Lenguaje y realidad se vinculan dinámicamente. La comprensión del texto a ser alcanzada por su lectura crítica implica la percepción de relaciones entre el texto y el contexto. (p. 1)

En esta oportunidad, el autor llama la atención sobre la importancia de considerar el contexto del lector a la hora de leer. En otras palabras, no se puede desconocer ni desaprovechar lo que sabe y ha vivido el sujeto que lee, sus conocimientos previos, sus experiencias, sus creencias, el mundo que le rodea y su mundo interior. Por esta razón es inevitable establecer relaciones entre lo que se lee y lo que sabe o ha vivido el lector (lector-texto-contexto). Son justamente esas relaciones que se tejen en el pensamiento, las que van dando sentido al objeto leído; de ahí que, entre más se lea, más posibilidades de desarrollo de pensamiento se pueden dar.

Visto así el acto de leer, éste se ubica en un campo de orden cognitivo complejo que se desarrolla con la práctica y mejora con la experiencia porque así como se aprende haciendo, a leer se aprende leyendo

Y... ¿Cómo entendemos la Lectura y construcción de sentido?

Para empezar, conviene recordar que los aprendizajes están directamente relacionados con la realidad del sujeto que aprende, (su contexto) y que dichos aprendizajes se dan si satisfacen sus necesidades, sus intereses y sus inquietudes. Sólo así pueden ser comprendidos y tendrían sentido para él.

Para el caso de la lectura y la posibilidad de que esta sea comprendida, se vuelva significativa y tenga sentido para el lector, bien vale la pena considerar lo planteado por Luria citado por Montealegre, (2004) cuando considera que:

...el proceso fundamental del acto de comprensión del discurso es descifrar del significado de toda la comunicación, el sentido interno o “subtexto” (internal coherence). Vygotski (1934/1983), señala el papel decisivo del proceso de paso de la estructura externa del texto al “subtexto o sentido” que está contenido en la comunicación verbal. Para la comprensión verdadera del sentido de la alocución se debe pasar del significado externo (texto superficial) al subtexto profundo y luego al motivo que está en la base de la comunicación. (p. 245)

De esta manera, se puede inferir que al enfrentarse a la lectura de un texto, el primer reto está en entender o comprender lo que este comunica, ello implica entre otros, dialogar con el autor, interesarse por sus propósitos, identificarse con sus planteamientos o cuestionarlos, resolver preguntas, distinguir lo fundamental de lo superfluo, reconocer vacíos en la comprensión, así como, encontrarse con otras visiones de mundo. En ese instante, el lector estaría justamente en la fase de construcción de sentido y lo hace evidente en el momento en que construye un nuevo texto (el suyo), a partir de lo leído.

Y... ¿El gusto por la lectura?

Si se recuerda que a leer se aprende leyendo y a la escuela se va a aprender a leer para la vida; entonces, la responsabilidad de los maestros de todas las disciplinas, no es nada menor. Somos nosotros los llamados a hacer ver y sentir el gusto por la lectura; somos nosotros desde nuestras prácticas pedagógicas y desde una didáctica de la lectura, los encargados

de sembrar buena semilla y hacer ver que aprender a leer vale la pena, resulta clave en la escuela y es la llave que abre las puertas y las ventanas a un mundo que espera ser descubierto, develado, cuestionado, transformado y disfrutado. Así las cosas, la lectura se constituye en una de las prácticas fundamentales para desarrollar el pensamiento de nuestros estudiantes y como tal se convierte en objeto de estudio y de enseñanza.

En coherencia con lo anteriormente expresado, Solé, (1995) afirma:

...la enseñanza de la lectura necesariamente ha de incorporar su dimensión lúdica, personal e independiente. En todos los niveles de la escolaridad hay que encontrar tiempo y espacio programados para el leer por leer, leer para uno mismo, sin otra finalidad que la de sentir el placer de leer. Para muchos niños y niñas, la lectura es algo mágico y cotidiano, un tiempo compartido con los padres, teñido de relaciones afectivas, cálidas y afectuosas, en el curso del cual han podido descubrir el conocimiento más importante relativo a la lectura: que sirve para entrar en un mundo que amplía el medio más inmediato; ese conocimiento debería poder utilizarse y profundizarse en el centro educativo. (p. 4)

Pero, también asevera la autora, que a la escuela asisten muchos estudiantes que no han corrido con la misma suerte; que su experiencia con los libros y con la lectura ha sido escasa o casi nula y que sería tarea de la escuela suplir ese déficit generando oportunidades y experiencias de lectura quizás más enriquecedoras, liberadoras, por ende, más placenteras.

Es probable que eso sea lo que quisieron decir nuestros encuestados con sus respuestas arriba explicitadas.

Lograr una lectura con las implicaciones antes referidas y propender porque ésta se realice de manera más consciente, necesariamente obliga a repensar su enseñabilidad. Así, los docentes interesados en mejorar sus prácticas pedagógicas en este sentido y en lograr que la lectura se convierta en su mejor aliada para acercar a sus estudiantes al conocimiento, se deben interesar por hacer que sus estudiantes sean cada vez más conscientes con respecto a la manera como leen y para qué leen. Como señalan Pozo, (1990); Solé, (1993).

Hoy sabemos que cuando leemos para aprender a partir de un texto, la lectura es distinta, más consciente y dirigida, más controlada, más pendiente de un objetivo o demanda externa; sabemos además que los textos que enfrentamos en esas ocasiones presentan un conjunto de particularidades que requieren atención y procesamiento específico.

Es decir, si nuestros estudiantes se vuelven conscientes de su propio proceso lector, de las motivaciones que

orientan su lectura y de la importancia de trascender los enfoques centrados en la decodificación y la reproducción, seguramente se encontrarían con una experiencia lectora más satisfactoria y con sentido. Experiencia que sería lograda si también, se cuenta con un maestro lector, conocedor de los procesos de la lectura, de la didáctica de la misma y que tiene claro que a sus estudiantes no se les deja a la deriva durante el proceso.

Referencias bibliográficas

- Freire, P. (1991). *La importancia de leer y el proceso de liberación*, México, Siglo XXI Editores.
- La lectura como proceso. (2014). *La lectura según Isabel Solé*. Disponible en: <http://lalecturacomoproceso.blogspot.com/p/la-lecturapara-sole-es-el-proceso.html>
- Montealegre, R. (2004). *La comprensión del texto: sentido y significado*. *Revista Latinoamericana de Psicología*, vol. 36, núm. 2, 243-255. Fundación Universitaria Konrad Lorenz. Bogotá, Colombia. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80536205>
- Pozo, J. I. (1990). *Estrategias de aprendizaje*. En Coll, C.; Palacios, J. y Marchesi, A. (eds): Desarrollo psicológico y educación II. *Psicología de la Educación*. Madrid: Alianza, pp. 199-221.
- Solé, I. (1987). *Las posibilidades de un modelo teórico para la enseñanza de la comprensión lectora*. *Infancia y aprendizaje*, 39-40, 1-13. Universidad de Barcelona.
- Solé, I. (1993). *Lectura y estrategias de aprendizaje*. *Cuadernos de Pedagogía*, 216, pp. 25-27.
- Solé, I. Gallart, I. (1995). *El placer de leer*. Lectura y vida.
- Solé, I. (1996). *Estrategias de comprensión de la lectura*. Barcelona: Editorial Grao. Al tablero.
- Ministerio de Educación Nacional. (2007). *Lectura y escritura con sentido y significado*. Al tablero No. 40. Disponible en: <https://www.mineduacion.gov.co/1621/article-122251.html>

Reflexiones hermenéuticas en dos narraciones de *Las ciudades invisibles* de Ítalo Calvino

Omar Alejandro González Villamarín
Universidad del Tolima

!Que la humanidad haya tenido que tomar en serio las dolencias cerebrales de unos enfermos tejedores de telarañas, ya lo ha pagado caro!
Nietzsche

Las tramas y problemas de la filosofía son materia de no acabar, y bien que así sea, pues la imposible resolución de los asuntos del pensamiento ha hecho que el ser humano no solo se forme y eleve su capacidad de engaño, sino que al tiempo lo han reducido a expresiones violentas que hacen sangrar la historia. Elevaciones y abismos confluyen en la linealidad del pensamiento para erigirnos a la par de otros, con otros, en otros.

Un hombre sueña una ciudad; en la ciudad a una mujer desnuda que se pierde entre las calles; emprende su búsqueda ya despierta; nunca encuentra a la mujer, pero encuentra a otros que la soñaron y deciden reconstruir la ciudad del sueño; cada uno construye la ciudad a su acomodo; ninguno respeta la ciudad del otro; la ciudad es una horrible trampa. Un viajero llega a una ciudad y descubre que lo peor que le espera en ella no son sus gentes o costumbres; lo que puede hacerlo huir es su lengua, porque no se refiere a las palabras, sino a las cosas; ninguna cosa como él la piensa existe, debe acomodarse y renunciar a todo lo conocido si desea entender su idioma. Al cabo de los años logra descifrarlo y justo al hacerlo le exalta la posibilidad de irse, porque no hay lenguaje sin engaño.

Esta la trama de los dos cuentos del capítulo III de *Las ciudades invisibles* de Ítalo Calvino (Calvino, 1972) *Las ciudades y el deseo* 5, la primera, y *Las ciudades y los signos* 4, la segunda. A partir de ello, realizaré un acercamiento a la hermenéutica, y a la vez observaré la presencia de ideas nominalistas, con lo que espero mostrar la carga filosófica que se encuentra presente en estos dos textos.

La historia de la filosofía está llena de fisuras más que de aciertos, y llena de contradicciones más que de aprobaciones; Ítalo Calvino lo sabe y por eso nos

propone estas dos breves narraciones en las que no sólo hace una reducción de aspectos filosóficos, sino que de paso nos plantea una filosofía propia para comprender su sentido. Acercarse a este sentido no requiere de una interpretación exacta, pues son tantas las posibilidades que juegan dentro de su trama que la posibilidad hermenéutica resulta amplia y bastante diversa.

En primer lugar, debe saberse que en la ciudad de Zobeida, ciudad del cuento *Las ciudades y el deseo* 5, el problema de un personaje esencial de la trama desaparece, porque el personaje no es en sí mismo materia viva o pensante, pues resulta ser la ciudad misma, alimentada con cada ladrillo, balneario, avenida o muro que la crea quien se erige como eje de la narración. Y no sólo desde lo que permanece. También existe en lo que se desvanece: un muro que cae, un aljibe que es derrumbado, una carreteas que se vuelve andamio, etc.

La ciudad de Zobeida representa el conocimiento en sí mismo, pues la búsqueda insaciable del saber (la mujer soñada) hace que cada hombre crea poseer la única verdad sobre el mundo (la ciudad) y emprenda su camino sin tener otro objetivo que alcanzar la certeza, aunque esté condenado al fracaso. Calvino, de manera sutil, nos dice: *Hacia allí, después de seis días y seis noches, el hombre llega a Zobeida, ciudad blanca, bien expuesta a la luna, con calles que giran sobre sí mismas como un ovillo*. Este fragmento con el que inicia la narración ya nos previene sobre un asunto de la filosofía clásica, y a la par nos advierte sobre el devenir mismo del pensamiento, pues nos sitúa en la antigua discusión griega de que las cosas del mundo parecen estar en un entramado circular en el que todo está condenado a repetirse, de tal suerte que las nociones de pensamiento sobre el mundo son producto de una sucesión de ideas preconcebidas que simplemente aparecen por mimesis de las originales y así hasta lo eterno.

A este respecto, Mauricio Ferraris explica que “El racionalismo griego clásico, al identificar el

conocimiento con la visión teórica, vincula la experiencia hermenéutica con el ámbito de los conocimientos inciertos, sibilinos como los vaticinios de los oráculos, y pertenecientes más bien al dominio de la opinión que al de la idea cierta”. (Ferraris, 1998) Quizá por eso nos parece evidente que la relación de la búsqueda de la mujer (Saber) se dé en sueños, y la materia de los sueños resulta incierta; sólo hasta Freud la materia de los sueños pudo alcanzar un nivel de acepción distinto al del oráculo. Entonces, Calvino complica su narración al decirnos que no fue sólo un hombre quien soñó a la mujer, sino que fueron muchos y de múltiples latitudes.

Sueños diversos, de diversos espacios y tiempos, confluyen para erigir la ciudad de Zobeida, todos con un mismo objetivo; alcanzar a la mujer del sueño. Cada uno con su metarrelato de la mujer desnuda por las calles que él soñó de tal manera que *En la disposición de las calles cada uno rehizo el recorrido de su persecución; en el punto donde había perdido las huellas de la fugitiva, cada uno ordenó de otra manera que en el sueño los espacios y los muros, de modo que no pudiera escapársele más.* El mismo objetivo pero distinto metarrelato. Quizá Nietzsche tenga algo que aportar cuando manifiesta que *Quiere esto decir que todas estas relaciones simplemente se refieren unas a otras, siendo en su esencia del todo ininteligibles; sólo conocemos realmente en ellas lo que nosotros aportamos: el tiempo; el espacio, esto es, relaciones de sucesión y números. Todo lo maravilloso que admiramos precisamente en las leyes naturales, que pide nuestra explicación y podría llevarnos a desconfiar del idealismo reside única y exclusivamente en la matemática estricta e infalibilidad de las nociones tempo-espaciales.* (Nietzsche, 1973)

Esto no sólo aporta luces, sino que de paso aclara por qué en el cuento de Calvino, la ciudad vive mientras el sueño está condenado al fracaso. Da luces para que entendamos que la ciudad de Zobeida, que se reconstruye y construye a cada instante, es el Saber que en nuestra imaginación pretendemos poseer desde distintas ramas, ciencias o posturas, sin entender que la única certeza es que son ensueños, teorías y espejismos –a decir del poeta Héctor Escobar- que siguen abismando nuestra parca noción del mundo.

No obstante, hay una breve posibilidad. El devenir histórico del que somos parte puede entenderse

como resultado de lo que ha sido, y en esa medida podremos entender que no hay salida posible y que la urdimbre se ha tejido con demasiada espesura, por lo que lo único que queda es resignarse. *Esta fue la ciudad de Zobeida donde se establecieron esperando que una noche se repitiese aquella escena. Ninguno de ellos, ni en el sueño ni en la vigilia, vio nunca más a la mujer. Las calles de la ciudad eran aquellas por las que iban al trabajo todos los días, sin ninguna relación ya con la persecución soñada. Que por lo demás estaba olvidada hacía tiempo.*

De nuevo traigo a Ferraris para que aconseje esta reflexión: *una erudición y una filología instrumentadas para la comprensión de lo antiguo, y que al mismo tiempo reducirá los conocimientos anticuarios al simple nivel de fabulas. Recíprocamente, en esta época se formula algunos proyectos de hermenéutica universal, o sea, aplicada a cualquier ámbito que, sin embargo, relegan el problema de la interpretación a un nivel subordinado respecto de la potencia de la razón que, en cuanto tal, es tanto más certera cuanto menos se fia en presuposiciones* (Ferraris, 1998). Esta comprensión de lo antiguo puede ligarse al sueño original, el que tuvo el primer hombre, al sueño que vivieron todos los hombres que se encontraron, al sueño de hacer la ciudad para atrapar a la mujer. A la vez, puede hacer referencia al abandono de ese objetivo primario del sueño como sueño, sibilino, incierto porque se ha dado lugar a la razón, y la razón muestra que es inútil caer en la materia de lo vedado, de lo inalcanzable, de lo metafísico.

Para fortuna, la cosa no concluye con la renuncia. Con la muerte de la idea primaria. Sentencia Nietzsche que se ha reducido a fábulas. Las viejas fábulas alimentan los nuevos propósitos y cuando no parece haber lugar más que para la resignación, se da el milagro de la resurrección. *Nuevos hombres llegaron de otros países, que habían tenido un sueño como el de ellos, y en la ciudad de Zobeida reconocían algo de las calles del sueño, y cambiaban de lugar galerías y escaleras para que se parecieran más al camino de la mujer perseguida y para que en el punto donde había desaparecido no le quedara modo de escapar.* Una nueva tradición se ha nutrido de esa vieja fábula del saber, y como ocurrió con los renacentistas, lo viejo sirve de horizonte, aunque la forma de llegar sea nueva. Entonces, siguiendo a Ferraris, aparece de nuevo un problema de la hermenéutica, pues las mayores innovaciones de la hermenéutica no llegan

cuando una tradición aparece clara y participada, sino cuando se advierte su lejanía, de modo que se trata de sustituir una transmisión viviente a través de un renovado conocimiento filológico e histórico de los monumentos literarios del pasado (Ferraris, 1998).

Así, vemos que la llegada de los otros hombres supone un nuevo punto de referencia hermenéutico, pues de nuevo, el sentimiento clásico aparecerá por virtud o por defecto en la transposición histórica que sobre Zobeida se haga; aparecerá de nuevo el mito de su fundación, se recreará de nuevo el sueño y puede que hasta genere una vez más el deseo de hallar el saber, quizá oculto tras los cabellos largos de la mujer desnuda que deambuló por el primer sueño del primer hombre. Asuntos míticos de nuevo orden.

Siguiendo algunos de los aspectos que Foucault planteó sobre la hermenéutica, podemos deducir que el problema original no deviene en lo que nos dice literalmente Calvino, sino en su doble fondo, en tratar de descifrar el sentido de ese lenguaje metafórico. Zobeida es una ciudad creada a fuerza de sueños, de fatigas y de fracasos (primeros hombres); creada por la aparición de nuevas estructuras de organización mental, epistemológica y racional que viene a restaurar la ciudad (los nuevos hombres), pero finalmente creada y existente por la noción de un primer sueño, de una única mujer. Bella metáfora: miles de hombres (filósofos) que se creen con la propiedad de atrapar una mujer (sabiduría) y para hacerlo destruyen a otros (viejos filósofos) y así como en ovillo giran y giran los unos sobre los otros y la mujer intacta en su centro, sin ser atrapada, simplemente porque no existe y es una figuración, un mito.

Bastantes pruebas acumulamos para deducir que este minicuento de Calvino posee atributos no solo literarios sino altamente filosóficos, sobre problemas de la interpretación como de la materia del pensar y destruir en pro de la razón. No hay posibilidad de atrapar a la mujer porque el signo de su sueño los engaña, y como dijera Borges en su complejo cuento *Tlön Uqbar Orbis Tertius: el sueño es la inmortalidad de las cosas condenadas a ser olvidadas. Las transforma en lenguaje y las hace indestructibles*. La sospecha de que detrás del lenguaje no hay nada, o quizá todo, nos ubica en la posibilidad de que cada sueño visto por los hombres fue el sueño real, y todos confluyeron porque a su manera era “cierto” lo que

vivían y habían visto; el problema es que existen tantas verdades como sujetos haya, tantas mujeres como sueños hubo, tanta realidad como hombres existan. Esa imposibilidad de certeza hace que se dé la circularidad, la esfericidad del pensamiento, no porque se vaya a repetir todo con exactitud, sino como irrefutable certeza de que todo, absolutamente todo, dará un giro para recrear otro giro y hacer posible el giro venidero.

El problema entre la singularidad y la universalidad se hace manifiesto en este cuento de Calvino; hay un certero ataque a las cosas que por confluencia son universales frente a las únicas, las inexactas; los hombres primeros construyeron Zobeida de tal manera que cada uno viera, singularmente, la ciudad por la que transitó su amado sueño; cada hombre destruye de manera singular, la singularidad del otro para satisfacer la propia; Zobeida es universal, se haya construida entre la trama y la urdimbre de miles de singularidades que la hacen posible. Calvino, experto en las contradicciones, desubica todo intento de explicación racional, elimina todo intento de instauración singular, deja quita la plomada para que nos hundamos en nuestra propia hermenéutica.

Esto se debe en gran medida a que, como asegura Nietzsche en su ensayo *Verdad o mentira en el sentido extramoral*, *Se busca él un nuevo campo de acción y otro cauce, y lo encuentra en el mito, y, en términos generales, en el arte. Entremezcla constantemente las rúbricas y celdas de los conceptos, estableciendo nuevas transposiciones, metáforas y metonimias; evidencia en todo momento un afán de rehacer el mundo existente del hombre lúcido, de hacerlo tan abigarrado e irregular, tan inconexo, tan sugestivo y eternamente nuevo como es el mundo de los sueños. Mirándolo bien, únicamente por el tejido rígido y regular de los conceptos sabe el hombre lúcido que está lúcido; así es que, por veces, cuando el arte desgarrar ese tejido de los conceptos, llega a creer que está soñando*. Ahí alguna explicación de la manera en que los contrarios se buscan. Ahí el sustento de nuestra alocada carrera por desmentir el mito, abrazar la razón y retornar, frustradamente a este último como posibilidad de nacimiento.

¿Hay una cultura más allá de ese lenguaje que se elabora secretamente en Zobeida? ¿Es Zobeida en sí misma un lenguaje imposible de interpretación? La

respuesta no está en esta ciudad, se haya en Ipazia. Nos cuenta Calvino que *De todos los cambios de lengua que debe enfrentar el viajero en tierras lejanas, ninguno iguala al que le espera en la ciudad de Ipazia, porque no se refiere a las palabras sino a las cosas*. He aquí un primer dilema que nos sitúa de nuevo en Foucault, pues él afirma, hablando de la profundidad, que *la interpretación se da más allá de las formas puramente verbales*, y en Ipazia esa es la consigna; la ciudad exige a sus habitantes un no lugar verbal por que las cosas sean reconocidas bajo un nominalismo uniformado, sino que cada quien en su singularidad la rebautice constantemente, de ahí que sea extremadamente complicado para el hombre extranjero adentrarse con facilidad en sus caminos. En este sentido, María Zambrano nos orienta la discusión, cuando en su texto *pensamiento y poesía*, dice que *la verdad es que pensamiento y poesía se enfrentan con toda gravedad a lo largo de nuestra cultura. Cada una de ellas quiere para sí eternamente el alma donde anida*. (Zambrano, 1993). En la ciudad de Ipazia se da este enfrentamiento, pero no concluye con victoria alguna de las partes; pierden y ganan constantemente, se debilitan y fortalecen en la medida en que se debilita la racionalidad del mundo conocido por el extranjero; gana la poesía cuando lo gana el asombro frente a lo que ve y no halla forma posible de nombrarlo; se diría que existe entonces una posibilidad nominal para bautizar cada instante. Sin embargo, vuelve a ganarlo la razón cuando comprende la forma secreta del lenguaje en Ipazia y se adecúa; pierde la capacidad de nombramiento y asume las formas sociales del habla.

Cada cultura crea (y cree) su lenguaje y crea simultáneamente las formas de interpretarlo, porque hay un lenguaje dentro del lenguaje, formas secretas de un lenguaje original que nos da ese impulso vital para nombrar y hacer con las palabras. Y por esa creencia prefiguramos todas las cosas del mundo, las visibles que tienen forma y las invisibles, dadas al plano de lo metafísico, pero en ese ámbito de contrarios morimos: *Entré en Ipazia una mañana, un jardín de magnolias se espejaba en lagunas azules, yo andaba entre los setos seguro de descubrir bellas y jóvenes damas bañándose: pero en el fondo del agua los cangrejos mordían los ojos de los suicidas con la piedra sujeta al cuello y los cabellos verdes de algas. Me sentí defraudado y quise pedir justicia al*

sultán. Volvemos a las transposiciones de las que nos habló Nietzsche, volvemos a rehacer el mundo del asombro con los preconceptos de los viejos mundos, de las viejas formas de nombrar; pero de eso se trata, reformular desde un base resulta más, mucho más cómodo que caer.

—¿Dónde está el sabio? —El fumador señaló fuera de la ventana. Era un jardín con juegos infantiles: los bolos, el columpio, la peonza. El filósofo estaba sentado en la hierba. Dijo: —Los signos forman una lengua, pero no la que crees conocer. Comprendí que debía liberarme de las imágenes que hasta entonces me habían anunciado las cosas que buscaba: sólo entonces lograría entender el lenguaje de Ipazia. ¿No es caso esta una muestra de la sagacidad con que Calvino nos revela algo del pensamiento filosófico respecto del devenir histórico de la filosofía? ¿Acaso no hay aquí un embrollo antiguo que se dio lugar en el siglo XVI con el nominalismo de Locke? Calvino trae a colación esta vieja trama para situarnos en el encuentro de las distintas corrientes de pensamiento filosófico frente a las singularidades y las universalidades del lenguaje. En Nietzsche lo que importa es la forma porque no existe una sustancia. En Locke, la sustancia aparece junto con la cosa nombrada. En Calvino, aparece no la cosa, ni el filósofo que la nombra; aparece la Oruga fumadora de opio de Lewis Carroll: ese el lenguaje de la ciudad de Ipazia. Un acierto y una incertidumbre reunidos. *Y cuando mi ánimo no busca otro alimento y estímulo que la música, sé que hay que buscarla en los cementerios: los intérpretes se esconden en las tumbas; de una fosa a la otra se responden trinos de flautas, acordes de arpas.*

La hermenéutica y la semiología son dos enemigos bravíos, nos dice Foucault. Zambrano nos recuerda que comparten *el ser primeramente pasmo extático ante las cosas y el violentarse enseguida para liberarse de ellas. Diríase que el pensamiento no toma la cosa que ante sí tiene más que como pretexto y que su primitivo pasmo se ve enseguida negado y quién sabe si traicionado, por esta prisa de lanzarse a otras regiones, que le hacen romper su naciente éxtasis*. La literatura y la filosofía comparten secretos odios que las fundan y las sustentan en nosotros, que las arraigan porque si no se odian no hay violencia ni pulsión de violentar el mundo.

Finalmente, y como no se trata de concluir algo que por sí mismo nace inconcluso, diré que en medio de todas las trampas del lenguaje, que habitando todas las urdimbres filosóficas, que inserto en todas las posibilidades literarias, el hombre no puede menos que huir porque esa es su naturaleza, huir de lo incierto y huir de las certezas. Dice el fragmento final de *Las ciudades y el deseo* 5: *Los que habían llegado primero no entendían que era lo que atraía a esa gente a Zobeida, a esa fea ciudad, a esa trampa*. Dice el fragmento final de *Las ciudades y los signos* 4: *Claro que también en Ipazia llegará el día en que mi único deseo será partir. Sé que no tendré que bajar al puerto sino subir al pináculo más alto de la fortaleza y esperar que una nave pase por allá arriba. ¿Pero pasará alguna vez? No hay lenguaje sin engaño*.

No hay lenguaje sin engaño. Esa ciudad es una trampa. Hermenéuticas ambas conclusiones. Conclusiones de un narrador que por boca de Calvino sentencia que la imposibilidad de la certeza es lo que nos mueve, habitar la incertidumbre es nuestro sino, *y por mucho que pienses jamás puedes ni podrás entender por qué concedes al amor el amor, si a Dios odiamos*, dice el poeta Héctor Escobar, y aunque intentemos descifrar ese laberinto, no queda más que seguir sorteándolo a la manera de Heidegger, asumiendo *La circularidad por la que no podemos objetivar la tradición que nos constituye como sujetos no debe entenderse, sin embargo, como un círculo vicioso. El círculo hermenéutico así constituido no aparece como un límite, sino como un recurso*.

Referencias bibliográficas

Calvino, Ítalo; *Las ciudades invisibles*. Minotauro. 1972.

Ferrariz, Mauricio; *La hermenéutica*. Taurus. 1998.

Heidegger, Martin; *El ser y el tiempo*. Fondo de cultura económica de México. 2006.

Nietzsche, Friedrich; *El crepúsculo de los ídolos*. Alianza. 1973.

Nietzsche, Friedrich; *Verdad y mentira en el sentido extramoral*. Obras Completas, vol. I, Ediciones. Prestigio. 1970.

Zambrano, María; *Filosofía y literatura*. Fondo de cultura de México. 2006.



Instituto de Educación
a Distancia **IDEAD**