

Miradas, bosquejos y alucinaciones

Nelson Romero Guzmán
Carlos Arturo Gamboa
Aldemar Segura Escobar

Romero Guzmán, Nelson

Miradas, bosquejos y alucinaciones / Nelson Romero Guzmán, Carlos Arturo Gamboa, Aldemar Segura Escobar. -- 1ª. Ed. -- Ibagué : Universidad del Tolima, 2018.

127 p. : il.

Contenido: Nelson Romero Guzmán: Lectura crítica de la poesía completa de Rómulo Bustos Aguirre desde «lo sublime destruido». -- Espacios imaginarios en la poesía colombiana: antecedentes y perspectivas en la reconfiguración de la modernidad. -- La reescritura de la crónica de la conquista en la novela El país de la canela, del colombiano William Ospina. -- Carlos Arturo Gamboa: Literatura y construcción de nación. Las narrativas del deseo. -- Narrativas de la desolación y la catástrofe símbolo, mito y poesía. -- Aldemar Segura Escobar: Candelario Obeso: primer poeta negro de Colombia.

ISBN: 978-958-8932-70-5

1. Poesía 2. Literatura colombiana 3. Literatura colombiana – Historia y crítica I. Título II. Gamboa, Carlos Arturo III. Segura Escobar, Aldemar

Co-863.44

R763m

© Sello Editorial Universidad del Tolima, 2018.

© Nelson Romero Guzmán

© Carlos Arturo Gamboa

© Aldemar Segura Escobar

Primera edición: 200 ejemplares

ISBN: 978-958-8932-70-5

ISBN versión digital: 978-958-8932-71-2

Número de páginas: 127

Ibagué-Tolima

IDEAD- Instituto de Educación a Distancia

Miradas, bosquejos y alucinaciones

Grupo de Investigación Argonautas IDEAD – UT

publicaciones@ut.edu.co

nelsonrg@ut.edu.co

Impresión, diseño y diagramación:

Proveer Productos y Servicios SAS

Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio, sin permiso expreso del autor.

Contenido

Presentación.....	5
-------------------	---

Nelson Romero Guzmán

Lectura crítica de la poesía completa de Rómulo Bustos Aguirre desde «Lo sublime destruido»	7
Espacios imaginarios en la poesía colombiana: antecedentes y perspectivas en la reconfiguración de la modernidad	33
La rescritura de la crónica de la Conquista en la novela <i>El país de la canela</i> , del colombiano William Ospina	53

Carlos Arturo Gamboa

Literatura y construcción de nación. Las narrativas del deseo	65
Narrativas de la desolación y la catástrofe	85
Símbolo, mito y poesía	99

Aldemar Segura Escobar

Candelario Obeso: primer poeta negro de Colombia.....	113
---	-----

Presentación

Los presentes textos críticos de *Miradas, bosquejos y alucinaciones*, abordan la literatura en el ámbito colombiano y latinoamericano desde el siglo XIX hasta algunas tendencias más recientes en los géneros de la novela y la poesía, principalmente. Los autores, en calidad de profesores de la Universidad del Tolima, adscritos al Instituto de Educación a Distancia, más exactamente en ejercicio actual de la docencia del programa de la licenciatura en Literatura y Lengua Castellana, realizamos este aporte valorativo conjunto a algunas obras literarias y sus contextos, siempre problematizando las temáticas propuestas, con el propósito de enriquecer las perspectivas críticas. Por tanto, es un aporte más a las tantas miradas sobre estas obras y autores, pero que ninguna agota su sentido de lectura como corresponde a la esencia misma de la ficción narrativa o poética.

Siguiendo, una apuesta común de revalorar la literatura desde la realidad y las teorías que las sustenta, se abordan varias ideas inquietantes: la construcción de nación en la novela latinoamericana decimonónica, a partir de las fuentes del deseo dentro del giro de los afectos en la perspectiva actual de la teoría y la crítica, en las novelas *Lejos del nido*, del escritor antioqueño Juan José Botero; *Aves sin nido* de 1889, Clorinda Matto de Turner y *La multitud errante* de Laura Restrepo; así mismo, se retorna a un poeta marginal por su condición social y su expresión popular como el colombiano Candelario Obeso, quien se presenta como el primer poeta negro en Colombia; también

la relectura de la poesía colombiana en el ámbito de la modernidad en la construcción de espacios imaginarios desde los espacios vivenciales o afectivos en poetas como: Cote Lamus, Aurelio Arturo, Álvaro Mutis y Carlos Obregón; también se hace una mirada crítica a la obra poética de Rómulo Bustos Aguirre, uno de los poetas vivos más importantes de la poesía colombiana. Otras temáticas plantean una mirada al horror y la catástrofe en algunas obras de poetas ingleses y/o europeos, como TS. Eliot, entre otros autores. Son estas algunas de las inquietudes que conjugan los presentes siete ensayos.

Esperamos este libro se convierta en uno más de los aportes que viene realizando la Oficina de Publicaciones de la Universidad del Tolima.

Los Autores

Lectura crítica de la poesía completa de Rómulo Bustos Aguirre desde «Lo sublime destruido»

Por Nelson Romero Guzmán

El presente artículo aborda la obra poética completa de Rómulo Bustos Aguirre publicada hasta hoy, en la línea de la poesía colombiana del siglo XX. El objetivo sobre el que recae esta mirada crítica a la poesía de Bustos Aguirre, es demostrar los diferentes ciclos por los que ha ido evolucionando su obra: la exaltación de lo sagrado de tono ceremonioso en sus dos primeros libros, y la posterior instauración de una ruptura temática y formal en las siguientes obras. El resultado de este recorrido desemboca en la categoría estética de “lo sublime destruido” de J.P. Richter, que vincula la obra de Bustos Aguirre con el humor y el juego en la construcción de un imaginario propio anclado en el mundo Caribe colombiano, con tentáculos en el mito religioso pagano y cristiano.

Introducción

Un tomo de 401 páginas, publicado en el año 2016 por el Fondo de Cultura Económica, con el título de “La pupila incesante Obra Poética 1988–2013”, reúne hasta ese año la obra íntegra del poeta Rómulo Bustos Aguirre (1954), nacido en la población de Santa Catalina de

Alejandría en el departamento de Bolívar y residente en la ciudad de Cartagena. Los títulos son, en su orden de edición: *El oscuro sello de Dios* (1988), *Lunación del amor* (1990), *En el traspasio del cielo* (1993), *La estación de la sed* (1998), *Sacrificiales* (2004), *Muerte y levitación de la ballena* (2010) y *La pupila incesante* (2013). Sin duda, el conjunto de esta obra configura uno de los tramos más sugestivos y originales de la poesía colombiana de la generación de poetas nacidos en la década de los años 50.

Con relación a los orígenes e influencias en la configuración de su propio mundo poético, Rómulo Bustos Aguirre formuló lo que sigue, en el artículo titulado “Rómulo Bustos en sus propias palabras”:

Creo que el universo mítico —sus simbologías, arquetipos y narrativas— es el subsuelo de la poesía, del hombre mismo, pues, ¿qué es el ser humano si no, en esencia, una máquina de producir mitos? El *homo sapiens* es más bien *homo miticus*. El hombre es improbable sin el mito. Ser exiliado, destechado, su primera necesidad es construirse un ámbito, una morada: he aquí la función del mito. Ahora, en nuestra condición marginal de occidentales es casi inevitable que el primer encuentro con los entramados míticos sea el imaginario griego (...). Hay en mis textos otra línea mítica tan determinante como la griega, me refiero al cristianismo. Pero cultura clásica y cristiandad son el nudo en que se funda la eurocéntrica cultura occidental. Creo que, en general, hay una deuda impagable con esas otras mitologías que esta cultura ha desplazado: la indígena o ancestral, por ejemplo. (Gaviria Echavarría, 2016, pp. 158-159)

Esto nos conlleva, de manera clara, a identificar una línea mítica presente en su poesía, desde su primer libro y hasta el último, pero con variantes muy importantes en su evolución que se irán señalando más adelante. Si bien partimos de las reflexiones del autor de *La pupila incesante*, profundizaremos en el análisis de las variantes temáticas y formales de su línea mítica, a partir de esos tres imaginarios: el pensamiento clásico griego, el cristianismo y el de origen propiamente local como lo es la cultura indígena o ancestral, con asiento en el Caribe colombiano. Estas tres dimensiones, a manera de influencias recíprocas, conforman el sustentáculo poético de su mundo verbal y saltan a la vista al leer su obra completa.

La segunda mirada ya construida por la crítica más reciente se relaciona con el giro en la forma tonal de la expresión, es decir, el paso de lo ceremonioso a lo conversacional, así como cambios sustanciales en la forma del poema. Aquí coincido del todo con Darío Jaramillo Agudelo, quien a partir de la lectura del libro *Sacrificiales* (2004), apunta:

Hay un cambio en la forma de los poemas. No propiamente una ruptura, pero sí un giro. Veníamos de poemas cortos, de versos cortos, de tono ceremonial. Aquí, en *Sacrificiales*, con más frecuencia se introduce la conversación. Puede haber coloquio. Aparecen, repetidas como la oralidad, expresiones como —“ya se sabe”, como “mi hermana siempre comprensiva, siempre benévola”—; puede aparecer la narración de un cuento infantil que comienza “érase una vez”; se intercalan oraciones explicativas —“diría Borges y corrobora Magritte”, “como decía Platón”—; aparecen poemas narrativos, inclusive en prosa, como “El arcángel”. (Jaramillo Agudelo, 2016, pp. 31-32)

Por su parte, la apreciación de ese cambio formal en los poemas se corrobora si el lector se detiene tanto en la visualización del texto en la página, como en la percepción auditiva de la tonalidad del lenguaje. Sin embargo, el momento de este cambio señalado por Darío Jaramillo no es del todo exacto, ya que dicha transformación empieza a operar un poco antes de *Sacrificiales* (2004), o sea, en el segundo apartado de *Estación de la sed* (1998), subtítulo “De la dificultad para atrapar una mosca”. De aquí en adelante, esta libertad de forma, se va intensificando hasta lograr su mayor plenitud en el último libro. En la medida que esa forma va ganando en libertad de tono narrativo y conversacional, el contenido del poema se va vaciando de cierta religiosidad pura y vocabulario hermético, para ir degradando los temas, envolviéndolos en cierta aura terrestre con la intromisión de la ironía y la intertextualidad, que poco a poco van dando paso a la burla. Es a partir de *La estación de la sed* (1998), cuando, justamente, el poeta adquiere una segunda acta de nacimiento, bastante interesante, donde ya entra en diálogo con las estéticas de la modernidad literaria propiamente dichas, en la línea irónica y grotesca del romanticismo, la “estética de lo feo” de Ch. Baudelaire y el carnaval de M. Bajtín.

Este es el Rómulo Bustos que me interesa más como lector, es decir, el que se ubica dentro de una tradición universal, latinoamericana y local. Pero con esta afirmación, tampoco pretendo desestimar sus dos primeros libros, que constituyen puntos de partida necesarios para el tránsito definitivo a ese mundo de imágenes míticas degradadas, en esquemas de contrastes que convocan al hombre y sus circunstancias, principalmente en lo que J. P. Richter menciona como “la destrucción de lo sublime”, con lo que pretendo realizar un recorrido crítico por su poesía.

En síntesis, la visión crítica de Darío Jaramillo Agudelo resulta de vital importancia por soslayar los cambios de contenido y forma en la evolución de la obra de Rómulo Bustos. Mi aporte parte de dicha valoración panorámica, pero ahonda en los diferentes ciclos a través de sus libros, con especial relevancia en la manera como Bustos Aguirre, en sus últimas obras, se atreve a destruir lo sublime a partir de formas expresivas como la ironía, el humor y los juegos verbales, entre otros recursos que enriquecen el contenido de su creación poética.

1. Primer ciclo de creación: El poeta frente a los enigmas de la trascendencia

1.1. El culto a lo sagrado

En la historia de la poesía colombiana hay poetas del sumo respeto y poetas de la irreverencia, como toda tradición universal y local, donde la corriente del patetismo corre paralela al humorismo. El poeta del respeto rinde culto a lo sagrado con tono generalmente ceremonioso, haciendo permanecer estables los símbolos de una tradición, trátase de los mitos religiosos paganos o los del cristianismo; el poeta de la irreverencia desacraliza esos mismos valores a través de tonos más conversacionales y hasta coloquiales, fisurando las creencias, entrecruzando imaginarios que se repelen o dialogan entre sí, distorsionando la forma del poema y hasta disolviendo fronteras de género literario. José Asunción Silva, inauguró la posibilidad de dos expresiones en la poesía colombiana: la emoción lograda de la imagen cenestésica, los cambios en los matices sonoros de la lengua y el sentimiento a la vez amoroso y erótico bien

expresado en su *Libro de versos*, así como el giro hacia la expresión más ordinaria de la cotidianidad en la exaltación del pesimismo, a través de poemas narrativos, con cierta comicidad en el trazo espiritual de sus personajes biografiados, trasladados de la realidad a la literatura como prototipos de la sociedad bogotana de finales del siglo XIX; monótona y timorata de ambiente burgués en el libro *Gotas amargas*, donde el humor a través de cierta burla socarrona, toma su propia forma. A propósito del legado de Silva, Monserrat Ordóñez se pregunta y se responde: “¿Qué encuentra hoy en Silva este lector de poesía? Nostalgias y sugerencias, ritmos, música, tiempo misterio, naturaleza, lo sobrenatural, las sombras, la vigilia, las imágenes virtuales” (p. 216, 2005). Buena parte de la poesía colombiana del siglo XX se hizo de esas esencias señaladas por Ordóñez, a veces demasiado contraídas en lo sobrenatural, a veces esmeradas por transmitir toda la belleza en las palabras: cierta fe ciega por mirar el lado oculto del misterio o revelar la imagen pura a través del simbolismo musical. El modernismo de Guillermo Valencia traerá más de lleno las recreaciones de los mitos griegos y las leyendas bíblicas. Así, la poesía colombiana del siglo XX encuentra en esos pilares de Silva y Valencia dos esencialidades del lenguaje, a falta de una vanguardia en su momento. A esto se sumó más tarde el “piedracielismo”, con su fuerte arraigo hispano en la grandilocuencia, pureza material y sonora del lenguaje y la tendencia a permanecer en cierta uniformidad temática. Sin embargo, con la generación de “Mito” y posteriormente, con el Nadaísmo, el lenguaje y los asuntos de la poesía se van haciendo menos ceremoniosos.

En consonancia con lo anterior, puede decirse que, en sus dos primeros libros, Rómulo Bustos Aguirre es aún un poeta del respeto. Esta ambición de religiosidad pura obedece acaso a la necesidad interior de ese momento, de comunicación con el mundo de la trascendencia, ya sea a través del mito griego en su manifestación de la divinidad o como el Dios del cristianismo más ferviente. Pero no sólo dichas posturas son las que en el inicio amparan su creación, sino también las concepciones filosóficas sustentadas por Platón y San Agustín. Por el lado platónico, la configuración de una cosmogonía que concibe un mundo y un supramundo, el uno imperfecto y el otro perfecto; por el lado agustiniano, la idea del conocimiento como recuerdo, basado en teoría del mundo de las ideas arquetípicas en Platón, con lo que

San Agustín ayuda elaborar el dogma cristiano en el periodo de la “patrística”. Entonces tenemos que el primer libro de Bustos Aguirre, *El oscuro sello de Dios* (1988), bien alusivo en su título, reconoce la innegable tradición mitológica de la cultura griega en la figura de Ícaro, que en el mismo libro muta hacia la manifestación angélica del cristianismo. En la imagen de este sello oscuro de la divinidad, la duda de Ícaro no es otra que la oscilación del hombre occidental entre la aceptación y/o rechazo de los valores religiosos paganos y cristianos. Este libro, y principalmente el que le sigue, *Lunación del amor* (1990), reclama con más ahínco una trascendencia hacia una divinidad, por un lado u otro. *El oscuro sello de Dios* traza una poética en la cual la poesía es ante todo revelación de la otredad vista a través de un Dios o de los dioses. La poesía es la espera de esa promesa que nos llegará de un mundo superior. En esta concepción de la poesía, el poeta es quien, al escribir, enciende la lámpara del misterio y para ello, se las juega con el simbolismo sagrado de la lámpara de luz imposible, para al final aceptar que la poesía es un regalo de los dioses:

Poética

Encender el misterio

De una lámpara ciega

Cuya luz imposible

Acaso nos haya sido prometida.

He aquí el terrible regalo de los dioses. (2016, p. 12,).¹

Además, el poeta expresa al hombre en un estado de orfandad absoluta, por el mismo hecho de reconocer que la trascendencia, Dios o los dioses, son incognoscibles y ni siquiera el lenguaje los puede revelar: “Demasiado vasto es el misterio / para encerrarlo en la pupila” (p.60), “Miro el cielo y aguardo las señales del trueno y de los pájaros / este juego cuya gracia tal vez es no entenderlo” (p. 66). El ángel —figura emblemática y definitiva en toda la poesía de Bustos Aguirre— tiene ya aquí su presencia, pero como un visitante o una simple aparición siempre en línea de descenso, que atiende al llamado más profundo de la espiritualidad humana. Aparecen los signos del cielo, los ángeles,

¹ Aunque se mencionan los años de cada uno de los libros, todos estos poemarios están incluidos en una misma edición.

el misterio, lo arcano, las lámparas, la pupila, la orilla, el ardor. En este libro ya se encuentran apenas esbozadas esas tres líneas míticas de la poesía de Bustos Aguirre: El mundo griego, cristiano y las creencias populares caribeñas, sólo que aquí se enuncian con preponderancia de una religiosidad que se esmera más por la pureza del gozo interior.

En esa línea reverencial, *Lunación del amor* (1990), es un libro mucho más hermético y uniforme, con una simbología religiosa más reconcentrada. El amor que se enuncia es espiritual, sin la carnalidad humana del deseo, por tanto, sus símbolos son alegóricos. En el poema que a continuación transcribo, se exhibe el vocabulario de la tradición mística española, donde se retrata la condición de orfandad del penitente y la búsqueda del sendero hacia la altura.

Del amor

Ardiendo

En el vuelo castigado de la flecha

Que ignora su blanco

Cáliz de la tierra sedienta, el que ama

¿Y quién puso la sed Adentro

el fuego?

¿Quién induce la mano del arquero?

¿Quién labra la oquedad, el fondo?

Y qué extraña, temible presencia

Hará de llenarlo? (Bustos, p. 106, 2016)

1.2. El paso a la creación de una cosmogonía del caribe colombiano

En el traspasio del cielo (1993), fue merecedor del Premio Nacional de Poesía de Colcultura. Este libro inaugura un territorio imaginario propio en la obra de Rómulo Bustos Aguirre y curiosamente, empieza a marcar un tránsito entre su poesía anterior de tono ceremonioso y un tanto hermético, hacia una ruta más cercana a un lenguaje familiar. En su elaboración conceptual, de manera borrosa todavía vuelven a hacerse presentes las ideas de Platón y la reelaboración de la anamnesis en San Agustín. Lo interesante es que ese trasfondo del mito platónico del mundo, atravesado por la imagen cristiana del cielo, se aterriza a la

cosmogonía y la cotidianidad de la cultura caribeña propia. El poeta ha realizado una perfecta hibridación cultural de ciertos elementos que, en sus dos libros anteriores, estuvieron separados. De ahí la importancia de este primer tránsito, al poner en diálogo la tradición de la cultura occidental universal con una cultura local; digamos que la concepción cosmogónica local se impone gracias a la representación de un espacio vivido y narrado, que impregna todo el libro de una mitología, que emerge con los valores de la costa caribe colombiana. El patio viene a ser el vínculo entre lo propio y lo ajeno, así como la sustancialidad de lo celeste y lo terrestre. Por lo mismo, el espacio poético es transitable en la transmisión de una geografía reconocible a través del mar, los árboles, animales y ritos propios. Ahora, si bien la forma del poema involucra lo narrativo, aún no se ha impregnado vivamente por el tono conversacional y coloquial que, libros adelante, le dará un giro importante a la intención poética del lenguaje. Sin embargo, su particularidad reside en la inauguración de un ámbito propio en su obra, donde aparecen ecos del mito sagrado de la creación vinculada con la cosmogonía tradicional del traspatio y con elementos propios del caribe colombiano.

En dicha concepción cosmogónica del mundo, están las puertas del cielo como límites del patio. El patio es una réplica del traspatio metafísico, conformado por nueve cielos de los cuales, a su vez, unos son copias o réplicas del otro, ya sea reflejados a través del agua o de la mirada. El *axis mundi* o centro del mundo está representado por el árbol sagrado de camajorú plantado en un desierto; en su verticalidad, hay un submundo en sus raíces donde mora la tierra junto a un mundo sublunar simbolizado por un cielo arbóreo; a su vez, el camajorú sirve de morada al ángel que se alimenta de sus frutos. El ángel, como en toda mitología, hace las veces de mensajero o de tránsito entre los dos mundos: es el Hermes mitológico que conecta el cielo (el traspatio) con la tierra (el patio). Se trata de un ángel niño integrado a la cotidianidad de los hombres, que se alberga en el hogar donde mora la madre y sus hijos, comparte juegos con ellos y le permite a todo el libro recobrar el mundo de la infancia. El poema que mejor recoge las señales del mundo creado por Rómulo Bustos es el titulado “II. Crónica de la madre del ángel”, que me permito citar en forma completa:

El ángel merodea las faldas de la madre
Mientras la madre barre las puertas del cielo
Las que dan sobre el traspatio
Por eso en días sin viento
Uno mira moverse las copas más altas de los árboles
O en la plaza se elevan súbitas
Las hojas en remolino
Pero en realidad ella no barre, sólo recuerda que ha barrido
Así suceden las cosas en el cielo
A él le basta recordar que alguna vez
Rondaba las faldas de la madre mientras barría
“es como cuando tú juegas al caballo
pero sin caballo”,
Dice el ángel, con una risa que es también
El recuerdo deslumbrado de su risa. (Bustos, 2016, p. 166)

Lo magnífico de este libro está en la magia que irradia su mundo, la transparencia carnal que transmite vida a todo el texto, pero quizá el componente que le otorga su sello propio sea haber captado la magia del Caribe colombiano con su color de trópico, vegetación, luz, cielo y agua, constatados por el ángel extasiado en ese mundo que lo acoge en forma casi natural; así que el ángel del traspatio ya no es el simple mensajero o una presencia del misterio como en los dos primeros libros, como tampoco un ser violento, sino una presencia viva y familiar, como el ángel de Aurelio Arturo, de Rojas Herazo o el que cuida las puertas del Estuario en la poesía de Carlos Obregón. Un ángel que mora cerca al hombre. Casi que Rómulo Bustos ha creado la mitología del ángel del Caribe colombiano, lo ha personificado con las características de un niño de los patios de las casonas de la antigua Cartagena de Indias, que mora entre los ramajes de los árboles, comparte con los demás niños juegos infantiles como fabricar caballos de madera que hace volar desde los techos de las casas y elevar cometas. Se trata de un ángel al que, además, le gusta el dulce de tamarindo y “la leche purísima del coco”; vive a gusto en su aire mágico Caribe entre matarratones que relinchan, entre la nube-paloma y la nube-pez, alimentándose del fruto del árbol camajorú —el de la tierra y el del cielo—; el ángel del traspatio del cielo es acogedor, cariñoso y, como todo niño, confiesa sus travesuras: “es que manché el vestido

comiendo pepas de camajorú". En este libro lo sagrado ha hecho su descenso, pues las criaturas angelicales hacen parte de los juegos terrenales, los ciclos del tiempo profano y hasta de las costumbres alimenticias. El poeta ya no le rinde súplicas a la divinidad, como en sus anteriores libros, pues aquí ella misma ha tomado forma de mundo a través de una manifestación angélica más terrestre. Y este mundo real o afectivo del poeta es del que tenemos noticia en los poemas, por sus referentes culturales y geográficos bañados por el poder de la magia, como en las representaciones zoomórficas de la vegetación, donde el árbol de matarratón da relinchos de caballo, lo mismo el camajorú adquiere formas animalescas, junto a los árboles familiares del Caribe como el coco, el tamarindo, el bijao, el plátano, la acacia, el ciruelo, el roble; por otra parte, vale destacar el bestiario creado por el poeta, en el que aparecen figuras como la nube-paloma, la nube-pep y hasta la nube-mujer. También el mismo ángel ha logrado mimetizarse bellamente en la textura imaginaria del color de ese mundo Caribe con "anchas hojas de plátano a la espalda", ahora más testigo de este mundo y menos vigía de lámparas, espadas o ardores místicos:

En la verja
Un niño con un libro entreabierto
Pregúntale por el camino de los grandes árboles
Cuyos frutos guarda un animal
Que adormece a los andantes con solo mirarlos
Y él contestará mientras conversa
Con un ángel de alas verdes
(Como si fuera otro niño que juega al ángel
Y se hubiera colocado anchas hojas de plátano a la espalda)
Moviendo apenas los labios en un leve conjuro
"el canto del gallo no es azul sino de un rosa dormido
Como el primer claro del día"
Y tú no entenderás (Bustos, 2016, p. 172).

En este contexto cultural del mito, se fraguan unos pequeños cuadros como ecos o franjas del mundo del traspasio del cielo; especie de postales del pájaro, el almendro, la tinaja o el arcoíris. Allí vemos el cuadro de una palenquera transformada en árbol, a la que los niños

asombrados le miran los pies buscándole sus raíces. El poema es alusivo al entorno de la mujer negra de la cultura palenque, con la vasija de frutos sobre su cabeza:

Palenquera

Abre la boca ancha
Y su pregón llena la calle
Los niños miran los pies descalzos
Sobre la tierra
Buscando las raíces de este árbol
En cuya copa maduran todos los frutos. (Bustos, 2016, p. 179)

Con *En el traspatio del cielo*, el poeta Bustos Aguirre logra desembarazarse de la tradición del hermetismo poético, del culto romántico en la línea de lo arcano o lo oculto. El traspatio es la creación de un mundo acabado, que funciona narrativamente y da cuenta de una cosmogonía personal, con personajes, tiempo y lugar en la configuración de su entramado.

2. Segundo ciclo: La presencia de lo impuro y la gracia de la caída

En 1998, se publica el libro *La estación de la sed*. Aquí el poeta es bautizado por segunda vez en el epígrafe de Héctor Rojas Herazo, otro poeta de su hermano Caribe y al que Bustos Aguirre considera una de sus autores preferidos. Este inmenso poeta colombiano le enseña que, “no hay descanso / ni agua para apagarse”. En el poema “Crónica” que inicia este libro, aparece figurado el rito de transición del poeta, pues aquí hace incursión, por primera vez, un personaje que hará con el ángel una pareja indivisible, complementaria y de una dialéctica atroz: se trata de la figura del Demonio. Sin este personaje propio de la literatura romántica y del simbolismo, la poesía de Rómulo Bustos quizá no hubiera tenido el hálito que hoy la sustenta. Como el Ángel, el Demonio se aparece en un entorno familiar, a la cabeza de la cuna del poeta, con la pretensión de arrancarle los ojos con su pico, pero la madre interviene espantándolo con un grito aterrador.

Con el Demonio emerge otro elemento clave: la risa, ahora entrevista en los labios de su madre; y es la risa la que espanta esa presencia horrificca. Y qué importante va a ser la risa que aquí nace en la poesía de Rómulo Bustos Aguirre. Ahora, este rito de transición se complementa al permitirle al poeta hacerse dueño de otra visión: lo repugnante del mundo y entonces, la mosca nace para atestiguarlo y quedarse morando definitivamente en ciertos lugares o recados pestilentes de la descomposición del mundo en su poesía.

Esta ruptura estética con el entorno propio se ve representada en las funciones poéticas del Ángel, principalmente en lo que corresponde a su caída. Bustos Aguirre ubica esta escena en un recinto mundanal: un espectáculo circense, que al final, sabemos que está vacío. En el poema titulado “El Ángel”, esta criatura celestial oficia de trapequista dando el salto mortal en las alturas que lo sustentaron, pero al volverse en un giro para agarrarse de nuevo al trapecio, sólo encuentra el vacío “y en ese sitio hay solo un hueco, un largo / tobogán hacia la nada”; aquí se inicia el espectáculo grotesco de la caída del ángel. Mientras cae, todavía no pierde la conciencia de su lugar de origen en la visión de un resplandor, como si en el trayecto se resistiera a aceptar esta desgracia:

...Entonces cae
Comienza a caer
Porque comprende que definitivamente es un animal de
pelos y pezuñas
Y fervorosamente aplaude
A fin de cuentas él es su único y exigente público.
(Bustos, 1998, p. 223)

Si aparentemente el ángel anula la tragedia por medio del aplauso y la risa, lo que está es dando paso al bufón de la modernidad, que ya empieza a burlarse del propio vacío del hombre, quien, si bien no está observando su caída, se presume ya un ser sin Dios divirtiéndose en el espectáculo del mundo.

Este poema de Rómulo Bustos es inaugural para el giro definitivo de su poética y la riqueza de su creación artística, que ahora adquiere nuevos rumbos, no sólo por lo que representa la presencia del demonio en su drama con el mundo, sino porque empiezan a hacerse más claras

las señales de lo impuro en su poesía: las putrefacciones, las cicatrices, la mancha, lo urbano y, con todo esto, la carga irónica de la risa. En lo que continúa de su creación, el esquema de la caída de lo sagrado se hace cada vez más recurrente y estable. La más representativa visión de esta caída se halla en su cuarto libro, *La estación de la sed*, justamente en el tan referenciado poema titulado “Escena de Marbella”. Este poema es como un eco oscuro de “*En el traspasio del cielo*”, pues el poeta aquí ya se da la libertad de enfrentar lo sagrado. Desde sus lecturas de la modernidad se ha hecho consciente de la existencia como un inmenso abismo profano, donde se puede dar el lujo de burlarse hasta de su propia creación poética y por supuesto, convertir en algo escatológico a la figura de Dios, sin abandonar sus preocupaciones poéticas por la otredad o lo misterioso tras esta oscura cortina del mundo. En “Escena de Marbella” un Dios-Ballena en inicial estado de descomposición, cae irremediamente en la playa de Marbella en Cartagena, ante los ojos atónitos de los pescadores, quienes no tienen otra salida distinta a la de llevarse cada uno un tasajo de esa carne. Ha caído Dios cómicamente, ridiculizado a través de toneladas de ballena, en el límite de un escenario entre idílico y urbano, pero a fin de cuentas, real y cotidiano:

Escena de Marbella

Junto a las piedras está Dios bocarriba
Los pescadores en fila tiraron largamente la red
Y ahora yace allí con sus ojos blancos mirando al cielo
Parece un bañista definitivamente distraído
Parece un gran pez gordo de cola muy grande
Pero es solo Dios
Hinchado y con escamas impuras
¿Cuánto tiempo habrá rodado sobre las aguas?
Los curiosos observan la pesca monstruosa
Algunos separan una porción y la llevan
para sus casas
Otros se preguntan si será conveniente
Comer de un alimento que ha estado tiempo expuesto a la
intemperie (Bustos, p. 217).

De esta manera surge el humor, al permitir el ingreso de lo sagrado a un mundo carnavalesco, y, de paso, la poesía de Rómulo Bustos Aguirre

adquiere sus rasgos propios, que lo separan del purismo presente en sus dos primeros libros. Ahora, Rómulo Bustos es un creador auténtico al impregnar su mundo poético de la memoria de su propio Caribe, por tanto, tiene el compromiso no sólo de hacer la defensa del arte en cada poema, sino de no separar al hombre de sus múltiples visiones de mundo y entorno, de tal suerte, que como lectores reconocemos en su poesía la presencia viva de una cultura en su cotidianidad; de ahí que la forma del poema resulte familiar a las formas orales de los habitantes del Caribe colombiano, lo que se puede evidenciar en los tonos del poema conversacional o en los coloridos de los giros lingüísticos. A esto me refiero cuando hablo de la autenticidad de la poesía de Rómulo Bustos. Los demás esquemas vertidos en su obra son inevitables, por ser ya de una herencia universal, pero que el poeta sabe asimilar, como las fuentes bíblicas, los mitos griegos, la filosofía idealista y romántica; también las lecturas de poetas que lo han influido, como Borges, Rojas Herazo o Luis Carlos, el Tuerto López, entre otros.

Ahora, la dirección de su pupila incesante ya no está dirigida a contemplar lo perfecto en el cielo, sino lo monstruoso en la tierra, y a hacernos caer en la cuenta de que lo divino se encuentra envuelto en polvo. El ojo de la mosca, incluso, se hace bastante irónico al observar al hombre: desde sus ocelos somos el mayor descompuesto de la materia. Por eso, la poesía de Rómulo Bustos Aguirre de paso instaura una crítica despiadada contra la concepción misma del hombre y su *ethos*, pues la descomposición es un asunto no sólo material, sino ante todo humano y divino, y la mosca lo constata en su complacencia sobre los cadáveres. Así mismo, en sus poemas es frecuente el baile, incluso desde su primer libro “El oscuro sello de Dios”, así como también la narración de ciertos juegos y divertimentos. Este aire de festejo y holgazanería le brinda al marco de su obra una dimensión profana del acto de existir, a la vez que exalta los ritmos propios de la música y el baile del Caribe colombiano.

A manera de recapitulación, es posible decir que, desde el poemario *La estación de la sed*, lo impuro se despliega sobre tres dimensiones: tema, elaboración conceptual y expresión de un lenguaje. A este elemento se agrega una actitud poética clave en la indagación de mundo: la observación minuciosa de la naturaleza y de los objetos. Pero no se trata de una mirada descriptiva o fotográfica, sino de un

gran efecto de seducción y agudeza poética, al permitirle al lector deslizarse en nuevos sentidos irónicos a través de los objetos materiales o metafísicos, elevados casi siempre desde el plano de las paradojas y las analogías.

Ciempíes

El ciempiés en el piso del retrete
Tratando de escalar la pared
O braceando
En la pequeña vorágine de la taza
Las lisas, inexpugnables paredes
Las cien patas de tu alma. (Bustos, 2013, p. 197).

3. Tercer ciclo: Humor y juego como expresión de “lo sublime destruido”

3.1. El humor y la aniquilación de lo sublime

En general, la poesía colombiana se encuentra poco familiarizada con el juego y el humor. No quiere decir que no haya tenido momentos de esplendor en las figuras de José Asunción Silva, el Tuerto López, Luis Vidales y la poesía nadaísta de Jaime Jaramillo Escobar. La tradición del patetismo literario en la línea de lo trágico y lo sublime ha tenido mayor acogida. La poesía de Rómulo Bustos, a partir de sus tres últimos libros publicados, retoma en buena parte esa herencia que traza Silva en el siglo XIX hasta Jaramillo Escobar en la segunda mitad del siglo XX. Estos libros son *Sacrificiales* (2004), *Muerte y levitación de la ballena* (2010) y *La pupila incesante* (2013). A diferencia de esa tradición del humor, la poesía de Bustos Aguirre en estos tres libros, y antes, en algunos poemas de *La estación de la sed*, le apuesta al juego y a la reflexión, enriqueciendo aún más la línea del humorismo tan escaso entre nosotros. El elemento de la risa moderna involucra toda una filosofía con raíces en el romanticismo, principalmente la ironía y el humor, tal como fueron planteados por Jean Paul Richter, uno de los teóricos de la estética romántica.

Si menciono aquí a Richter (1865-1824), y su apartado “Sobre la poesía humorística” en su libro *Introducción a la estética* publicado en

1804, no sólo lo hago por ser uno de los textos fundamentales del romanticismo alemán, sino porque la visión de mundo que este autor tuvo sobre la poesía moderna en sus reflexiones sobre el humorismo es lo que, de manera consciente o inconsciente, se hace presente en la poética de Rómulo Bustos Aguirre quien, como se verá más adelante, es uno de sus lectores. Este poeta cartagenero por adopción, a lo largo de sus tres últimos libros, se va convirtiendo en un reconstructor de sí mismo, de sus lecturas y autores y de su propia producción poética, que lo hace, por un lado, construir un juego literario; por otro, su particular visión del humor elabora una “poética del mundo”, del cosmos o del alma, ya sea anulándolos a través de la risa, ironizando o burlando el esquema de mundo real y trascendente de la filosofía romántica en la concepción de naturaleza, hombre o religión; de ahí que la analogía en una semántica perfecta de mundos o ideas contrapuestas, sea el recurso que funciona con mayor fuerza y naturalidad en su poesía, como recurso retórico propio de su creación. Busto Aguirre —sin darse cuenta y sin ser obligatorio para un creador poner a prueba teorías—, hace consciente en su poesía el pensamiento de Richter acerca del humorismo en el arte. En lo fundamental, para Richter el humor es la destrucción de lo sublime:

[El humor] Rebaja la grandeza y eleva la pequeñez pero, diferente también de la parodia y de la ironía, lo hace colocando el grande al lado del pequeño al mismo tiempo que lo pequeño al lado de lo grande, y reduciendo así a la nada uno y otro, porque ante lo infinito todo es igual y todo es nada. (Ritcher, 2003, pp. 276-277)

Esta dualidad de contradicciones del mundo (lo grande y lo pequeño, lo alto y lo bajo), es reconciliada en el humor, a través de la risa que da que pensar. Esta idea de que el humo es a la vez universal y aniquiladora de lo sagrado, queda expuesta de la siguiente manera por el pensador del romanticismo:

Este es el segundo elemento del humor, en cuanto sublime destruido. Así como Lutero llama a nuestra voluntad en un sentido desfavorable una *lex inversa*, el humor es una *lex inversa* en buen sentido. Su descenso a los infiernos le abre las puertas del cielo. Se asemeja al pájaro *Mérops*, que sube hacia el cielo,

pero teniendo su cola vuelta hacia él; es un juglar que bebe y aspira el néctar danzando sobre la cabeza. Cuando el hombre, como los teólogos de otro tiempo, contempla el mundo terrestre desde lo alto del mundo inmaterial, aquél le parece lleno de pequeñez y variedad: cuando se sirve del mundo pequeño, como hace el humor para medir el mundo infinito, produce esa risa en que vienen a mezclarse un dolor y una grandiosidad. Por esto, así como la poesía griega, en oposición con la moderna, inspira serenidad, el humor, en oposición con la burla antigua, inspira sobre todo seriedad. (Ritcher, 2003, pp. 289-291)

Estas citas no son nada gratuitas para hacer referencia al humor en la poesía de Rómulo Bustos Aguirre en el rango moderno de la comicidad romántica. Sabemos que en sus primeros libros, el poeta oteó lo sublime desde la contemplación en una poesía con aura mística; ahora su lámpara tiene una mirada invertida para sondear su revés haciendo coincidir en un mismo plano el arriba y el abajo, la cabeza y los pies, el esquema del cuerpo con su izquierda y derecha, entre otros puntos cardinales a nivel material e ideal; en su poesía la dualidad, la pareja y la inversión son frecuentes, conformando esa *lex inversa* (ley inversa). Justamente, siguiendo a Ritcher, en la poesía de Bustos Aguirre estos esquemas funcionan de manera perfecta, lo pequeño para mediar o reducir, por ejemplo, lo infinito a lo finito o viceversa; por eso la lectura de su poesía produce seriedad, que no es patetismo, sino la imperturbabilidad de la risa que hace eco en el pensamiento. Son muchos los ejemplos de poemas completos o de fragmentos, que se podrían citar en este trabajo para determinar esas características duales o pareja de contrarios como visible/invisible, ángel/demonio, atrás/adelante, afuera/adentro etc., siempre en correspondencia, unas veces negándose y otras complementándose en esta poesía. Veamos a continuación algunos casos.

En el caso del poema titulado “Siamés” aparece la idealización de lo bello en contraposición con lo grotesco en la madre que alimenta a las dos bocas que “comían para un mismo cuerpo”. La cabeza idealista del siamés cuenta un hermoso sueño dorado con un ave y una luna que se ofrecen como regalo para su madre, mientras la cabeza realista “soltó un eructo y continuó amasando su papila” (Bustos, 2013, p. 282); en esta imagen dual los contrarios conviven, como

una ley universal. En el poema “En el zoológico” (Ibíd., p. 283), se aborda la teoría de lo siniestro de Schelling, como aquello que estando oculto se manifiesta haciéndose visible en las formas grotescas de la naturaleza. Para representar esta imagen, el poeta recurre de nuevo a la dualidad, esta vez, entre el trasero de los mandriles y el trasero lustroso de las muchachas que se pasean cuchilleando por el zoológico. Es a través —si pudiéramos decir— de esa analogía humorística y de un tono descriptivo familiar acogedor, lo que hace que los visitantes del zoológico se sientan aterrorizados de vergüenza ante lo siniestro que no saben que es el trasero abierto y repugnante de los mandriles: “Y allí estarán esperando en ofensivo contrapunto los mandriles / la escandalosa floración visceral desbordando sus límites / ofreciéndose obscena a los ojos de los visitantes”; en el otro extremo de la mirada están “las muchachas de bellos y lustrosos traseros”. En esa doble e inteligente intención poética de representar a un mismo tiempo lo bello y lo grotesco, el poeta introduce el juego con el lector, los mandriles, las muchachas, los visitantes y los teóricos de lo siniestro, para crear la burla literaria, muy propia de su asedio poético: “Los mandriles / por supuesto, no han leído a Shelling ni a Freud ni mucho menos a Bataille”. Todos estos elementos introducidos a la vez dentro del poema para crear la burla, la ironía, el sarcasmo o la parodia, junto a la riqueza familiar de tono que es muy propia de su poesía, convierten cada texto en un entramado vivo de reflexión, risa y *poiesis*. En últimas, este poema deja al descubierto la condición humana que observa con la oculta ironía de no querer mostrar por fuera su horripilante adentro, que es donde mora lo siniestro como manifestación de la culpa, ahora revelado a la vista de todos en el trasero grotesco del mandril.

Por otra parte, en el poema “Alien” (Bustos, 2013, p. 301), en la imagen de la lagartija y el hombre unidos a través de la mirada, se dimensiona lo alto y lo bajo, lo visible y lo invisible. Estos elementos se condensan en el entramado de la simple mirada, siempre en una cotidianidad transparente en el uso de la expresión. Ahora, si vamos al poema “Tropismos” (Bustos, 2013, p. 323), palpita lo religioso a través de la botánica misteriosa de la imagen del girasol:

Dicen que el girasol es una flor que ora
Porque vuelve siempre su rostro hacia
el esplendor

Girante oración de numerosos pétalos
También he escuchado que algunas veces
El alma cegada por su propia luz
Como un espejo
Crea una flor inversa: la girasombra
Girasol...girasombra...girasol...
La una está arriba, la otra está abajo
Las dos se confunden, las dos se rechazan
Las dos son reales, las dos son irreales
Las dos son la nada, las dos son el infinito

De esta manera, la pupila incesante no es otra cosa que la mirada perpetua observando las transformaciones de la naturaleza y sus manifestaciones; así mismo, lo pequeño como expresión de la infinitud y viceversa, toda una dialéctica en la que convergen universos, filosofías, religiones, literaturas, teorías, construcciones de la cotidianidad, animales, plantas, personas, el tiempo, Dios, etc., con un centro que a su vez, está por fuera y por dentro, en fin, ese humor que “rebaja la grandeza y eleva la pequeñez” al decir de Richter, para dar con una poética de “lo sublime destruido” en la poesía de Rómulo Bustos Aguirre. La grandeza del pensamiento poético en Bustos Aguirre, consiste en habernos construido su propia visión de mundo —reitero y esto es innegable— desde el entorno simbólico (zoológico, botánico y geográfico) de su entrañable Caribe y de sus propias lecturas de la tradición literaria y filosófica, sea occidental, latinoamericana.

3.2. Poéticas del juego

En la frontera del humor se encuentra el juego en la poesía de Rómulo Bustos Aguirre, pero complementándose en forma recíproca, haciendo maridaje, conviviendo sin estorbarse en el mismo cuerpo textual, enriqueciendo la expresión en su vertiente conversacional, haciendo las imágenes más sueltas y narradas, pero cuidándose de no echarles a perder su densidad poética, todo en equilibrio de un poeta de oficio. Las diferentes poéticas que aparecen a lo largo de todos sus libros, más que puro ejercicio intelectual poético sobre la poesía misma, prefieren recaer sobre el mundo, otorgándole un vuelo distinto a dicha intencionalidad, gracias a la complicidad del juego, convertido ahora

en ingrediente de mayor detonante de ideas y principal propulsor de la risa sutil, tocada por el pensamiento que se despliega en extrapolaciones sobre el mundo o sus enunciaciones. El juego es con todo, hasta con el mismo juego, incluyendo la autoconciencia de escribir en el que el autor se involucra, sus autores preferidos, las filosofías que han nutrido su formación, las figuras callejeras, los animales, las teorías científicas y algunos personajes de ciencia hacen también parte del efecto crítico de la burla. Pero el humor que propicia el juego en su poesía no hace parte de la retórica del lenguaje, sino que se esconde en el lenguaje mismo, haciéndose ambigua, pues no se trata de la alusión directa que persigue como finalidad la risa, ya que esta siempre viene después, en un segundo plano del sentido. Se trata, más bien, de una risa creada con varios significados de lectura; por tanto, también detonadora de ideas; de repente pausando el pensamiento o propiciando estados evocativos en el lector.

El fenómeno del juego debe entenderse aquí lejos de tal o cual significado. La definición que Cortázar trazara sobre lo lúdico ayuda, ciertamente, a comprender la complejidad del juego en la literatura, y de paso, a entender la presencia de este elemento en la poesía de Bustos.

Siempre he sentido que en la literatura hay un elemento lúdico sumamente importante y que, paralelamente a lo que habíamos dicho del humor, la noción de juego aplicada a la escritura, a la temática o a la manera de ver lo que se está contando, le da una dinámica, una fuerza a la expresión que la mera comunicación sería y formal —aunque esté muy bien escrita y muy bien planteada— no alcanza a transmitir al lector, porque todo lector ha sido y es un jugador de alguna manera y entonces hay una dialéctica, un contacto y una recepción de esos valores. (Cortázar, 2013, p. 183)

Además, el mismo escritor argentino nos advierte del riesgo de confundir la noción de lo lúdico con un juego trivial que no tenga sentido. El juego aquí vale por lo que tiene de novedad y trasgresión, y en este sentido es que Rómulo Bustos Aguirre piensa la poesía y a través de la poesía piensa el mundo, otorgándole sentidos inéditos de lectura, siempre despertando al lector, y no sustrayéndolo a pensar la poesía como un ejercicio sublime o al poeta como poseedor de un

aura. Hay un cierto grotesco que me llama profundamente la atención en la poesía de este autor caribeño, que no es propiamente la visión de “realismo grotesco” propuesto por M. Bajtin en su clásica lectura de Rabelais (1974), pues la poesía de Bustos no alberga lo grosero que en Rabelais alcanza un realce literario importante. Por su parte, la visión poética de mundo en Bustos Aguirre se instala siempre en el revés de las cosas, proponiendo el rebajamiento de lo sublime, este ejercicio de escritura hace parte de un esquema clave de juego en esta última parte de su obra.

Uno de los poemas de Bustos Aguirre nombra el juego como “una segunda inocencia”, es decir, algo más que un programa preestablecido por el jugador/escritor/lector. Este juego no escapa a la conciencia de sí mismo. Por eso, este giro se hace presente, en forma más acabada, en los tres últimos libros de su obra completa cobijada por el título de *La pupila incesante*. La escritura como juego y el poeta como jugador a la espera de un lector que acepte el pacto, es el gran reto de todo escritor que opte por esta propuesta literaria. Es interesante observar cómo funciona esa noción de juego en el poema “Un paco-paco” (Bustos, 2013, p. 290), pues ya, el nombre mismo del título, entraña un juego cacofónico. En esta zoología poética, el poeta es un paco-paco que “canta con las patas traseras” para alegrar a los niños de la cuadra que lo buscan en el matorral confundiéndolo con un crótalo. “Es curioso que la voz de un animal esté en sus patas”, dice el poeta en una pausa del poema. Ahora, el juego del animalito consiste en “tratar en vano de frotar la una / con la no-otra pata”. Ese curioso solaz de inversión permite a su vez la intertextualidad con la literatura oriental y al autor mismo que ha logrado al final transformarse en un paco-paco:

Miro el animalito tratar en vano de frotar la una
Con la no-otra pata
Y me es inevitable evocar el conocido epigrama zen
Que enigmáticamente se pregunta: ¿Cómo es el sonido de
una sola mano
que aplaude?
¿Existe acaso ese sonido?
Y tú, Bustos, tratas también de frotar, de desplegar tus dos
patas traseras,
Tu ala única.

De esta manera, el placer del autor también consiste en entrar y salir del poema, mimetizarse en otra criatura, no sin antes haber hecho escala en la alusión literaria y desvelar una poética en la noción de “mundo al revés” de la poesía como acto creador, pues ahora su plasmación no es ya producto de la cabeza que sueña sino de las patas que cantan al frotarse una con la otra, una visible y otra invisible, tal vez la más alta representación de la poesía y de quien la escribe; así que el poeta sí juega en serio, como bien lo dijo Julio Cortázar. Ese juego de “ser otro”, trasladar la mirada de un plano a otro para avizorar la poesía y el oficio de escribirla como ejercicio analógico de todo ludismo, se halla también presente en el poema “Del cangrejo ermitaño” (Bustos, 2013, p. 302). Aquí se hace presente la idea de que, en literatura, inevitablemente, un libro o un poema procede de otro anterior. Al poeta, como un cangrejo ermitaño, “se le va la vida buscando caparazones de otros / moluscos” u distintos objetos cóncavos “abandonados por sus / antiguos huéspedes para instalarse en ellos”. Ahora el poeta, en su partida final, también termina ganando como molusco:

Quizá convenga preguntar
Al secreto cangrejo ermitaño que habita
En cada uno de nosotros
Ese que, sin duda, acaba de escribir este poema.

En esos dos textos mencionados, el poeta no recurre a una trascendencia ni a un ejercicio de forzada interioridad para sondear el enigma de la creación, sino que lo encuentra inicialmente por fuera, en este caso, el comportamiento de los animales, la visión directa de la realidad en su cotidianidad, que es donde el poeta encuentra mejor expuesta su mecánica de creación. De este modo, la poesía se convierte en un ejercicio mucho más terrestre y asequible, cercano a la experiencia del lector, con la acentuación perceptible de un lenguaje natural cercano a la conversación, donde el poeta sabe ganar en riqueza expresiva.

Pero no sólo los animales están en la óptica de ese juego. También la misma literatura a través de la alusión, la cita y la autorreferencialidad. En su poema “Poética I”, el juego intertextual con Ritcher no es nada gratuito. Cito apenas el fragmento inicial:

En concepto de Kant
La formación de un cuerpo celeste
Es mucho más fácil que la de una oruga
(cito a Jean Paul Richter)
Así en la poesía
En verdad es más difícil poetizar sobre una mosca
O una mariapalito que sobre Héctor Priamida
Por ejemplo
(sigo parafraseando a Richter)
Y así, según Scalígero *un ángel toma cuerpo*
Con más facilidad que un ratón porque su cuerpo
es más simple
(sigo manoseando a Richter)
Por esta razón no hay nada tan nocivo para un novel
Poeta como la asidua lectura de un gran poeta
(sigo parafraseando a Richter)
Por eso cuando empecé a escribir lo hice sobre las
Minúsculas costumbres de las hormigas del traspatio de
Mi casa en Santa Catalina (p. 356).

Por otra parte, los juegos de intromisión aquí son múltiples, pues entre Kant, Richter y Scalígero, está la mariapalito, la mosca, las hormigas y el traspatio de la natal Santa Catalina de Alejandría del poeta. Como siempre, Bustos Aguirre les da asiento a sus propios valores en diálogo con la tradición del pensamiento occidental de la filosofía y la literatura. Esta es una de sus constantes poéticas. En el poema “Muerte y levitación de la ballena” (Bustos, 2010, p. 325), aparece una muy juguetona alusión al poema “Rapsodia para el mulo” del poeta José Lezama Lima, su cuadrúpedo cubano “amigo del desfiladero”. Veamos cómo mulo, Lezama y ballena hacen parte de una misma materia literaria y animal, cayendo en el abismo:

Pareciera que su caída suscitara el abismo en que
está cayendo
Como el gran mulo de Lezama va cayendo en el abismo
La ballena
Como Lezama mismo
Ornamentado con la majestad de todas sus grosuras
va cayendo

Luego viene otra alusión también irónica al concepto de la caída de la teoría Bachelard que se manifiesta del “poder germinal de las imágenes”. Lo que vale como juego en sus textos es la repentina transgresión a partir de las alusiones, el diálogo intertextual y la conversión del poema en morada, como en el *molusco*, o el caso del poema casa habitado por la bailarina Bertica. En el poema “*Semántica del mundo*” (Bustos, 2013, p. 349), el poeta oficia de mago enrollando un texto que no es otra cosa que el disonante mundo entre sus manos, como si la escritura surgiera de él. Es un poema hecho a partir de una “gramática jocosa”, con divertimentos a partir de la figura retórica de la paranomasia:

El mundo es siempre sí y no
Sino lúdico. Incongruencia. *Humor cósmico*
Por ejemplo
Ahora voy a enrollar este texto
Lo voy a enrollar sobre sí mismo
Sobre su sí
Sobre su no
Sobre su sino
Sobre su si no
Lo voy a enrollar sobre su signo
Para que tú
Lo desenrolles en su espejeante
gnosi(s)

Es importante aclarar que el juego en esta propuesta nada tiene que ver con el experimentalismo poético de las vanguardias latinoamericanas de las primeras décadas del siglo XX, sino con la manera muy creativa de representar las ideas, siempre en movimiento con otros planos de significado, siempre haciendo uso de los poderes de la analogía; sus imágenes por lo general, tienen el poder de degradar y Dios no escapa a ver destruida su imagen perfecta, convertida en una especie de marioneta de diversión de una trinidad rebajada al siamés, en este poema que toma la plasticidad de la caricatura grotesca, titulado “De la forma de Dios” (Bustos, 2013, p. 246):

Dios no es un círculo
Más bien, una ambigua elipse
Un raro animal de dos cabezas

Dos espaldas
Dos sexos
Dos bocas
Dos respiraciones
Don lenguas

De su palabra siamesa
Brotó el vértigo del mundo.

En esta permanente reflexión y puesta en práctica del juego como recurso, Bustos Aguirre revela una poética. En su poema “La capa de juegos” describe el juego de capa que compartía en su infancia en Santa Catalina de Alejandría con su hermana Deyanira. Parece que en ese juego descubrió la poesía: consistía en esconderse en la capa e imaginar mundos posibles, algo así como un follaje gigantesco de árboles: “A veces pienso / que la poesía es esa capa de juegos a la que siempre vuelvo / o de la que acaso nunca he salido”.

Conclusiones

Rómulo Bustos Aguirre consolida una de las obras poéticas más importantes entre autores nacidos a partir de la década del 50 del siglo XX en Colombia. Esto, en sentido de que el poeta configura un mundo propio, que pocos poetas han logrado cifrar, a no ser escasos ejemplos como los de José Asunción Silva, Álvaro Mutis, Carlos Obregón, Aurelio Arturo, Giovanni Quessep y Héctor Rojas Herazo.

La lectura de dicho mundo poético compacto ha tenido un trayecto ascendente a lo largo de su creación, que se inicia con un tono ceremonioso del respeto hasta ir despuntando, poco a poco, hacia otros ciclos donde el poeta suma de lleno lo conversacional y coloquial en formas discursivas más libres, hasta anclarse en el humor a través de elementos como la ironía, el juego, la burla y la intertextualidad.

En concordancia con lo anterior, dicha evolución de la forma y el tono ha marchado a la par de su propia ruptura temática. Esto implicó que el poeta, en un primer ciclo de su creación, apostó a la herencia mística de la tradición de la poesía española, pero poco a poco los personajes de sus poemas —principalmente el ángel— hizo una evolución interesante. El ángel, como autodestructor de una figura tradicional del arte, irrumpió hacia la estética de lo impuro, asumiendo el humor, la ironía, la parodia, los juegos intertextuales y el efecto de la risa burlona. Esta estética se vincula a “la muerte de Dios”, este artículo se explica a través del concepto de “lo sublime destruido”, tomado del romántico J. P. Richter.

En general, la poesía de Rómulo Bustos Aguirre —tal como el auto lo reconoce—, tiene su origen en una línea mítica, que logar entrelazar paganismo con cristianismo, así como la cultura ancestral propia del Caribe colombiano. Este último elemento contiene su mayor

Referencias bibliográficas

Bajtín, Mijail (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. España: Alianza Editorial.

Beltrán, Luis (2002). *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. España: Montesinos.

Bustos Aguirre, Rómulo (2016). *La pupila incesante. Obra poética: 1988 – 2013*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.

Casa de Poesía Silva (2009). *Historia de la poesía colombiana seguida de un panorama de las tres últimas décadas*. Colombia: Casa de Poesía Silva.

Cortázar, Julio (2013). *Clases de literatura*. Colombia: Alfaguara.

Gaviria Echavarría, María Isabel. Rómulo Bustos en sus propias palabras. En *Estudios de literatura colombiana* 39, julio-diciembre 2016, pp. 155-160.

Ricoeur, Paul (2003). *El conflicto de las interpretaciones*. Fondo de cultura Económica: Argentina.

Ritcher, Jean Paul (1991). *Introducción a la estética*. Editor digital: Titivillus ePub base r1.2

Espacios imaginarios en la poesía colombiana: antecedentes y perspectivas en la reconfiguración de la modernidad

Por Nelson Romero Guzmán

El presente ensayo, postula a los poetas Aurelio Arturo (1906-1974), Eduardo Cote Lamus (1928-1964), Álvaro Mutis (1923-2013) y Carlos Obregón (1929-1965), como los principales iniciadores de la modernidad poética en Colombia, a partir de la construcción de espacios imaginarios presentes en sus obras poéticas.

De esta manera, se parte de la conjetura de que en la poesía colombiana la búsqueda del lenguaje por albergar un espacio imaginario, fue tarea de todo un movimiento reconciliador que se inició en la “época de Mito”, en obras poéticas concretas y en la forma de concebir la poesía por parte de sus autores, como una expresión que asimila a su modo y de manera tardía las tendencias de vanguardia, vinculando así, nuestra lírica al tronco de la poesía moderna. En consecuencia, dichos aportes traen consigo una nueva actitud valorativa del poema por parte de la crítica. Esta hipótesis significa que con la fundación de espacios imaginarios tiene lugar entre nosotros la apertura a una herencia de modernidad a través de la poesía en lengua española, recibida a su vez de los legados estéticos del movimiento simbolista francés, asimilados a los contextos y la tradición literaria en Colombia. Los poetas del grupo denominado Mito, entre los años cincuenta y sesenta, no sólo escribieron obras de poesía representativas, reconocidas hoy por sus

innegables legados, sino que paralelamente hicieron revisiones críticas de las teorías estéticas originadas en Europa; los resultados se evidencian en un lenguaje que privilegia la imaginación simbólica en una mirada crítica y a la vez misteriosa de la realidad. Esas fuentes universales se hallan en Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Verlaine, quienes vendrán a hacer una revolución universal de la lírica, al influir con sus obras poéticas y teorías a todas las artes, dando origen a las vanguardias, acogidas incluso en Latinoamérica en las tres décadas de inicio del siglo XX, pero que en el caso concreto de Colombia ese influjo se hace presente de manera más sólida y coherente en el grupo Mito. Entonces, tenemos que la fundación de espacios imaginarios y el uso novedoso de recursos de la expresión poética, vienen a conformar dos gestos paradigmáticos que cambiarán el programa de la poesía colombiana, de ruptura frente a la tradición bastante conservadora de nuestros poetas, con escasas excepciones, hasta antes de la irrupción del grupo en 1955 tras la publicación del primer número de la revista *Mito*. Estos aportes siguen siendo hasta hoy, nuestra herencia más preciada, los cuales se revelan en este capítulo a través de la lectura de algunas obras, acompañadas de juicios críticos relevantes, reflexiones de sus autores acerca del hecho estético y el oficio de escribir poesía, lo que se constata en los siguientes poetas: Álvaro Mutis (1923), Eduardo Cote Lamus (1928-1964) y Aurelio Arturo (1906-1974), quienes servirán de argumento a la hipótesis aquí planteada. Se hace necesario advertir que si bien a Arturo se le ha estudiado, por fuera de la modernidad, su inclusión como uno de los antecesores en lo relacionado con la fundación de un espacio imaginario, resulta por demás razonable y nada prejuicioso su libro *Morada al sur*, refundador de su inicial visión de universo. De ahí, su justa mención para los propósitos de este trabajo.

Lo que a su manera, hace cada uno de los anteriores poetas, es partir temáticamente de un espacio geográfico real, concreto, con su historia y cotidianidad, alusivo a nombres propios, localizado en el mapa de Colombia y vinculado a una experiencia íntima: en el caso de Mutis, “Coello”, la hacienda de sus abuelos en el Tolima, los ríos Combeima y Magdalena, la selva tropical y nuestros mares, incluyendo espacios geográficos de algunos países de Europa; en Eduardo Cote Lamus el lugar denominado Estoraques, ubicado en el municipio La Playa de

Norte de Santander; y en Aurelio Arturo, el sur de Colombia, municipio La Unión del departamento de Nariño. En Obregón, el archipiélago Balear de España, situado en el mar Mediterráneo. Estos lugares, vinculados directamente a la experiencia o volcados a la impresión subjetiva, se convierten intuitivamente para cada autor en emblemas poéticos y gérmenes que darán origen a sus mundos creados. Es gracias a esa fuerza afectiva provocada por el espacio geográfico vivencial que la imaginación realiza un movimiento de subjetivación al trasladar el referente objetivo a un trasmundo poético, dejando un tanto disuelto “el lugar referencial” de la experiencia, dando origen a un espacio nuevo, cargado de símbolos, el cual nos evoca lejanamente el lugar inicial, pero desde el ensueño, pues la imaginación poética ha recreado el mundo y lo ha reinaugurado imaginativamente regido por sus propias leyes; lo que el lenguaje hace es permitir la reaparición de una imagen nueva del “lugar de origen”, quedando atrapado en un universo que se ha liberado de la razón y de la emoción pura, para revertirse en auténtica obra de creación.

Así es como el poeta moderno, modifica sustancialmente la visión del objeto o de un motivo, ya no por la vía de la contemplación o de la pura emoción —lo tradicional—, sino a través de la imaginación y de la visión espectacular de la realidad. Si para la retórica romántica de los poetas colombianos —Rafael Núñez, José Eusebio Caro o Rafael Pombo— el paisaje era el paisaje, transcrito emocionalmente hasta la exaltación religiosa y patriótica intimistas, con *Mito* es trasladado por fuerza de la imaginación y del lenguaje poético moderno al lugar de la enfermedad y la desesperanza (Mutis), de la negación del tiempo por la destrucción del espacio (Cote Lamus), de la memoria como metafísica de la infancia (Arturo) y escisión en el drama del exilio (Obregón). Todo ese proceso creativo permite al poeta moderno la visión de un reino por el lenguaje.

Desde esa perspectiva, la obra de Obregón, que la crítica vincula con las tendencias del grupo *Mito*, resulta relevante en la noción de espacio imaginario, tal como se ha planteado en este capítulo. Ahora, pasaremos a revisar brevemente la manera como cada poeta funda su espacio imaginario; antecedente que conducirá a leer la obra de Obregón desde esta hipótesis y su aporte en particular a la poesía colombiana.

El espacio imaginario en Mutis: El edificio mágico de tierra caliente

La obra de Álvaro Mutis goza de una crítica amplia y variada, tanto en América como en distintos países de Europa donde se le ha estudiado. Octavio Paz (1981), al referirse a *Los hospitales de ultramar*, destaca en Mutis “[...] la descripción de una realidad anodina que desemboca en la revelación” (p. 683). En concordancia con lo expresado por Paz, el crítico Pere Gimferrer (1981), al comentar *Summa de Maqroll el Gaviero*, reconoce en su poesía “la precisión visionaria de su imaginación” (p. 704), y le atribuye varios patrones poemáticos comunes, a saber: “la letanía blasfema, la metáfora negativa, el hermetismo y la alegoría del éxodo errante y sin destino del hombre de nuestro tiempo” (p. 705). Más allá de estos tópicos reveladores, José Miguel Oviedo (1981), mira hacia la espacialidad, el viaje y su concomitante exilio en las citas que siguen: “La plenitud metafórica —luz, color, espacialidad— de su lenguaje [...]. Sus fantásticos viajes por los reinos del delirio, la enfermedad y la muerte [...] Maqroll es también un exiliado y el trópico no es sino el escenario de su búsqueda existencial”. (p. 697)

La forma en que Mutis concibe la poesía y el oficio de escribirla, así como los motivos que generan la creación de su obra, se pueden seguir a partir de entrevistas concedidas por el poeta en varias etapas de su vida, lo cual ayuda a valorar la imaginación que funda un mundo, como se viene a evidenciar en los pasajes que siguen.

En entrevista concedida por Mutis a Guillermo Sheridan (1976), sobre su personaje Maqroll el Gaviero, símbolo del poeta visionario, dijo:

[...] es el tipo que está allá arriba, en la gavia, que me parece el trabajo más bello que pueda haber en un barco, allá entre las gaviotas, frente a la inmensidad y en la soledad más absoluta [...]. Es la conciencia del barco, los de abajo son un montón de ciegos. El gaviero es el poeta. Esto ya lo pienso ahora; en ese tiempo me pareció que el barco en que Maqroll trabajaba, su chamba debió haber sido de gaviero: es el que ve más lejos y anuncia y ve por los otros. (p. 644)

En la misma entrevista, su visión acerca de la realidad la expresó de esta manera:

Una intuición poética es una visión intensificada y profundamente enriquecida de la realidad. Tú ves la realidad cotidiana plana y ordenadamente: ves esta lámpara, este cuadro, me ves aquí tendido, hay la luz peculiar de las cinco de la tarde. La poesía es sumar toda esta circunstancia en dos palabras: una visión totalizadora. (p. 640).

Aprovechando el corpus crítico reunido en torno a la obra de Mutis, consideramos la mejor manera de constatar la fundación de un espacio imaginario. En ese enfoque, el crítico Alberto Ruy Sánchez, realizó un estudio de la obra de Mutis con el título *La obra de Álvaro Mutis como un edificio mágico y sus rituales góticos de tierra caliente*. En dicho trabajo se puede ver la manera como Mutis refigura la realidad “plana y cotidiana” en su obra. En las citas que siguen, el crítico pasa a reunir los elementos más recurrentes de la poesía de Mutis y los dimensiona en una imagen poética unitaria, mostrándonos un dibujo en abstracto del espacio imaginario. Así lo expresa Ruy Sánchez (1988):

¿Es posible que un libro o, más bien, un conjunto orgánico de ellos, una obra literaria, nos invite, sin decirlo abiertamente, a imaginarnos y sentirnos dentro de una especie de construcción gótica cuyas paredes hayan sido devoradas por la selva y substituidas por ella: arcos ojivales aparentemente tejidos por la naturaleza, espacios donde la luz muy contrastada entre las hojas establezca un claroscuro que se prolongue hasta el alma, donde corren ríos amazónicos bajo los arcos vegetales y las pirañas duerman soñando su futura indigestión con nuestra carne?

Es el momento en que el escritor, voluntariamente o no, nos permite ver con cierta claridad el perfil de lo que construye: es como un nuevo amanecer de la obra madura en el que surgen de lo informe y secreto de la noche las líneas que definen su espacio literario [...]. En cada obra verdaderamente valiosa hay un edificio imaginario que toma forma al ritmo que leemos y entramos al mundo de un escritor.

El espacio gótico del Gaviero, esa catedral de lianas que une de forma misteriosa el pantano con su memoria, es, hasta ahora, el centro vital de la obra de Mutis. Pero ese peculiar edificio gótico tiene habitaciones laterales a las que se entra por puertas secretas. (pp. 63-66)

Por otra parte, a través de variados recursos poéticos, Mutis recrea espacios vividos desde la imaginación de El Gaviero. En el poema *El mapa*, incluido en el libro *Reseña de los hospitales de ultramar* (1985), dicho personaje hace referencia “a su Mapa de los Hospitales de Ultramar y [que] alguna vez llegó hasta mostrarlo a sus amigos” (p. 92). Esos nueve mapas conforman nueve espacios poéticos, donde se relatan acontecimientos míticos, fundacionales. Veamos uno de ellos:

II

Las armas enterradas
en lo más espeso
del bosque
indican el nacimiento de un gran río.
Un guerrero herido señala
con énfasis el lugar.
Su mano llega hasta
el desierto
y sus pies descansan
en una hermosa ciudad
de plazas soleadas y blancas (Mutis, 1985, p. 24).

Esta referencia del espacio imaginario en Mutis se halla bastante cercana a la configuración de ese mismo espacio en Obregón. Motivos poéticos recurrentes en los dos poetas colombianos definen sus poéticas: el viaje, el tránsito por una geografía abrupta, la conciencia del exilio, la angustia por el tiempo y la esperanza de un retorno. Valga hacer breve mención al ensayo: *La escritura como viaje. Epifanía y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis*, de Blanca Inés Gómez de González, en el cual toca aspectos del viaje como dimensión del espacio, la indagación metafísica de el Gaviero y su imaginario espiritual, tras la configuración de un espacio que viene a desembocar en la escritura. Refiere la autora:

El viajero agota su vida. La errancia de Maqroll, su aventura, no lo conduce a ningún puerto de Ítaca y debe encontrar en la escritura el sentido de la vida en el eterno retorno al puerto que lo vio partir. Un muelle al fondo, unos muros, una puerta como en el cuadro de Giorgio de Chirico dibujan una escena de desolación y misterio. Es el enigma de la llegada, donde el viajero perdió en el laberinto de su existencia se topa con una puerta que abre pero comprueba que otra vez regresa al puerto de origen y emprender como Ulises el camino de la escritura (Gómez, 2004, p. 119).

Ese “enigma de la llegada” que igual en Obregón tensa la lectura de las imágenes, se halla de otra manera en Mutis y lo podemos sospechar en su libro *Los trabajos perdidos* (1965). En la parte II de esta obra, con el subtítulo de *Reseña de los hospitales de Ultramar*, hay una especie de poemario del Gaviero, que son *relatos y alusiones* hechos ya en la vejez de sus años, espacios geográficos que funcionan como metáforas de su mundo interior: males, angustias, vigiliass, la soledad, la enfermedad, etc., convertidos en antesala a la muerte, pues el Gaviero presiente su fin. En esos poemas pueden leerse claves del personaje acerca del arribo a un espacio que se ofrece pleno al final. Primero, la voz poética en sus desdoblamientos se hace visionaria: “si sueñas en la estación final / como un gran recinto de cristales opacos” (Obregón, 1982, p. 86); luego en el poema *Sonata*, presiente el llamado de un arpa — imagen del tiempo— y el poeta entra a un delta (estuario):

Una gran extensión de agua suavemente se mece en vastas
regiones ofrecidas al sol de la tarde;
aguas del gran río que luchan contra un mar en extremo
cruel y helado, que levanta sus olas contra el cielo
y va a perderlas tristemente en la lodosa sabana del delta.

(Obregón, 1982, p. 96)

Finalmente, dos poemas vienen a completar de una manera mucho más nítida las formas del espacio imaginario en Mutis: *En el río* y *La cascada*. El Gaviero se instala en el hospital construido a la orilla de un río que baja de las cordilleras. Luego de su errancia viene a encontrar un pasajero reposo: “Pero fue en el Hospital del Río en donde aprendió

a gustar la soledad y a rescatar en ella la única, la imperecedera substancia de sus días" (Obregón, 1982, p. 105); la vegetación en este lugar es idílica, gracias a los adjetivos con que se describe el recinto de la naturaleza, que se aviene con el espíritu ahora reposado de "el perpetuo exiliado" que es el Gaviero: "La región estaba poblada de grandes árboles de tronco claro y hojas de un perpetuo verde tierno que daban bien poca sombra y protección contra el sol implacable de los trópicos" (Obregón, 1982, 105). Es cuando viene a darse el ritual de la purificación. El Gaviero entra a la cascada a lavar sus heridas; son estas unas aguas que caen de lo alto, en un lugar apartado del tiempo, donde el personaje recibe un don: "... el Gaviero conoció allí de su futuro y le fue dado ver, en toda su desnuda evidencia, la vastedad de su miserable condición" (Obregón, 1982, p. 108). Al cumplir este ritual, en el poema: *Morada* está listo para un presentido encuentro, entonces se dirige a las montañas e inicia un camino espiritual de ascenso en un espacio en completa calma: "Se internaba por entre altos acantilados cuyas lisas paredes verticales penetraban mansamente en una agua dormida" (Obregón, 1982, p. 115). En esa especie de templo natural, asciende por seis terrazas: en la primera "olvidó el viaje, sus incidentes y miserias"; en la segunda "olvidó la razón"; en la tercera recordó el mundo del exilio; en la cuarta se le aparece el viento barriendo el pasado; en la quinta unos lienzos le impidieron ver más allá y adquiere la visión de un retorno a su infancia; en el sexto se encuentra con el retorno. "[...] creyó reconocer el lugar y cuando se percató que era el mismo sitio frecuentado años antes con el ruido de otros días, rodó por las anchas losas con los estertores de la asfixia [...]". (Obregón, 1982, pp. 115-116)

Es de esta manera como Maqroll el Gaviero, en sus delirios, configura el espacio imaginario, como una metáfora del viaje y el exilio, con una llegada a un lugar-recinto de resonancia mística. Sin embargo, el viaje no encuentra un lugar definitivo de llegada, al igual que el *Estuario* de Obregón, sino que se da un regreso "viaje secular". Apunta Juan Gustavo Cobo Borda (1988), que este es el viaje de la poesía moderna, lo cual obedece a los procesos de secularización, y "trascendencia vacía" que caracteriza a la poesía, en nuestro siglo.

El espacio imaginario en Cote Lamus: *Estoraques* y el reino de la nada

Para nuestro interés, nos detendremos en la obra *Estoraques*. En esa primera edición prologada por Hernando Valencia Goelkel (1963), curiosamente el texto aparece ilustrado con siete fotografías de los estoraques, tomadas por Guillermo Angulo, evidenciándose de esta forma la existencia real de esos “muñones de colina” como trabajo artesanal de la erosión en el municipio de La Playa (Norte de Santander). Las fotos semejan catedrales góticas, columnas redondas o cuadradas que se alzan dando variadas formas al relieve; otras fotografías seducen a la imaginación como si fueran trozos de antiguas murallas de una ciudad destruida; desde estos referentes naturales, la imaginación se agranda. A propósito, en su libro *Sobre literatura colombiana e hispanoamericana* escribe Eduardo Camacho Guizado (1978):

Difíciles, oscuros, en verdad estos Estoraques. Nótese que lo que podría llamarse “tema”, no puede ser más sencillo en apariencia, visto como un esquema abstracto: ensoñaciones, asociaciones, reflexiones, “sueños” producidos por la contemplación de un objeto real, concreto: unas colinas erosionadas. Sin embargo, *Estoraques* no es sólo una descripción de la naturaleza, no es sólo una visión de paisaje, no es una mera contemplación. Qué complejidad conceptual, qué difícil aclarar asociaciones, símbolos, en esa sintaxis sin concesiones. (p. 263)

También destaca Camacho Guizado (1978), que el poema se realiza como un descubrimiento poético en un espacio definido por la “ausencia de tiempo” (p. 269). En el prólogo a *Obra literaria*, Arévalo (1976), se refiere a *Estoraques* en estos términos: “El poema es una alucinación, pero una alucinación lúcida, medida, precisa” (p. 20). El crítico revela así la señal más relevante de esta poética: “Primero la certidumbre de que en los estoraques no hay tiempo, sólo viento. Luego la asociación de que allí residen todas las ciudades, Nínive, el Palatino, Tebas, el Partenón, Munich [...] En realidad no está ciudad alguna [...]. Que solamente hay nada, que solamente hay viento”. (p. 21)

Por su parte, en la *Gran enciclopedia de Colombia*, el crítico colombiano Oscar Torres Duque (1992), alude al poema como uno de los emblemas de las búsquedas poéticas de la *época de Mito*, en estos términos: “[...] en él llega a los rasgos que definen también la misma actitud de la revista *Mito*: interés por el hombre histórico, por las referencias culturales, por el verso de concepto rotundo, incluso, nuevamente, por personificar —dramatizar— los objetos poéticos, como el viento”. (p. 262)

En la edición de *Obra literaria* de Cote Lamus (1976), se incluyen varias reflexiones sobre poesía que hiciera el autor norte santandereano, donde confiesa su visión sobre el oficio. En estos artículos, Cote Lamus resalta la preocupación de los poetas de *Mito* por renovar lecturas, el gusto por el creacionismo de Gerardo Diego, por la poesía celebradora y hermética de Jorge Guillén y el expresionismo de Gottfried Benn, entre otros; de esta manera da cuenta del compromiso del grupo con la poesía contemporánea de la época en su tendencia moderna. Resalta Cote Lamus en Gerardo Diego, su legado creacionista: “Y Diego afirma: ‘Crear lo que nunca veremos, esto es la poesía’. Es decir: la realidad no es sólo lo que vemos y palpamos, sino lo que imaginamos y creamos” (pp. 391-392). Al referirse a la poesía de Jorge Guillén hace alusión a algunas fuentes teóricas que debieron orientar la labor poética de *Mito*: la reiterada cita del libro *Estructura de la lírica moderna* de Hugo Friedrich y las teorías sobre “la imagen visionaria” y “el irracionalismo poético” de Carlos Bousoño. Cote Lamus escribe a propósito de la poesía de Guillén: “La metáfora moderna no sólo atenúa o destruye la analogía, sino que obliga a unirse cosas entre sí incoherentes en apariencia pero que tienen una relación subjetiva” (p. 396). Por otra parte, ve en el expresionismo de Benn lo moderno como “una necesidad de volver al misterio para aclararlo, a lo oscuro para descubrir la luz” (p. 396). En la misma página, resalta del poeta alemán su nihilismo y la presencia de un mundo en destrucción; claves que nos indicarán el sentido de negatividad del espacio poético imaginario que el mismo poeta crea.

Tal como en Mutis, la imagen poética del espacio de *Estoraques* evoca una arquitectura; y en Obregón, el viento es el demiurgo que moldea la vida con el barro. En el poema de Cote Lamus asistimos a dos movimientos o fuerzas originarias de la materia: el viento y la erosión como principales fundamentos del cosmos. El viento viene y va por el

poema rememorando una civilización desaparecida que tuvo inicio en un tiempo mítico, pero que perdura como imagen del tiempo en las ciudades emblemáticas de la historia de la humanidad: Tebas, Nínive, Egipto, Creta, Múnich, entre otras. Todo el poema funciona por obra de negación del lenguaje mismo, que en su movimiento, va erosionando el presente y anulando el tiempo perceptible en la superficie de las cosas, “en la piel del estorake”, pero que ya no es actor de los cambios. En ese Reino todo es nada; una negación tras otra le da tono al poema originando la imagen más certera de los estoraques: el espacio abolido por el lenguaje:

No hay mineral oculto en sus raíces
ni la vegetación sobre su lomo,
no hay árbol ni camino ni labranzas
y ni siquiera estrellas en lo alto (Cote Lamus, 1963, p. 59).

En esa visión nihilista del espacio poético “no hay sino sed” y “el resto es nada”. Estoraques es imaginariamente el sitio más lejano del mundo; un mundo olvidado por Dios y por los dioses, donde ni siquiera el exilio es posible: “Lejano todo, los países / extinguidos, el mismo tiempo; / lejano el día del exilio” (Ibíd., p. 74). El tono épico-narrativo del poema, estructurado a partir de la negación, nos remite a un mundo caído y a una sacralidad anulada por el hombre. El alma no tiene posibilidad de redimirse: “El alma cae, / se abre, ilumina y cae” (Ibíd., p. 82).

Pero la gran imagen que sintetiza el espacio imaginario en Cote Lamus se abre y se concentra visualmente en la sección VII del poema, a la manera de una mirada negadora del mundo, pero con una arquitectura poética de gran fuerza plástica que viene finalmente a salvar la desesperanza por su poder de visión. El espacio ahora se hace visible por la palabra. Gocemos de estos apartes del texto:

El hombre nunca estuvo, pero están sus sueños.
[...]
Pero, ¿quién hizo sus murallas?
Aquí el muñón de los castillos.
Mas la torre ¿de qué se defendía?

[...]

Dos columnas anuncian su reino.

Por la izquierda va subiendo el bosque
de ruinas. Al otro lado el vuelo de los pájaros
y por encima el sol casi crepúsculo.

¿Hubo aquí alguien?

Toda la montaña es estoraques:

los templos pretéritos —acaso sin dios— donde la vida
no existió, las grandes pagodas, la rutilante cúpula,
el vuelo audaz del arquitrabe,
la complicada seriedad de la archivolta
y nada menos que el sueño, es decir, lo único
que de los hombres existe. Arriba el látigo
de los arcos cruzados, el surtidor de piedra, el arte
que innominado artesano cumplió, y abajo
el apoyo eficaz del arbotante, los muros con largos ventanales
y el pie de la columna resistiendo
el peso de los siglos. (Ibíd., pp. 70-81)

Vemos en esas imágenes de la ruina, el diseño de un recinto sagrado con sus torres enfrente, arriba sus arcos cruzados, con un surtidor de piedra en su centro, muros y columnas, una cúpula y pagodas. El bosque es desaparición en el espacio ahora deshabitado y en el cual el espíritu revelara en sus inicios las formas arquitectónicas de la naturaleza. Sin embargo, ese Reino de la abolición es simbólico de un espacio universal, creado por los dioses o por los hombres, pero finalmente destruido, donde “se oye el rumor de muchos mundos”. (Ibíd., p. 70)

El espacio imaginario de Arturo: el sur como morada de la infancia

En el No. 14 de la revista colombiana *Luna de Locos*, el poeta y traductor italiano Stefano Strazzabosco (2006), no hace mucho que descubrió el hechizo de la obra de Aurelio Arturo y a lo largo de algunos años lo ha venido traduciendo íntegramente. Alguien le regaló en México *Morada al Sur*. De su lectura quedó el deslumbrante

testimonio de alguien que tuvo en sus manos “un pequeño aleph”. Pero lo interesante, es destacar una mirada distinta hecha a *Morada al sur* por alguien que, como Strazzabosco —pienso—, no tenía referencias de su nuevo autor descubierto, además de que la obra recién puesta en sus manos provenía de una lengua distinta a su italiano materno, estaba alejado físicamente del Sur mencionado en la *Morada*, así como el desconocimiento completo que el sorprendido lector tenía del sur de Colombia. Entonces lo que el traductor dejó dicho sobre Arturo, deja entrever una lectura mucho más libre y más pura al no partir de una existencia real del sur. Para Strazzabosco, el Sur es una región universal e inexistente geográficamente, por tanto es un territorio mágico que compara con la costa ligera de Montale; un sur que sólo existente “en las cartografías de la imaginación poética”. La lectura de Strazzabosco, nos sumerge en una visión encantada, mágica y emocionante del espacio de *Morada al sur*. En síntesis, un traductor como él, no se sonrojó en afirmar que la de Arturo es “una obra maestra absoluta” y se dio a verterla al italiano. Lo que sigue es una parte del homenaje que en pocas palabras Strazzabosco (2006), rinde a Aurelio Arturo:

He visto cómo su poesía se ha ido transformando en mi percepción, pasando de una primera fase un poco borrosa a la conciencia de estar frente a una obra maestra absoluta. Lo curioso, sin embargo, es que cada vez que me acerco a los textos de Arturo, estos van revelando algo más de sí, como si contuvieran una energía que sólo con el tiempo las palabras liberan. Hoy en día, *Morada al sur* es para mí como un pequeño aleph, un prisma que según la luz que lo golpea manda destellos diferentes, sorprendiendo y siempre recomenzando, como el mar de Valéry...: (p. 37)

En la separata del anuario *Colombia en cifras*, edición de 1945-1946, Arturo dejó su testimonio acerca de la poesía. Dichas palabras las recupera el investigador colombiano Hernando Cabarcas Antequera (2003), en el estudio filológico a la obra poética completa de Aurelio Arturo:

Considero cosa vana tratar de definir la poesía. Creo en ella, simplemente, y la prefiero cuando se confía al valor expresivo de las palabras, mejor que a su elocuencia.

Creo en la poesía todopoderosa, que encarna en las palabras la vida y que no existe, que no puede existir, sin raíces en el subconsciente. Pero ella no es solamente subconciencia o conciencia sola, sino, a un mismo tiempo, sueño y vigilia. En su lenguaje intenso, impregnado de la humana experiencia se aúnan la imaginación, la sensibilidad y la inteligencia. (pp. 20-21)

Así es como el sur deja de ser un referente geográfico exacto en la poesía de Arturo; su territorialidad es trascendente y sobrepasa los puntos cardinales. Su grandeza consistió en aniquilar el naturalismo del sur al simbolizar su espacio desde el recurso poético de la evocación, la música y la ruptura de las leyes de las causalidades de la naturaleza, para hacer borrosa su existencia real y permitir su visibilidad poética en otro Reino. En hacernos ver y habitar el bello sur consistió su fascinación poética: “Las hojas, las bandadas de hojas, / al borde del azul, a la orilla del vuelo”. (Antequera, 2003, p. 47)

De lo anterior tenemos que en su esencialidad, la poesía de Arturo tiene su poder en la idead de “forma”, entendida como emoción de un espacio vivido y recobrado por el lenguaje. Friedrich Schelling (1985) en su obra *La relación del arte con la naturaleza*, advierte que para un realista, forma son aquellas configuraciones captadas en el límite de los sentidos; esquemas fijos, repetitivos para un observador, revestimiento de la naturaleza, cuyos resultados son estados anímicos semejantes. Pero el verdadero artista lucha o rivaliza con esa manifestación de la forma muerta, aparente, canónica, para crear la forma animada. Mediante la forma, dice Schelling, el artista “está haciendo invisible el esqueleto de la naturaleza” y la eleva “al reino de la cristalización” (pp. 68-69). Cuando el artista logra esa invisibilidad de las formas percibidas sensiblemente en el reino de la naturaleza y las hace visibles en otro lugar —espiritualmente—, es cuando la obra alcanza totalidad de significado.

Crear la forma en el reino de la sobrenaturaleza, fue la batalla silenciosa que libró Arturo en la naturaleza ordinaria expresada en el paisaje, sus criaturas y su causalidades; el poeta, en su “morada”, disolvió esas formas fijas, para hacerlas aparecer de nuevo en un estado de sobrenaturaleza, es decir, con un paisaje modificado por criaturas y principios poéticos nuevos que la rigen, por eso las hojas en vez de caer,

“suben hasta ser las estrellas” o el espacio desaparece en la “hoja sin fin cayendo”. Todo se ha elevado al encuentro de la unidad. Ahora las cosas del mundo se hacen visibles por el ritmo del lenguaje, gracias a la imagen del tiempo convertido en “barca melodiosa”, eterno instante. Entonces la hierba es “serpiente melódica”, los tambores “suenan en siglos y milenios lejanos”, y un país es un “rumor hondo, un fluir sin fin”. Las formas, instauradas en el reino del tiempo y el espacio, desaparecen de los objetos para derivar en esencias creadas por el lenguaje; aquí es donde la forma activa, la materia inerte, la resucita y nos hechiza. De esa manera Arturo funda en *Morada al sur* su espacio imaginario del retorno de la infancia.

En el umbral gastado persiste un viento fiel,
Repitiendo una sílaba que brilla por instantes.
Una hoja fina aún lleva su delgada frescura
De un extremo a otro extremo del año.
Torna, torna a esta tierra donde es dulce la vida

(Arturo, 2006, p. 13).

Los antecedentes y las perspectivas desde donde se hizo esta breve mirada a la manera como Mutis, Cote Lamus y Arturo expresaron poéticamente el espacio imaginario, nos conduce, finalmente, a planear en este capítulo una síntesis que pueda servir a su vez de apertura a los apartados que siguen, los cuales ponderan la obra de Obregón en su particular manera de expresar el espacio imaginario, siendo esta premisa una posibilidad de acercamiento a la modernidad poética en la historia de la poesía colombiana y una de las maneras de diálogo en un contexto mucho más amplio de época, obras y autores.

En los poetas estudiados, se pudieron rastrear unas tendencias temáticas renovadoras que avocinan su producción desde una imaginación refundadora del mundo reencarnado en el lenguaje. Una de ellas es el exilio y sus diferentes manifestaciones. Con ellos la poesía se vuelve también noción histórica y drama de la metáfora. El poeta hace del lenguaje, no solo un medio de la escritura, sino también una forma de la imaginación. Así, palabras y objetos en Arturo se entremezclan musicalmente, en Mutis el poema es un espacio de miseria recorrido por un personaje que retorna a la escritura, en Cote Lamus sólo la palabra puede refundar el espacio-tiempo abolidos desde

una conciencia soñadora y en Obregón el lenguaje se hace estuario. Además, estos poetas a la vez que escriben reflexionan sobre el oficio de escribir poesía, abandonaron la intimidad y dieron paso a la “otredad”, que crea un registro de sentidos del poema mucho más abierto a los significados. La ambigüedad en estas obras, a través de giros del lenguaje a favor del ocultamiento del objeto o del motivo, hace que el poema se vuelva sugerente y permanezca siempre abierto e inacabado. Estas consideraciones nos permiten acercarnos a lo imaginario como una forma de refundar el mundo, proyecto que Obregón realizó en su escritura, como pretendemos demostrar al acercarnos poco a poco a la visión del reino en la imagen mítica del estuario a través de los capítulos que siguen.

Carlos Obregón: El Vedrá como columna sagrada

A lo largo de toda la obra de Obregón, la roca de El Vedrá ubicada en las Islas Baleares de España, se convierte en la más recurrente de las imágenes simbólica que no agota sus múltiples sentidos. En el libro *Distancia destruida* (1957), su referencia es plena desde el título del poema puesto entre paréntesis.

(El Vedrá)

Roca viva en milenios
llama de piedra contra el tiempo
conjuro matutino
tras el rezo del mar
tras el silencio
rito del ser bajo la ausencia
roca de sol sediento
extiende su clamor
su santa guerra
desde el alma domina
el ángel que atestigua
el verbo sumergido
unidad que se adora
y lo proyecta (Obregón, 1963, p. 63).

Dicha piedra se apoya en “el verbo sumergido” (fuego) como “unidad” que “lo proyecta”, es decir, lo oculto se nos manifiesta (hierofanía) y por eso aparece hecho de piedra y fuego. Su lugar es el centro del estuario, pues todo templo —según Eliade— se ubica imaginariamente en el centro del espacio. Aquí aparece como túmulo sagrado, enigma, testigo de la guerra, rito y ángel reencarnado en el reencuentro con su propio ser. Para Juan Eduardo Cirlot (1978), en el simbolismo imaginario la piedra “es la música petrificada de la creación” (p. 362), y simboliza unidad y fuerza.

En *Estuario*, El Vedrá, ya no aparece designado de manera explícita, sino oculta en su clave visual y semántica que lo alude. Con la forma del texto empieza su simbolización. Lo ubicamos cerrando el libro y es el poema más denso y el más largo (111 versos), quedando evocada de esta forma su verticalidad y su altura mayor. El sentido de estar al final de la lectura, ya nos da la idea de llegada como retorno e integración en la Unidad. Su diseño en la página se puede leer visualmente como una columna formada por los versos, casi de la misma extensión, evocándonos la uniformidad y la dureza de una torre. Otra forma de su simbolización —a manera de pilares superpuestos—, se encuentra dada por ciertas señales lingüísticas alusivas a la fijeza de su materia dura, a través del uso del infinitivo “estar”, que no sólo viene a darle ritmo al poema, sino a significar El Vedrá en su permanencia y su inamovilidad, como también su sacralidad. Estas señales lingüísticas son: “estar de ser entero”, “estar de torre, estar de espacio agudo”, “estar de templo vivo”; a su vez, los símiles se van superponiendo a través del “como”, simbolizando sus grutas y dando lugar a las metáforas más preciosas del libro: “como el eco desterrado del arpa”, “como espada que incendia / flores y semillas hasta sonar / sordamente la orilla del misterio”, “como fósil en un bosque de ovarios”, “como grito de cal”; además, los signos que identifican a El Vedrá, con su base y su cima, se perciben en estos versos: lo “proyectado en la altura del aire” y lo “continuado hacia adentro como gota / de lluvia que perdura suspendida”. Otra clave de su visualización nos es dada por algunos versos, tales como “estar quieto, / perenne en el centro del viento”, como “otro futuro que ya es piedra”. El Vedrá, como morada de la trascendencia, contiene en su interior un “yermo recinto de madera secreta”, centro de liturgia de “la ágil plegaria del fuego”. Esos signos textuales y lingüísticos nos dan

también la idea de que El Vedrá es la columna sagrada del lenguaje, erigido para la contemplación de sus propios misterios. El mismo que en *Distancia destruida* se menciona como “estuario en las fronteras del lenguaje”.

Con respecto a los demás textos de la sección de *Cantos*, este que nos ocupa está arquitectónicamente elaborado con versos más cortos, favoreciendo la impresión visual de cierta agudeza textual, que encuentra su correspondencia simbólica en la elevación mística. Además, el poema empieza y acaba con el mismo verso: “Estar inerme, estar de ser entero”, hallando una correspondencia entre la base y la cima, lo cual otorga a su vez la imagen de un tiempo cíclico y una sensación de plenitud, de cierto acabado que encuentra resonancia de sentido en el epígrafe de Ruysboeck, donde el fuego no tiene principio ni fin. Así, la representación de El Vedrá en el espacio poético de la imaginación, se nos muestra y oculta. Separemos de su cuerpo entero de piedra uno de sus trozos y pongámoslo frente a nuestros ojos:

Estar lejos, nacer fuera de todo
devenir, pulso de planetas
o péndulos de mar,
fijo en los designios del justo
mediodía, pero no detenido:
continuado hacia adentro como gota
de lluvia que perdura suspendida
en la flor o en las hojas, transparente
en su cielo instantáneo: como polen
que vibra hondamente en la espera:
como el eco desterrado del arpa
que se aleja por un claustro de robles,
blanco el instante en que el silencio
gira en torno de sí mismo. (Obregón, 1963, p. 132)

Desde la retórica tradicional de la poesía, predomina en su estructura textual el verso endecasílabo, pero a ciertas distancias hay periodos de dos o tres versos de arte menor, generalmente heptasílabos, indicando ciertas entradas o profundidades de la piedra en sus contornos, que sirvieron de gruta al beato carmelita Palau, quien por muchos años fijó en una de esas cuevas su lugar de contemplación.

En este texto se percibe el espacio obregoniano como poética de los dos mundos: el sagrado y el profano. Pero lo profano como añoranza del Reino y lo sagrado como Visión de ese Reino, imagen de lo despojado donde hallamos la posesión del ser:

Despojado de horas y voces
cotidianas, la memoria hecha fronda
de olvido –de raíces y algas
que florecen totales en el ojo
del tiempo: el fuego primordial
en la pupila, tersa existencia,
el ser entre las manos. (Obregón, 1963, p. 132)

Las metáforas más preciosas reivindican la visión espectacular, la luminosidad entregada a su pureza: “estar humilde, las alas dormidas / del tiempo en los oídos”. El mismo tiempo audible, “desterrado del arpa”.

Referentes bibliográficos

ABC de Sevilla (1958, abril 3). “Obregón, Carlos: *Distancia destruida*. ABC.es Hemeroteca. P. 31.

Abril Rojas, G. (1985). Prólogo. En: Obregón, C., *Obra poética*, Bogotá: Procultura.

Arévalo, G. A. (1976). Prólogo. En: Cote Lamus, E., *Obra literaria*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Arturo, A. (1986). *Morada al sur*. Bogotá: Procultura.

Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. 1ª edición. Traducción de Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (1997). *La poética del espacio*. 4ª reimpresión. México: Fondo de Cultura.

Camacho Guizado, E. (1978). *Sobre literatura colombiana e hispanoamericana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Cote Lamus, E. (1963). *Estoraques*. Bogotá: Ministerio de Educación.

Gómez de González, B. I. (2004). La escritura como viaje. Epifanía y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis. *Universitas Humanística*, pp. 117-127.

Mutis, Á. (1981). *Poesía y Prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Mutis, Á. (1985). *Obra Literaria. Poesía*. Bogotá: Procultura.

Obregón, C. (1957). *Distancia destruida*. Madrid: Gráficas Valero.

Obregón, C. (1985). *Obra poética*. Bogotá: Procultura.

Obregón, C. (2004). *Estuario*. Bogotá: Colección de Poesía.

La rescritura de la crónica de la Conquista en la novela *El país de la canela*, del colombiano William Ospina

Por Nelson Romero Guzmán

En el año 2008, William Ospina, publicó la novela *El país de la canela*, que al año siguiente fuera reconocida en Caracas, con el Premio Internacional de Novela *Rómulo Gallegos*; el escritor ya había publicado *Ursúa* (2005); posteriormente, la trilogía sobre los viajes de la conquista de América vino a completarse en el año 2012 con la publicación de *La serpiente sin ojos*.

En *El país de la canela*, la memoria viva del narrador protagonista, Cristóbal de Aguilar, logra traer al presente el recuento de la fracasada expedición de Gonzalo Pizarro al País de la Canela y el viaje azaroso de la tripulación por el río Amazonas, capitaneada por Francisco Orellana (experiencia vivida por el personaje-narrador); el rigor cronológico de esos dos episodios que enmarcan la novela (reconstruir los hechos) y la detallada descripción topográfica de la selva y las acciones de los personajes extraviados en una geografía ancestral (recuperación de un mundo perdido por el lenguaje). Así tenemos, entonces, que en *El país de la canela* el autor parece no inventarnos nada sino recontar la versión de las crónicas de Gonzalo Fernández de Oviedo y fray Gaspar de Carvajal sobre el viaje a las provincias de la canela y el regreso de la tripulación de Orellana por el río Amazonas.

Sobre esos documentos históricos es que funciona la novela en una transtextualidad que se complementa con las referencias a las *Crónicas de Indias* de Fernández de Oviedo, la biografía del cronista imperial, la leyenda del Amazonas, la alusión a los mitos y autores griegos y los textos ficticios de Teofrastus, que abren y cierran la fábula. Desde esta perspectiva, *El país de la canela* respondería más a los cánones de la novela tradicional, por el orden lineal del discurso, con un realismo telúrico que se hace vívido en la profusión descriptiva de la selva y el paisaje indiano, con resonancia de la novela selvática del siglo XIX. En lo que tiene que ver con la reconstrucción de los hechos del pasado, la novela se apega a un riguroso esquema cronológico diseñado desde el comienzo, con el apoyo de un mapa en el que aparecen señalados lugares, fechas y acciones principales. Ese riguroso esquematismo domina la linealidad de la narración y se apodera del lector desde el comienzo. ¿Qué sentido tendrá, entonces, recontar o reconstruir unos hechos que ya conocemos o podemos constatar en la historia documentada? Esa misma pregunta, por citar un ejemplo, se la han hecho de otra manera quienes se han acercado a la novela *El general en su laberinto* (1989), de Gabriel García Márquez.²

Ahora, partiendo de la anterior alusión literaria, se pregunta el lector, ¿qué mecanismos sugestivos o de invención funcionan en *El país de la canela*, para que siendo una novela con una fuerte adherencia al referente de hechos seriados cronológicamente en el espacio y el tiempo puedan en un momento, incluso, ser menos importantes o servir de pivotes para crearle al lector la verosimilitud de ver tejida otra “narración oculta”, desde la alusión, la ambigüedad o cualquier otro recurso? Y si el lenguaje, como dice Ospina, es la principal preocupación de la novela histórica, ¿cómo se hace funcional para salvar la ficción del relato historiográfico? En esto, tal vez, constituye el reto de este análisis, explorando la manera como el material narrativo de la novela se reviste de nuevas formas en su regreso a la Conquista.

2 El acuerdo de los lectores es que sobre esa espina dorsal de la historia rigurosamente documentada, sobresale la vida interior del personaje histórico con sus pesadillas y delirios haciendo del motivo del viaje por el río Magdalena la alegoría de un viaje hacia la muerte, además de mostrarnos a un Bolívar anti heroico, desde la perspectiva de un narrador omnisciente o de un narrador-historiador que, en términos de María Cristina Pons, cuenta el episodio histórico del Libertador “desde abajo” con lo cual inventa, recrea y desmitifica los últimos días de un Bolívar derrotado. Entonces, lo que tiene de riguroso el documento histórico, lo aprovecha la novela en la presentación del personaje con un relato subyacente, ganando en alusiones y ambigüedades, distinto al Bolívar de la historia oficial, pues en la ficción se dibuja su caricatura con una atmósfera que ayuda al clímax de delirio y descomposición.

La Historia entre Conquistas y Homenajes

A partir de continuas alusiones intertextuales, el narrador-personaje Cristóbal de Aguilar, exalta la figura histórica del cronista de Indias Gonzalo Fernández de Oviedo de quien, incluso, se ocupa todo un capítulo, colocándolo como el hombre que todo lo vio, además de evocarlo como su maestro. A su vez, la admiración de Ospina por Fernández de Oviedo, se evidencia en libros precedentes como *Las auroras de sangre* (1999), donde alude a sus crónicas en el primer lugar de importancia y el poema de *Elegía de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos, en un segundo momento como continuador del primero. Además, buena parte de la poesía y de la obra ensayística de Ospina, no sólo está dedicada a la exaltación de personajes históricos, como en su libro de poemas *El país del viento* —Premio Nacional de Poesía Colcultura, 1992—, sino que los mismos ensayos reunidos en *Auroras de sangre* alrededor del poeta Juan de Castellanos, resulta siendo un homenaje a la pluma de los cronistas en verso y en prosa, quienes descubrieron en términos literarios el paisaje americano.

De lo anterior, se tiene que *El país de la canela* continúa con la celebración de la Historia desde quienes la forjaron, ya sea viviéndola en la lucha o representándola en la escritura, por lo que esta novela también puede leerse como un homenaje a Gonzalo Fernández de Oviedo y a las crónicas de Indias, y una de las formas de hacerlo, es escribiendo de nuevo las crónicas sobre los originales de su Maestro; de ahí que en la reescritura de la crónica de Oviedo en *El país de la canela*, la parodia recobre el llamado efecto de recreación respetuosa, lo cual permite que el original no se vea transformado negativamente por la sátira o la burla. De esta manera, la galería de personajes históricos en la obra de William Ospina, son homenajes a vencedores y vencidos, víctimas y victimarios, donde la parte *noble* corresponde a quienes escribieron la Conquista y vieron a través de la literatura el Nuevo Mundo. Escribe el autor en *Auroras de sangre*: “Aquella conmoción histórica merecía, sin embargo, ser salvada por la poesía” (Ospina, 1999, p. 19). Pero más allá de un homenaje al poeta Juan de Castellanos, *Auroras de sangre* es un homenaje a la historia de la Conquista, a los invasores y a los invadidos, al horror, al amor y a la esperanza de esos hombres, como mejor lo deja entendido Ospina (1999):

Este libro sobre Juan de Castellanos quiere ser un homenaje a los antiguos habitantes del territorio americano y también a los ejércitos invasores que aquí dejaron su sangre y su vida; a los que aquí vivieron algún momento de amor, o de horror, o de esperanza, y a los que por estos montes persiguieron el oro como se persigue un desesperado espejismo; a los que se fueron tratando de olvidar para siempre su infierno, y a los que se quedaron y convirtieron esta tierra en el suelo de sus días y en el cántaro de sus cenizas. (p. 24)

Pero *El país de la canela*, no solo hace un homenaje a las formas antiguas de la literatura en la crónica de Oviedo, sino al realismo mágico en la literatura moderna, principalmente a Gabriel García Márquez en su novela *Cien años de soledad*, como también a Neruda y Whitman. En varios pasajes de la novela de Ospina, las estructuras de frases y de párrafos en su nivel sintáctico y semántico, le hacen guiños al estilo del Nobel de Literatura. El pasaje de la muerte de José Arcadio Buendía a causa de una bala, está calcado por Ospina cuando refiere la muerte de Pietro Bembo en Roma. Veamos como este recurso guía algunas acciones en las novelas. Se transcribe un apartado del pasaje recorrido en el hilo de sangre de José Arcadio en *Cien años de soledad*:

Tan pronto como José Arcadio cerró la puerta del dormitorio, el estampido de un pistolazo retumbó en la casa. Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en su curso directo por los andenes disparejos, descendió escalinatas y subió pretilles, pasó de largo por la Calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices, siguió por la otra sala, eludió en una curva amplia la mesa del comedor, avanzó por el corredor de las begonias y pasó sin ser visto por debajo de la silla de Aramanta que daba una lección de aritmética a Aureliano José, y se metió por el granero y apareció en la cocina donde Úrsula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan. (García, 1983, pp. 115-116)

Igualmente, en el pasaje que sigue de la novela de Ospina (1999), la muerte también se abre paso por entre espacios y objetos hasta llegar al

apuesto de Pietro Bembo, donde además se toma de Gabo el recurso del lenguaje hiperbólico, el uso de la personificación y sobre todo, vuelve a oficializar para su novela la parodia del efecto de recreación respetuosa, propicia al homenaje:

Y sucedió que, antes de que el Espíritu Santo hiciera caer en la frente de Pietro Bembo la triple corona papal, la muerte entró furtivamente un día por los salones vaticanos, y cruzó frente al fresco de Rafael en la capilla de la Signatura, y pasó frente a las habitaciones del papa, donde está pintada la Visión de la cruz de Constantino, y ascendió por las escaleras consistoriales, y cruzó los pasillos de los gobelinos, y dejó atrás los grandes mapas y los salones de la joyas sagradas, y dejó atrás también las salas llenas de secas piernas de muertos y de falanges marchitas de mártires y de pomos de aceite de santos, y entró sin hacerse oír en la sala donde meditaba con los ojos cerrados el cardenal Pietro Bembo, y convirtió al más grande sabio de Roma en un manojo de huesos vestidos de púrpura. (p. 324)

Es dentro de esta serie de homenajes literarios que Ospina inscribe su propia visión de la Conquista, de la cual la trilogía de la que hace parte *El país de la canela* es, con otras intenciones literarias pero dentro de una misma secuencia temática, continuación de *El país del viento* y *Auroras de sangre*. En su ensayo *El testigo* que forma parte de *Auroras de sangre*, dicho periodo crucial de la Conquista fue para Ospina una tragedia y no un crimen en términos de violación de Derechos Humanos como se interpreta en la sociedad moderna, o para las normas del Derecho Penal actual no puede devolverse la mirada histórica acusadora a ese periodo como un escenario donde se cometieron delitos de *lesa humanidad*, entre ellos el genocidio. La Conquista más bien fue, en la mirada conciliadora de Ospina, “el choque de dos mundos y dos visiones” y por tanto se justifican sus horrores, invasiones y saqueos. Al parecer, la Conquista de pueblos y la violación a la soberanía era algo natural en Europa y España, pues “el mundo parecía ser de quien se apoderara de él”. Esta es la mirada personal de Ospina (1999):

Yo diría que la Conquista de América, tan llena de horror, no puede ser vista como un crimen. Abundan los crímenes en ella, hechos que repugnarían siempre a la condición humana,

pero históricamente tienen que mirarse como una tragedia, en el sentido, si se quiere, hegeliano del término, es decir, como el choque de dos mundos y dos visiones que se validan cada una a sí misma, pero que no logran encontrar una síntesis.

Además los europeos, y en particular los españoles, estaban hechos a las conquistas. Ocupada la península sucesivamente por celtas y fenicios, por cartagineses y romanos, por visigodos y por moros, si algo no cabía en la cabeza de un español era la idea de la inviolabilidad de un territorio y de una cultura. El mundo parecía ser de quien se apoderara de él; esa lógica había imperado en Europa desde siempre; no parecía haber pueblo europeo que no hubiera padecido los cascos infamantes de alguna tropa de conquista, y los reinos que encontraron en América no parecían obrar de otra manera. (p. 62)

Salvo que en Ospina, la confusión de concebir la historia de la Conquista “llena de horror” y decir que no puede ser vista como un crimen sino como una tragedia, quedando “tragedia”, al margen de una expresión muy angosta por donde se cuelan, a pesar, las miradas de todas ellas desde la Conquista hasta hoy, pues todo crimen es una tragedia si se revisan los archivos de la Conquista o de las Guerras Mundiales del siglo XX; esto quiere decir que devolver la mirada en homenaje, es de alguna manera dar naturalidad a la historia “llena de horror” o naturalizar la tragedia para de una manera muy solapada justificar los abusos de las monarquías y los poderes absolutos en la Historia, con el pretexto de choque de mundos o visiones.

A lo anterior se agregaría otra reflexión de Ospina en *Auroras de sangre*, frente al complejo fenómeno de la Conquista. Siendo para él uno de los hechos más importantes de la historia mundial, dice que en esa misma época la Conquista se llamó en Europa: Renacimiento y que ambos constituyeron un verdadero nacimiento, a lo cual agrega: “Sin esos rostros complementarios del siglo XVI no podríamos comprender lo que somos desde entonces a ambos lados del Atlántico” (p. 76). Precisamente, esta posición de Ospina es la más coherente con relación a *El país de la canela* a la hora de leer la Conquista, ya no como encuentro de dos mundos sino entre los excesos de la Conquista misma, su sed

de exterminio y saqueo, con lo que ocurría al otro lado del Atlántico: la corrupción papal, las luchas contra la doctrina de Lutero, la expansión del imperio, el afán de riquezas, pero también el asombro del espíritu, el florecimiento del arte, la filosofía y la ciencia. Esa actitud la vemos claramente reflejada en el mestizo personaje-narrador Cristóbal de Aguilar, quien a través de sus viajes posteriores a Europa, luego de su periplo por América, logra unir en su espíritu la Conquista con el Renacimiento. En estas simbiosis, se nos muestra lo que a la par de América vivía Europa, pero en otro contexto de deshumanización. De acuerdo con esto, el personaje de la novela nos aporta una nueva visión de mundo al plantear otra forma de ver la Conquista ahora en relación con el Renacimiento, mostrando la otra cara de Europa, principalmente a su llegada a Roma: “No era precisamente el jardín de la civilización a donde había llegado, allí también podía ver día tras día los peces grandes devorando a los pequeños, los delirios primando sobre los hechos, imponiendo su ley de desvelos y de peste y de guerra sobre pueblos y príncipes” (pp. 323-324). Pero también conoce en el palacio papal al cardenal Pietro Bembo, las pinturas de Rafael y Miguel Ángel; igual tiene contacto con el saber ocultista del Renacimiento a través de Tofrastus. En estos pasajes Cristóbal de Aguilar muestra su claro inconformismo al denunciar los hechos atroces del poder imperial.

Esta posición reconciliadora de autor-personaje frente a la Conquista, parece interpretarse en el presente como un hecho superado, según expresión de Ricoeur, por su vetustez. No así para quien en el presente camina entre escombros por todas partes y nada que llevarse a la boca, como lo escribió el Nobel alemán Günter Grass en su ensayo: *Escribir después de Auschwitz*. En *Mi sueño de Europa*, el mismo Grass pone de presente lo que es una mirada del escritor contemporáneo a los agujeros negros de la historia del presente, con los exterminios tan atroces de la Segunda Guerra Mundial, como lo fuera en la Conquista. Por eso, dice, “no hay nada que celebrar”:

Aún más problemático me parece el último de los grandes acontecimientos que van a celebrarse este año: el descubrimiento de América por Colón. Las consecuencias de este descubrimiento —si es que fue tal cosa— tampoco admiten diminutivos: se exterminaron pueblos, se destruyeron

culturas avanzadas. En nombre de Cristo se asesinó, se torturó y se saqueó. Los supervivientes se vieron reducidos a esclavos privados de derechos. ¡No hay nada que celebrar!

La ocasión da pie más bien a repensar esa vergüenza no sólo española, sino europea, tanto más cuanto la Europa actual sigue comportándose con modos de potencia colonial frente la impotencia del resto del mundo. (Ospina, 1992, p. 201)

Crónica caníbal y la Historia contada desde una cultura superior

Rodrigo Argüello (1994), en su libro *La muerte del relato metafísico*, al referirse al texto que viene de afuera o derivado de otro, hace alusión al “orden caníbal” del autor, lo cual consiste en “comer unos textos para producir otros” (p. 94). Partiendo de la etimología del palimpsesto como “manuscrito antiguo borrado para escribir de nuevo”, Argüello encuentra esta manera de referirlo: “Para que exista el palimpsesto es necesario que las capas o primeras escrituras que parecían estar borradas, vuelvan a la superficie sutilmente o de manera transparente”. (p. 92)

Lo anterior para dejar sentado desde ya, que *El país de la canela* de William Ospina aparece como un texto montado sobre las crónicas de Indias, principalmente la expedición a las provincias o País de la Canela y el viaje de descubrimiento de Orellana por el río Amazonas, con todos los sucesos que en ellas se refieren. Los textos reescritos en la novela de Ospina pertenecen al Libro XLIX, Capítulo II-V, V (pp. 232-242) y Libro L, Capítulo XXIV, t. V (pp. 373-402) de *Historia General y Natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo y *Descubrimiento del río de las Amazonas* (1542), escrito por el capitán Francisco de Orellana con relación fray Gaspar de Carvajal, tomado del facsímil del manuscrito original de la relación. La cuestión central de este análisis consiste en que una vez descubierto el artificio de la primera escritura sobre la que se apropia la fábula y la trama de *El país de la canela*, interrogar si el texto derivado de Ospina, en términos de Genette, “le impone un

nuevo orden de palabras al discurso ajeno u original” (Genette, 1989, p. 45), si al ser *comido* y devolverlo en otra configuración, en qué medida es transformado, si lo cuestiona o de qué manera lo pone en crisis, cómo se impone en el nuevo contexto significativo y qué efectos literarios produce el lenguaje en el orden de la función representativa, entre otras cuestiones que se intentan vislumbrar a lo largo de este capítulo.

Con los anteriores antecedentes, la estructura narrativa de *El país de la canela* encuentra su fuente más fidedigna y su modelo más elocuente en las crónicas de Indias, en especial los escritos de Gonzalo Fernández de Oviedo, a quien se le hacen continuos ensalzamientos en la obra de ficción. De esta manera, la novela rinde tributo a la herencia literaria de temas americanistas en las primeras formas narrativas de la época como las cartas, las relaciones, las noticias y las descripciones; medios que dieron cuenta de las *verdades* que vieron y oyeron los propios cronistas o los viajeros testigos. Por eso la novela viene a constituirse en el regreso más cercano a esas formas tradicionales y el estilo de Ospina se vuelve todavía más circunspecto y ornamental. Tanto en la novela, como en las crónicas, los personajes dejan ver su continuo deslumbramiento ante la vastedad prodigiosa de una naturaleza que los atrapa, en la que se sienten extraños y repelidos.

No son ajenos a la intención del narrador en la prosa de *El país de la canela*, algunos de los rasgos esenciales que caracterizan las crónicas de Fernández de Oviedo, cortesano cronista del Imperio, quizá el escritor más prolífico de la empresa conquistadora. La novela de Ospina puede leerse, en muchos aspectos, con más comodidad desde la crónica, atendiendo en parte a su estructura lineal y secuenciada de los sucesos, que se van entrelazando en la medida que los barcos San Pedro y La Victoria siguen su curso por el río, así como por la reconstrucción de los hechos desde el testimonio de un testigo. A propósito, Alberto Salas (1986), en su obra *Tres cronistas de Indias*, manifiesta que las crónicas y testimonios autobiográficos de la época, estaban impulsados por el afán descriptivo de las nuevas tierras y su naturaleza, a lo cual apunta: “Es el apogeo de la historia parcial de un suceso o serie de sucesos bajo la denominación de una empresa, conquista o jornada, como solía decirse [...]. Es el campo de la crónica que se complace en el ‘yo’ o en la mención de la propia persona con el pronombre de la tercera, dando dimensión desmesurada y casi irreal a la propia estatura” (p. 17). A lo

largo de su ensayo sobre Gonzalo Fernández de Oviedo, resalta en el estilo de su prosa y de la crónica en general, varios rasgos, entre ellos una función informativa, un plan expositivo geográfico y cronológico, respeto por las fuentes escritas, editadas o inéditas, la glosa y el comentario de los textos que se siguen, memoria autobiográfica y del relato de testigos presenciales, el uso de la cartografía, la demarcación de las tierras y el rigor toponímico, la mezcla fabulada de los bestiarios medievales y la ciencia natural, la descripción detallada tras un afán de totalización, la tarea de miniaturista, el gusto por los detalles y los catálogos, el tono épico y moralizante, recurrencia a las fuentes escritas y eruditas, la apología de la aventura, entre otras. Buena parte de estos recursos son utilizados por Ospina en su novela, algunos con más transparencia que otros. Entre ellos, la descripción detallada es la más prolija al lado de los catálogos, las fuentes escritas eruditas, uso de la cartografía y la memoria autobiográfica. Además, abunda la apología y el retrato de personajes históricos y literarios, entre los cuales Fernando González de Oviedo, el cardenal italiano Prieto Bembo y el nigromante Teofrastus; el primer maestro de Cristóbal de Aguilar, de quien se ocupa en uno de los capítulos finales, además de las múltiples referencias a lo largo del libro.

La estampa humana y biográfica que nos ofrece el narrador de Aguilar sobre su maestro Oviedo, es altamente elogiosa, siguiendo el periplo documentado de su vida y su oficio de cronista del Imperio de Carlos V. Lo presenta como el hombre que todo lo vio, con la memoria del Viejo Mundo e invita a Ursúa, a pesar de no ser hombre de libros, a leer la *Natural historia de las Indias*, creando con este recurso un clima metaficcional.

Hasta aquí, todo induce a pensar que Ospina ha reescrito en su novela las crónicas de Indias, principalmente las referentes a Gonzalo Fernández de Oviedo, acerca del viaje de Orellana por el río Marañón, la conquista del Cuzco y la leyenda criolla de las Amazonas. Dicha parodia respetuosa tiene que ver con la reescritura originada en fuentes historiográficas bien documentadas, la mayoría de las veces respetando la verdad del Historiador-cronista, con una amplia investigación por parte del autor, complementando y enriqueciendo su narración con otras fuentes documentales o ficticias como las biografías, la historia natural, las novelas de la selva, las mitologías, los tratados filosóficos, las

cartografías y novelas de viaje. Una escritura que vuelve sobre la escritura para resucitar un pasado y recordar a los hombres, hoy habitantes de esta parte del mundo, que somos hijos de una memoria histórica. Es la escritura rememorándose a sí misma, salvo que su registro en su fuente oral es distinto, pues claramente la novela está dirigida a lectores del presente.

Referencias bibliográficas

Argüello G, R. (1994). *La muerte del relato metafísico*. Bogotá. Colección Signos e Imágenes.

Elmore, P. (1997). *La fábrica de la memoria La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fernández de Oviedo, Gonzalo (1959). *Historia General y natural de las Indias*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Grass, G. (1999). *Artículos y opiniones*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Irigoyen, R. (1995). *C.P. Cavafis Poemas*. Bogotá: Círculo de Lectores.

García Márquez, G. (1982). *Cien años de soledad*. 11ª. Ed. Bogotá: Editorial Oveja Negra. (1989). *El general en su laberinto*. Madrid: Mondadori.

Mera, J. (1984). *Cumandá*. Quito: Ediciones Lipresa.

Montoya, P. (2009). *Novela histórica en Colombia, 1988–2008. Entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Ortiz Mesa, L. J. (2005). *Ganarse el cielo defendiendo la religión. Guerras civiles en Colombia 1840–1902*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Orellana, Francisco (2011). *Descubrimiento del río de las Amazonas*. Recuperado de: <http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2011/08/el-descubrimiento-del-amazonas-en-babelia.html>

Ospina, W. (1999). *Las auroras de sangre*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Ospina, W. (2008). *El país de la canela*. Bogotá: Editorial Norma, S.A.

Ospina, W. (2012). *Somos hijos de los invasores y de los invadidos y nos toca tener la sensibilidad de ambos*. Recuperado de: <http://encontrarte.aporrea.org/113/entrevista>.

Pulgarín, A. (1995). *Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica y posmodernista*. Madrid: Espiral Hispanoamericana.

Pulido Herráez, B. (2006). *Poéticas de la novela histórica contemporánea: El general en su laberinto, La campaña y El mundo alucinante*. México: Universidad Autónoma.

Ricoeur, Paul. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.

Salas, A. M. (1986). *Tres cronistas de Indias*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sklodowska, E. (1991). *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. John Bemjamins Publishing Company.

Literatura y construcción de nación. Las narrativas del deseo

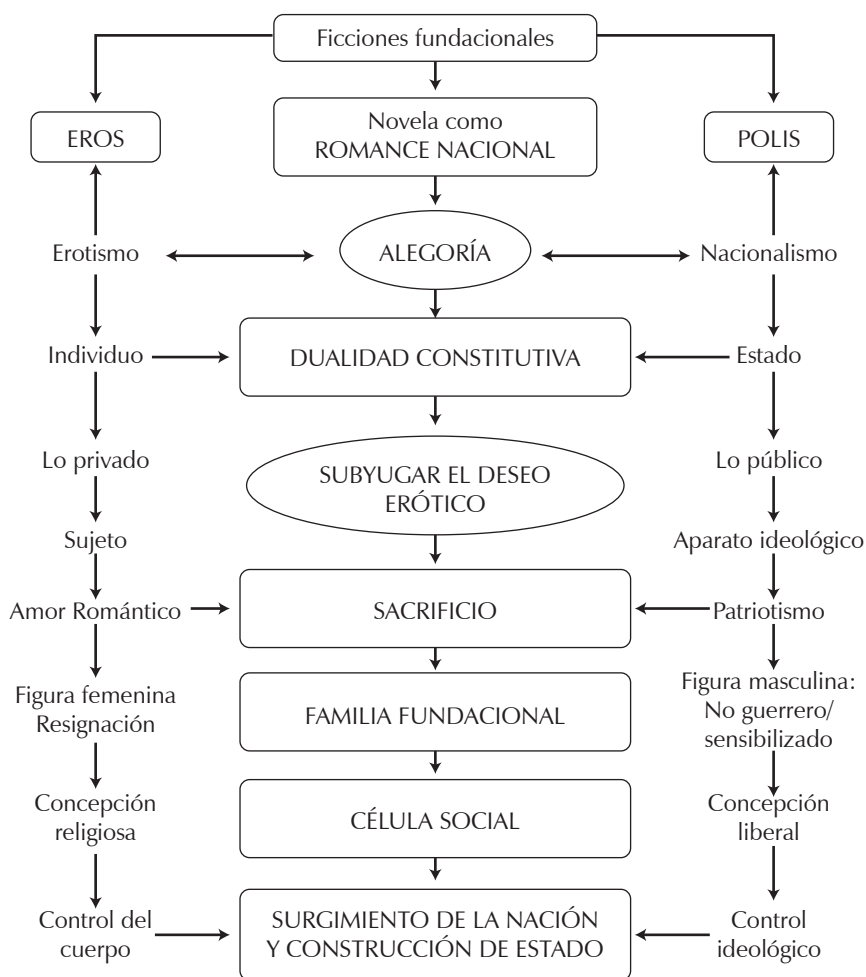
Por Carlos Arturo Gambo Bobadilla

Preliminar

En la dualidad que plantea Doris Sommer (2004), entre romance y polis, para explicar la novela como alegoría de la fundación de nación, se crea un prototipo de relación que da respuesta a la necesidad de formar un ciudadano que concrete las expectativas del país naciente, en ese gran continente recién independizado, y en ese sentido afirma que: “Por lo menos esta reciproca incitación de amor y país se siente en las novelas latinoamericanas que contribuyeron a formar generaciones de patriotas según las pasiones apropiadamente productivas de la relación liberal” (p. 58). De entrada, la autora propone, a mi parecer, una mirada totalizadora, ya que si bien es cierto la mayoría de las novelas fueron escritas por miembros de la clase burguesa, desde una mirada de interacción cultural se puede advertir que, muchas de esas tensiones se colaron en la escritura, tejiendo textualidades híbridas, que a la postre dieron al traste con el componente ideológico teledirigido que se propusieron los autores.

En ese sentido, y en contraposición parcial, pero asumiendo algunas de las categorías propuestas por Sommer, intentaré abordar la obra *Aves sin nido*, como una novela que hace fracasar la idea de nación peruana, porque en ella queda evidenciada, no solo las contradicciones

ideológicas de la autora, sino de la cultura misma en la que se desenvuelve la obra. Así mismo, bajo este tipo de análisis, abordaré la novela colombiana *Lejos del nido*, del escritor antioqueño Juan José Botero, en donde el deseo de realización de esa nación estrangula la misma narrativa para ponerla al servicio de un proyecto de territorio feudal que en la novela tiene su realización a costa de los elementos narrativos y el destino de los personajes. Finalmente, se explorará la idea de nación errante o la imposibilidad de la patria en la novela *La multitud errante*, de la colombiana Laura Restrepo. A continuación, se plantea un modelo de análisis tomado de la propuesta de Doris Sommer con el fin de someter las novelas a dicha lógica:



Modelo de lectura construido a partir de Doris Sommer

Claves de lectura: Clorinda en el Perú

La primera edición de la novela *Aves sin nido* es de 1889, pero al parecer fue terminada dos años antes, dato de bastante significación, ya que en 1879 Perú había perdido la guerra del pacífico, situación nacional que no es abordada dentro de la obra a pesar de ser un elemento prioritario en las estructuras fundantes de una nación. Otro aspecto relevante para ser tenido en cuenta, es el hecho de que la autora, Clorinda Matto de Turner, había transitado por dos corrientes de pensamiento antagónicas en ese momento histórico del Perú, por el otro lado, tempranamente se había identificado con los postulados de Ricardo Palma, quien profesaba una enorme simpatía por la tradición y contemplaba la futura nación con un componente tímido de criollismo, pero sin asumir del todo la reivindicación de la población indígena. Bajo este marco Clorinda escribe *Tradiciones cuzqueñas*, en 1884. Sin embargo, aquí retomo las palabras de Cornejo Polar, Clorinda Matto tenía una “vocación reformadora que se nutre esencialmente de la experiencia de una nación vencida que tiene que encontrar alternativas de reconstrucción”. (Cornejo, 1994)

En ese sentido, la novela es erigida desde un constructo ideológico más cercano a la propuesta de González Prada, quien aun teniendo un referente indigenista, no considera al indio sujeto de historia, caracterización que se verá en la obra de Clorinda, ya que el indígena peruano, que había peleado en la guerra del 79, era asumido como fuerza productiva y guerrera, pero no como individuo diferenciado dentro de la diversidad cultural peruana. De nuevo Cornejo lo expone al hacer evidente que: “Las posiciones de González Prada reflejan bien las tensiones de su tiempo” (Cornejo, 1994, p. 11), y que se pueden extrapolar en el caso de la construcción literaria de Clorinda Matto en esta novela.

Ahora bien, si el proyecto de Clorinda es dar cuenta de una nación novelada, en donde se establezcan los prototipos de entes sociales que la movilizan, se está adentrando en lo que Benedict denomina “Comunidad imaginada”, y dentro de esta categoría se plantea que: “La nación se imagina limitada porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez mil millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras

naciones” (Benedict, 1991, p. 24); por lo tanto, y en sentidoacrónico, a Clorinda debió preocuparle demasiado la propuesta de nación que se construiría desde *Aves sin nido*, ya que un país derrotado, con fronteras indefinidas y en disputa, no era garantía de una estabilidad limítrofe; por lo cual, es desde la construcción del individuo que se propone formar prototipos de seres que re-construyan el sentido de nación. Se podría decir que, intenta posicionar un imaginario de nación para que los sujetos la hagan posible desde la acción. Como se expresó antes, la autora parece olvidar el hecho histórico de la reciente guerra del Perú, pero lo hace conscientemente, y de esa manera sitúa los sucesos novelados antes de la guerra, con el fin de retomar el proyecto frustrado para reivindicarlo.

Un aspecto que no hay que perder de vista, es que Clorinda cree firmemente en el proyecto de modernidad como la mejor opción de construcción de nación, y por ende, resalta constantemente el valor de la educación, de la formación del ciudadano ilustrado y la civilización como estandartes de ese nuevo país.

Ahora bien, esbozadas las diferentes líneas de acción, se propone situar desde el texto estas diversas tensiones, dando cuenta de ellas en el marco propio de la historia, pero sobre todo desde el discurso y de las variantes que se filtran y que conllevan a plantear dentro de *Aves sin nido*, el fracaso de proyecto de nación.

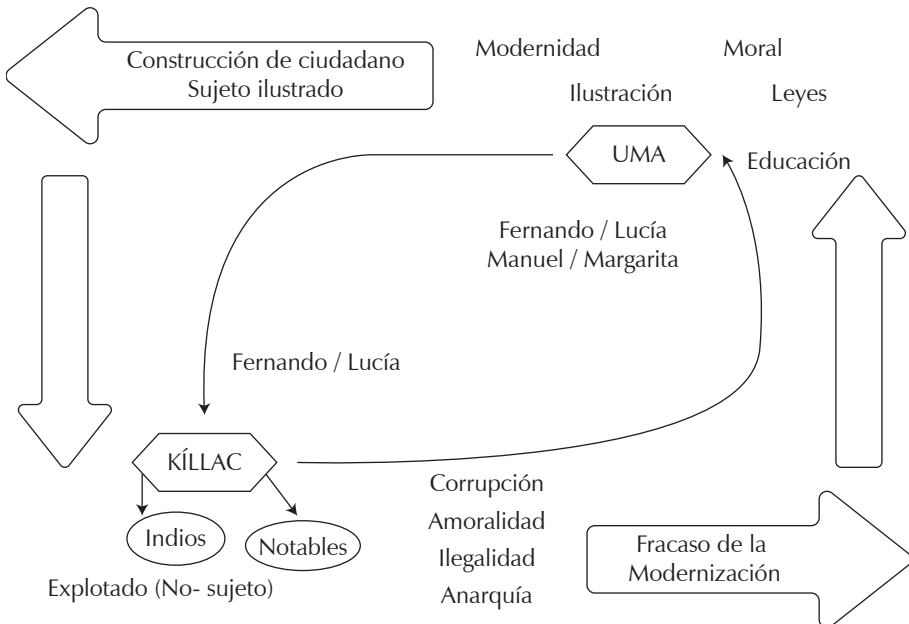
Aves sin posible nido

Cuando Clorinda en el *Proemio* anuncia que la novela debe “ser la fotografía que estereotipe los vicios y las virtudes de un pueblo” (Matto de Turner, 1994, p. 3), le está planteando de entrada al lector la función de la obra y su intencionalidad pragmática. En ese sentido, debe entenderse la novela como una ficcionalización de sucesos que la autora quiere plasmar, para dar cuenta del comportamiento socio-cultural de una nación; por eso las acciones se ubican en un viaje de ida y regreso del epicentro de la civilización a un lugar apartado, el pueblo remoto de Kíllac; ese viaje se realiza con el fin de llevar el evangelio de la modernidad; pero se enfrenta a un mundo en donde: “La costumbre es ley, y aquí nadie nos sacará de nuestras costumbres”. (Matto de Turner, 1994, p. 13)

Ese encuentro dialéctico que se gesta entre el mundo civilizado de la capital, encarnado en una pareja ilustrada, y el mundo bárbaro de Kíllac, en donde la autoridad religiosa, judicial y civil han desbordado los límites de la razón, para caer en el sin sentido de la avaricia; genera una serie de sucesos, que a manera de indicios, prevén el desarrollo final y el fracaso de la consolidación de nación:

Y aquella tarde se pactó en la sala de la autoridad civil, en presencia de la autoridad eclesiástica, el odio que iba a envolver al honrado de don Fernando en la ola de sangre que produjo una demanda amistosa y caritativa de su mujer. (Matto de Turner, 1994, p. 22)

En sentido general, se puede plantear la novela como el desplazamiento de una carga ideológica que va de la *polis* (símbolo de civilización), hacia la periferia (símbolo del atraso), con el fin de sembrar allí unas actitudes modernas, que son las que harán posible la construcción nacional, estos fundamentos se encuentran en: La familia, la ciencia, la moral, la ley, la aculturación, la educación, entre otros. Para tener una idea más clara de este planteamiento, se esquematiza a continuación:



Movimientos ideológicos - Espaciales en la Novela *Aves sin nido*.

En ese sentido, la pareja Fernando/Lucía llegan al pueblo de Kíllac con el fin de fundar la familia que llevará a cabo el proceso de consolidación societal. Una familia que se moviliza en los valores religiosos, claves para generar dinámica social:

Ella, que horas antes parecía lánguida y triste como las flores sin sol y sin rocío, tornóse lozana y erguida en brazos del hombre que la confió el santuario de su hogar y de su nombre, el arca santa de su honra, al llamarla esposa. La cadena de flores que estrechó dos voluntades en una, estrechó de nuevo a los esposos Marín, sujetando los eslabones el dios del Amor. (Matto de Turner, 1994, p. 17)

Esa fe en la familia, es claro síntoma de la creencia en la modernidad, la cual se resalta constantemente en la narración como se muestra en el siguiente ejemplo:

Juzgamos que sólo es variante de aquel salvajismo lo que ocurre en Kíllac, como en todos los pequeños pueblos del interior de Perú, donde la carencia de escuelas, la falta de buena fe en los párrocos, y la depravación manifiesta de los pocos que comercian con la ignorancia y la consiguiente sumisión de las masas, alejan, cada día más, a aquellos pueblos de la verdadera civilización que, cimentada, agregaría al país secciones importantes con elementos tendientes a su mayor agradecimiento. (Matto de Turner, 1994, pp. 25-26)

Como se puede notar, desde el discurso propuesto en este párrafo, la intencionalidad narrativa no pretende reconocer a estos pueblos, en su mayoría habitados por indios, como escenarios de acción subjetiva, es decir los indios no son los sujetos históricos que construirán un nuevo país; es más bien, la ausencia de esas actitudes modernas lo que condenan a Kíllac al olvido, y la falta de entronizar los poderes propios que movilizan el proyecto moderno. Lo que se cuestiona allí, no es la discriminación del indio, sino la ausencia de gobernabilidad, de moral y de acato a las leyes. Contrario a lo que plantea Muñoz Cabales (2009), quien considera esta novela como *Artefacto cultural de resistencia*, lo que se propone desde la estructura profunda de la novela, es accionar un proceso de aculturación para que el indio alcance el mundo

ilustrado y pueda ser protagonista de la historia; es decir una ideología reaccionaria, puesta en evidencia porque el proyecto de Clorinda es retomar el proceso truncado de fundación de nación.

En ese sentido, la propuesta de país pasa la renovación de los actores sociales esbozado claramente al anunciarse en boca de Lucía: “Yo amo a esa juventud estudiosa y seria que encuentra en su propia inspiración el aliento para el trabajo”. (Matto de Turner, 1994, p. 125); por la fe ciega en el progreso: “De súbito se oye el resoplido de la locomotora, que con su silbato anuncia el progreso llevado por los rieles a los umbrales donde se detuvo Manco Capac”. (Matto de Turner, 1994, p. 141); y la construcción del sujeto ilustrado que tanta falta le hace a esos pueblos: “Esos tinterillos, con ilustración a medias y aspiración no definida, son la verdadera plaga de aquellos pobres pueblos —Dijo don Fernando—”. (Matto De Turner, 1994, p. 158)

Como se puede notar, en lo expuesto hasta aquí, los merodeos de Clorinda con la realidad de los pueblos olvidados del Perú son volubles, algunas veces reconoce la condición miserable de los indios, pero su ansiedad por proponer un proyecto viable de nación, la hace tomar distancia de las verdaderas realidades de exclusión que se gesta al no reconocer los indios como sujetos protagónicos de la realidad peruana.

Al final, ante la imposibilidad de reconstruir el pueblo, de hacerlo moderno, deben regresar, pero llevando consigo el germen autóctono del Perú, una indígena idealizada. Margarita es lo mejor de la especie y debe ser trasladada al centro, a ese lugar en donde: “Se educa el corazón y se instruye la inteligencia” (Matto de Turner, 1994, p. 79). Queda evidenciado así el triunfo del proyecto de aculturación, la desterritorialización del indígena, para darle paso al ciudadano peruano.

Claves de lectura: Botero en Colombia

La novela de Juan José Botero constituye una contradicción para la propuesta de romance fracasado que realiza Sommer, pero permite leer otras posibilidades narrativas en esa dualidad deseo-nación. El autor había nacido en Rionegro en 1840, hijo del comandante José María Botero y Villegas, quien peleó en el ejército de Simón Bolívar, sobre todo al mando de José María Córdoba. Él mismo había sido oficial

de Tomás Cipriano de Mosquera, pero luego se retiró a su pueblo en donde se convirtió en uno de los impulsores del cultivo del café a gran escala, pero al mismo tiempo se interesó por el arte, siendo conocido como versificador popular y novelista de cierto prestigio. En 1919, en la celebración del primer centenario, obtuvo un premio nacional de escritores con su drama *Margarita*, que aborda temas de la vida del general Córdoba. *Lejos del nido*, fue publicada en 1924, dos años antes de su muerte, pero los hechos narrados se ambientan en la década del 70, del siglo XIX y cruzan de manera contundente la denominada “Guerra de las escuelas”.

Es necesario hacer alusión que después del fracaso de la gran nación bolivariana, Colombia había quedado en diferentes manos que pugnaban por consolidar un gobierno centralizado, sin embargo estas disputas giraban en torno a la distribución de las regiones, las concepciones acerca de la educación y la religión. Al respecto Sastoque y García (2010), nos recuerdan que:

Los historiadores suelen considerar que la guerra de 1876-1877 en Colombia fue desencadenada por la respuesta de los conservadores, en asocio con la Iglesia, al proyecto liberal de establecer un sistema de educación pública que permitiera elegir entre educación laica o religiosa, y romper el monopolio que mantenía la Iglesia, de ahí el nombre tradicional de “Guerra de las Escuelas” Este conflicto se inició en 1870, cuando el gobierno radical de Eustorgio Salgar promulgó la ley de enseñanza laica del 1.º de noviembre, y se profundizó en los seis años siguientes con la llegada de una misión pedagógica alemana cuya labor sería formar futuros profesores en las escuelas normales y crear escuelas públicas en los diferentes Estados. A comienzos de 1876, en el gobierno de Aquileo Parra, la Iglesia siguió negándose a ceder el monopolio de la educación y, en julio de 1876, finalmente estalló la guerra en el Estado del Cauca, que se extendió en los meses siguientes a los Estados de Antioquia, Tolima, Cundinamarca y Santander. (pp. 194- 214)

Este escenario es vital para el desarrollo de la narración, porque aunque no se alude directamente a la guerra o a sus causas, si a sus consecuencias, de ese modo la historia misma construye una alegoría

de los deseos frustrados en la realidad y que se cumplen en la narrativa, como se expondrá más adelante.

Lejos del nido: El sacrificio de la realidad por el deseo

La historia empieza situando al lector dentro de lo que se podría identificar como una secuencia de tradición oral; el narrador accede a una fuente confiable, uno de los protagonistas de la historia (Luisa), quien le relata lo sucedido durante una noche, este escribe la historia y de esa manera establece la oralidad dentro de la escritura, con el fin de reconstruir una verdad. El argumento es sencillo y se mueve entre el melodrama romántico e idealismo propio de nuestras narrativas decimonónicas que incluso perviven hasta bien entrado el siglo XX: una familia idílica tiene tres hijos, la hija menor (Filomena) es raptada por unas indígenas quienes la someten a duros trabajos y situaciones de maltrato, intentan venderla, la humillan, etc. Una campesina, (Luisa) entra a mediar por la niña, quien ha perdido su identidad, por eso ahora se llama Andrea, y a la distancia cuida de ella. La niña crece y sus captores la comprometen con un indio llamado Isodoro, pero tiene un encuentro amoroso con Luciano, un joven hijo de hacendados, educado en la capital. Se enamoran pero la relación de clases les impide concretar su amor, huyen, pero Isodoro con un ataque físico a Luciano impide de nuevo la concreción del idilio. Cuando la unión del indio y Andrea está a punto de ser establecida, el indio es reclutado para la guerra y Luciano de nuevo aparece en escena y la posibilidad de unión se establece. Finalmente, se descubre la procedencia noble de Andrea, recupera su nombre de Filomena, se reencuentra con su familia y el ciclo de la familia ideal se cierra.

Ahora bien, *Lejos del nido* como novela, carece de elementos narrativos estéticos y estructurales que le permitan un lugar destacado dentro de las letras; no obstante, permite ahondar en el discurso de un relato que pretende construir una nación-región imaginada; aspecto sobre el cual se observarán particularidades interesantes. La imagen del indio como amenaza para la estabilidad de esa unidad familiar idílica es la que desata el melodrama, la descripción misma de los indígenas

habla del papel que ocupan dentro del entramado social, veamos algunos casos: “¿Qué cruzó por la mente de aquellos despiadados indios?” (Botero, 2001, p. 13), dice la voz narradora y más adelante agrega: “Los indios con su aspecto diabólico, eran iluminados por la luz de los relámpagos, formando un notable contraste, sus caras de réprobos, con la dulce y angelical de la niña que en brazos llevaban” (Botero, 2001, p. 15). Esta imagen de maldad que se cierne sobre los indígenas es la mirada de la amenaza de un futuro, porque el rapto de la niña se constituye en el mayor atentado contra esa arcadia construida en Antioquia. La idea de progreso del hombre educado, pero al mismo tiempo dueño y trabajador de la tierra, noble y de sangre blanca se contrapone al indio. Así se describe a los raptos:

Contaba Mateo Blandón largos años, si bien es cierto que no lo demostraba; de baja estatura, rechoncho, sin pelo de barba como indio pura sangre, sus ojos pequeños y torcidos, con vetas coloradas como los de algún venenoso reptil; color cobrizo estevado y de andar incierto; vestía regularmente camisa de lienzo, pantalón de burda manta, capisayo corto y sombrero de hoja de palmera. Tapadísimo era Mateo hasta decir ¡upa!, especialmente para expresarse; pero marrullero como él solo... entre los de su clase era tenido por médico (yerbatero). Leía a medias un libraco manuscrito que tenía titulado “Artículos secretos de naturaleza y del conocimiento de achaques...” Aprendió a deletrear de chiripa, habiendo entrado de niño a servir en la casa de un sacerdote, quien a fuerza de coscorriones y de rejo le hizo conocer la lectura, aunque bien titubeada. Romana Grisales, un poco menor que su cónyuge, delgada, asmática, de frente achatada, brazos y cara descarnados, ojos de viaje, cráneo adentro, para la nuca, voz chillona, india de la cepa como Mateo, el pelo apelmazado y en mechones, lo que le daba el aspecto de bruja. Ambos, Mateo y Romana, sin pizca de educación, de trato grosero y de más negras intenciones que un gato. (Botero, 2001, p. 18)

De esa manera, se construyen los imaginarios de razas en la novela, porque se evidencian allí como conjunto. Los indios viven en un sitio llamado: El Arenal, y Luisa, una campesina, que aunque no perteneciente al linaje de los hacendados actúa como mediadora,

vive en, El Altico. Esta contraposición de espacios contiene una carga ideológica; veamos cómo se describe a Luisa:

Era esta mujer de alta estatura, derecha y regocijada como una resurrección; el cabello de azabache, ondeado y sedoso, ojos negros como la mora cuando a punto de comer se desgarr sola, bellos ojos eso sí, y sobre todo de una expresión tan dulce, que a ellos, como a su linda boca, podía verse asomada la bondad a toda hora; lo mismo que se mostraba en su cuerpo ese trino enviado por las hijas de Eva; el aire, el garbo y la gentileza, que forman lo que se llama un buen garabato. Luisa era de porte aseñorado, una virtuosa matrona amiga de hacer el bien, sin exigir remuneración ni recompensa. (...) Por eso era querida y respetada en todas partes, teniendo entrada franca en casa de ricos y de pobres. (Botero, 2001, p. 23)

Es Luisa, entonces, la imagen del campesino subyugado que adquiere las virtudes aculturizadas y por ende se convierte en una ayudante de la construcción de ese ideal de nación. Ella aunque no posee el linaje de los hacendados, el contacto con ellos, su servidumbre intachable, le ha permitido acceder a la lectura y la escritura; y aunque viva en un ambiente de miseria igual al de los indios, es reconocida como parte de la estructura social. Pero no para ser incluida, puesto que al final, cuando el orden familiar se restablece, ella sigue allí en su rancho, y es quien le cuenta al narrador la historia, es decir, es la testigo directa.

Por su parte los negros, aunque poco espacio ocupan dentro de la narración, su papel sigue siendo el de sometidos; así son narrados:

“Guacimal” fue propiedad del padre de Nicolás, de mucho tiempo atrás, allí se alcanzó el de los esclavos, y hubo en la casa de aquellos, muchos negros, hasta bozales, y de éstos descendían, los que, ya libertos, seguían viviendo como sirvientes en ella”. (Botero, 2001, p. 87)

Más adelante, se nos presenta otra imagen peyorativa de la servidumbre negra: “Las oscuras sirvientas, negras libertas, e hijas de estas, se asomaban unas contra otras, con aire bobalición y de insulsa curiosidad” (Botero, 2001, p. 96). Esta alusión a las razas y clases, es vital en la construcción de región que plantea la novela, porque dentro

de esa Antioquia conviven todos, pero sólo a algunos les será permitido tomar posesión de ella. Precisamente el segundo capítulo de la novela se titula: SIT, TIBI TERRA LEVIS, expresión latina que se usaba en la época precristiana como epitafio y que evoca el peso de la tierra sobre el cuerpo del difunto. Por eso la novela evoca también la imposibilidad de una nación, pero la posibilidad de una región en donde se hagan realidad esos sueños señoriales que la complejidad cultural de Colombia no permite, y así inicia este capítulo:

En algunos puntos de Antioquia se conservaban, en el tiempo a que se refiere esta historia, aquellas sencillas y patriarcales costumbres de nuestros antepasados. Es este, de Colombia, quizás el pueblo donde se han visto tipos más coloniales; solariegos de sanas virtudes, (Anticuus, nobilis). (Botero, 2001, p. 83)

En ese sentido, Andrea actúa como una alegoría de ese deseo, ya no de nación, sino de región predominante, y por eso la niña, quien encarna el futuro, pues la unión de ella con Luciano dará origen a esa nueva arcadia, debe transitar los territorios, arriesgarse a perder la identidad, por eso cambia de nombre, para al final descubrir su verdadero origen y su linaje, lo cual le otorga el derecho a la hegemonía cultural, política y social, eso queda claro cuando el narrador afirma: “Porque en el interior de la conciencia de la niña, había una superioridad” (Botero, 2001, p. 81); “...es un gran talento; es de un alma muy bien templada; es un ser superior, que no ha tenido tiempo, espacio, o teatro, mejor dicho, oportunidad para mostrarse en toda su plenitud de su hermosura y de su genio” (Botero, 2001, p. 113); igualmente deja claro la imposibilidad de ese cruce de razas: “¿Quién era Isidoro Quirama, aquel que así, poco más o menos, ponía los ojos en tan valiosa joya? ¿Quién era el arrastrado lagarto que quería chapotear y enturbiar el agua de aquella quebradita desprendida de tan clara y limpia fuente?” (Botero, 2001, p. 82). En definitiva, esa nueva Antioquia solo sería posible construirse sin la presencia malvada del indio, con la servidumbre del negro y la mediación de una clase campesina al servicio de la clase hegemónica: El hacendado ilustrado. En esa lógica es la educación el aparato que garantiza el acceso al circuito, pero esa educación solo está dada para los de linaje, y sirve para activar el aparato productivo, unidos crean la

imagen del progreso: “Que la eduquen, comadre, exclamó Luisa, y le enseñen muchos oficios que nosotros los pobres (suspirando lo decía), no podemos”. (Botero, 2001, p. 89)

La construcción de la fallida patria pasaba por el deseo alcanzado, y es justo cuando la guerra finaliza que la trama se desenreda, y entonces la arcadia puede ser recuperada: “En estas y las otras corría el tiempo, cuando llegó el 5 de abril de 1877 y con esa fecha el término de la revolución, de modo que cada cual pudo entregarse de nuevo a sus ocupaciones, para resarcir tantos daños como traen consigo estas miserables luchas fratricidas, que nos diezman, nos empobrecen y nos lleva al salvajismo” (Botero, 2001, p. 168). Esta narración es la que hace alusión más directa a la denominada *Guerra de las Escuelas*, y justo después de esa enunciación la india Romana, antes de morir, devela el secreto de Andrea y el orden empieza a restablecerse. Es en ese sentido que la novela *Lejos del nido*, puede catalogarse como un correlato que evita asumir de frente el problema ideológico, político y económico que condujo a la guerra, para asumir una narración idílica que permitiera crear un imaginario cultural dominante, mucho más si esta provenía de la mirada de un oficial de preferencias conservadoras; la narración impregnando el imaginario popular podría surtir un efecto mayor en el proyecto de construcción de región. Es quizás por eso, que causa curiosidad esta copla en medio de la narración.

“¡Viva la patria!

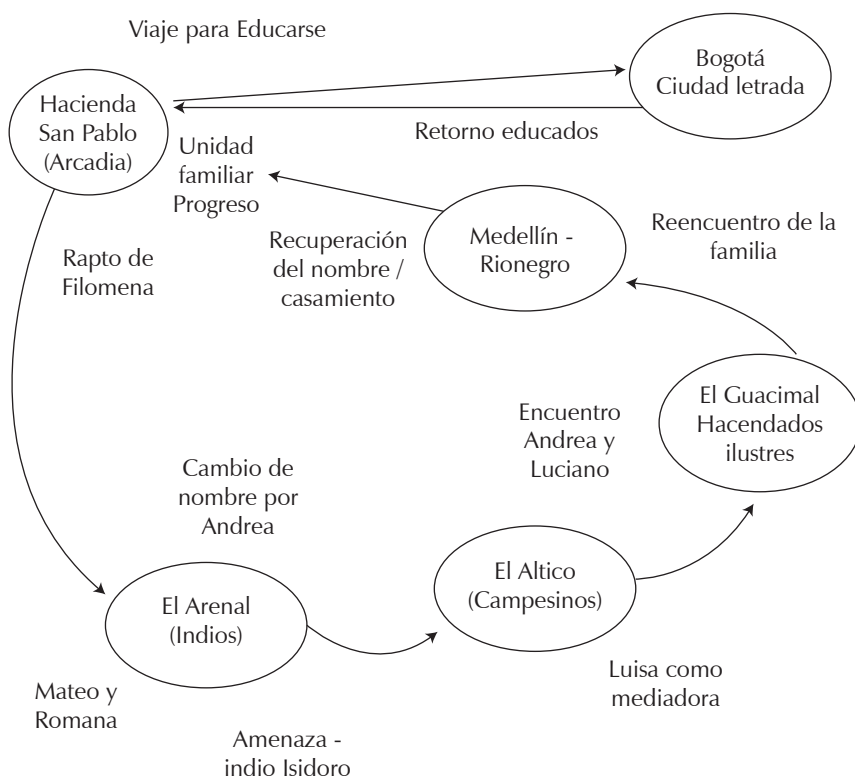
Viva el amor,

Vivan las banderas

De mi batallón. (Botero, 2001, p. 164)

Finalmente, queda como ejercicio, escenificar esos espacios ideológicos que se tejen dentro de la novela y que muestran de manera gráfica, como Botero lleva a cabo desde la escritura, el proyecto de construir un lugar imaginado en donde la lógica del sacrificio amoroso no diera al traste la construcción de nación, pero si dejara al desnudo las desigualdades de esa nación deseada. Aquí también el sacrificio femenino es necesario para que al final pueda engendrar la stirpe que heredará la tierra y construirá la nueva nación, el varón es concebido como un hombre letrado, pero no en la capital (ciudad letrada), sino trabajando la tierra, rompiendo la lógica burguesa para instalarse en la

feudal. El campesino es visto como mediador entre el patrón y la tierra, el indio como una amenaza que debe erradicarse porque encarna la maldad y los negros como simples sirvientes, que aunque libertos siguen dentro del mundo de la servidumbre. Por su parte la moral, representada en la iglesia, debe conservar su lugar como portadora de los designios divinos y la educación en los más altos valores, y como lo expresa Daniel, uno de los personajes que presta ayuda a Luciano en su empresa de rescatar a Andrea: “Cuanto dinero, armas y valor, son las tres cosas esenciales en estos casos”. (Botero, 2001, p. 139)



Movimientos ideológicos - espaciales en la novela *Lejos del nido*

Claves de lectura: Laura Restrepo, sin patria en el siglo XXI

En el año 2001, Laura Restrepo publica una novela breve titulada *La multitud errante*, en donde el tema de la construcción de nación

sigue vigente, esta vez no se esboza como un proyecto, sino desde una mirada desencantada de toda posibilidad. Después de cerca de 200 años de proyectos fracasados, la nación colombiana es apenas una sombra de los sueños tejidos en las independencias. Gobernados unas veces por burgueses, otras por hacendados, los colombianos se fueron sumiendo en un tiempo cíclico que puede ser revistado a manera de espiral, encontrando en todos esos segmentos las mismas variables: exclusión, violencia, desplazamientos. Sin un lugar, sin un *topos* posible para ser habitado, la nación es ahora un proyecto errante. Este es el tema de la novela de Restrepo, en donde se pueden leer esas mismas constantes de la imposibilidad de nación, del deseo frustrado, del trágico destino de los habitantes de un país con nombre, leyes y deberes, pero que nunca ha podido hacer sentir como ciudadanos a la mayoría de sus habitantes.

La multitud errante o la nación reducida a un albergue

La nota aclaratoria que realiza a manera de prólogo Laura Restrepo (2001), a su novela *La multitud errante*, da a entender al lector que este relato se moviliza entre la crónica de guerra, el trabajo periodístico y la ficción; pero emparentarlo con los trabajos de Alfredo Molano, es dotar la narración de una fuerza de verosimilitud que pocos escritores colombianos atreven, ya sea por su despolitización o por el miedo a no poder superar, en su ejercicio de ficción, una realidad que resulta casi ficcionalizada en sus cotidianidades. Dividida en 17 apartados, la novela empieza con un interrogante que se hace así misma, la voz narradora, la de una mujer que se ha enamorado de Siete por Tres, un desplazado: “¿Cómo puedo decirlo que nunca la va a encontrar, si ha gastado la vida buscándola?” (Restrepo, 2001, p. 13). La pregunta queda latente, al final, al culminar la novela, porque esa búsqueda de la mujer que lo cuidó de niño y de cuál se insinúa todo el tiempo está enamorado, es la alegoría de la patria, es el deseo nunca alcanzado de la construcción de un lugar afectivo y físico: “No es Matilde Lina a quien buscas —me atreví por fin, y mis palabras rodaron, redondas, por entre las mesas ya vacías del comedor— Matilde Lina es sólo el nombre que le has dado a todo lo que buscas”. (Restrepo, 2001, p. 135)

Un hombre sin nombre, que se hace llamar Siete por Tres debido a un defecto físico, tiene seis dedos en el pie derecho. Un hombre mayor oriundo de algún lugar entre Huila y Tolima, con un pasado lleno de desolaciones e infamias sociales. Abandonado por sus padres es criado por Matilde Lina, a quien pierde a la edad de los trece años, debido al desplazamiento, y desde entonces continua ese continuo errar por el mundo, como lo dice la voz narradora:

La lenta romería se prolongó año tras año, hasta que se hizo larga como la vida misma. Aquí y allá se les fueron incorporando otras montoneras liberales que también vagaban al garete; nuevos desplazados por desahucios y matanzas; más sobrevivientes de pueblos y campos arrasados; comandantes-agricultores acostumbrados a sembrar y a guerrear; diversas gentes correteadas a la fuerza y demás seres que sólo en la errancia encontraban razón y sustento. Éramos víctimas, pero también éramos verdugos —reconoce siete por tres—. Huíamos de la violencia, sí, pero a nuestro paso la esparcíamos también. (Restrepo, 2001, pp. 34-35)

Esa masa que va de lugar en lugar, sin tener un arraigo posible, es ahora la nación errante, es la que Restrepo nos muestra como fruto de una tragedia histórica. Aquí ya no aparecen más que sombras de ese pasado y el relato se estructura teniendo como único lugar real un albergue en donde unas monjas extranjeras y la narradora recuperan la historia de los desplazados que no tienen voz, que van por las montañas, por las ciudades y por los campos, errantes, sin esperanza, solo motivados por ese mecanismo de errancia: “Íbamos creciendo en los vientos de la marcha y no teníamos antojos de permanencia”. (Restrepo, 2001, p. 34)

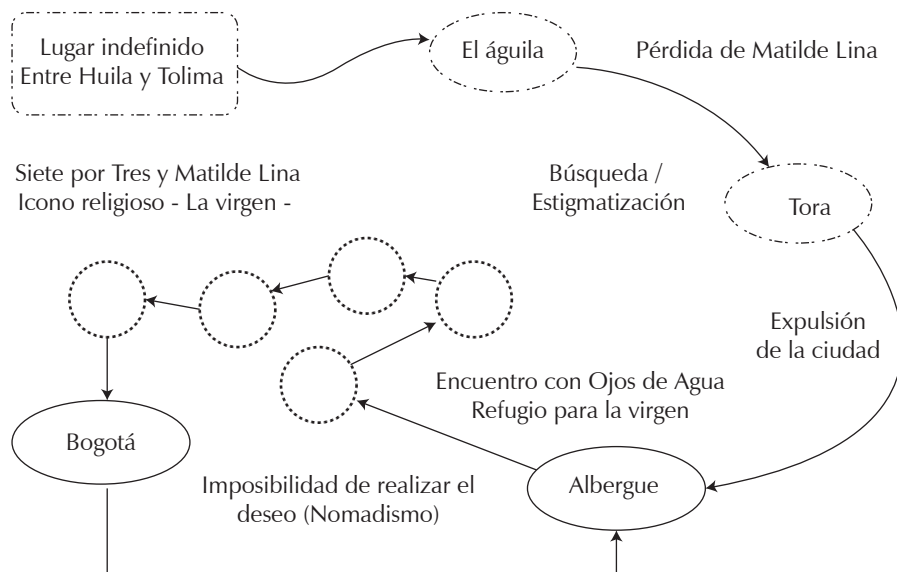
La imposibilidad de fundar una familia y una patria se cruza en los dramas del incesto entre Siete por Tres y Matilde Lina, en la violencia como separadora de los cuerpos, en la barbarie como condición de un pueblo que carga el peso de su historia, en la negación de un nombre real, en la imposibilidad de un espacio para ser habitado, en el miedo

a la palabra en boca de Ojos de Agua. Todo en la novela conduce a un remolino de imposibilidades, pero ambientado en una esperanza casi cursi, la de construir un espacio que resista a la violencia, en donde los cuerpos se refugien y puedan soñar, en donde la virgen por fin tenga un lugar y Siete por Tres pueda restablecer su mundo al lado de una mujer. El ambiente que nos plantea el relato es inocente en ese sentido, porque no abre otra posibilidad más allá de una caridad por parte de la iglesia representado en un padre bonachón y unas monjas, unas niñas de colegio que junto con una banda de roqueros defiende el albergue del acecho militar. Ese es el drama del trasfondo de la novela, la nación ha sido reducida a un albergue en donde los desposeídos deben sobrevivir a sus limitaciones y miserias, pero también a las acechanzas de los militares, guerrilleros y paramilitares. El gueto como único lugar, esa es la patria de los desposeídos: “Siete por Tres supo que había atravesado el espejo para penetrar en el envés de la realidad, donde se extiende en silencio, a la sombra de la raquítica patria oficial, el inconmensurable continente de los parias”. (p. 88)

En esa misma línea se expresa Juan Manuel Cuartas (2003), respecto a la novela cuando afirma que:

Es elocuente ver cómo el relato opta por un entramado de sucesos de la vida humana en los márgenes de la historia, asumiendo lo no contado, lo no registrado como el propósito de la escritura. En este sentido los objetivos que resaltan son:

- Describir el andar sin rumbo como alegoría del desacierto, el fallo, el fracaso.
- Exponer los castigos y el desconcierto como agudización del peso de la historia.
- Disponer toda acción tomada en sí misma como final, como apretando un nudo o como sellando el destino del héroe.



Movimientos ideológicos - espaciales en la novela *La multitud errante*

En conclusión, esa nación nunca construida hoy, en inicios del siglo XXI, es más imposible que nunca, pues los habitantes vagan como una multitud sin esperanzas, movidos por el oleaje de la barbarie, la violencia, la exclusión y el miedo. Seres sin nombre, grupos que ocupan la ciudad pero que la ciudad rápidamente expulsa, seres predestinados al olvido, como Matilde Lina, un deseo improbable porque para Siete por Tres no habrá ya un sitio en donde la memoria se restablezca, su lugar de origen fue erradicado de su pasado, ahora solo puede limitarse a deambular, como un fantasma sin rostro, porque fueron otros quienes le negaron la posibilidad de ser, pero es él quien encarna la culpa de ese deseo no realizado:

Culpa de no haber impedido que se la llevaran. De no buscarla con suficiente empeño. De seguir vivo, de respirar, de comer, de caminar: cree que todo es traicionarla. Como le pasan los años sin dar con ella, se ha ido enredando en una telaraña de recriminaciones que lo persiguen despierto y lo revuelcan en sueños. (Restrepo, 2001, pp. 55-56)

La única esperanza es la palabra.

Referencias bibliográficas

Benedict, A. (1991). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económico.

Botero, J. (2001). *Lejos del nido*. Colombia: Ediciones Esquilo.

Caballero, M. (1993). *Clorinda Matto de Turner. Historia de la literatura latinoamericana*. Tomo II. *Del Neoclasicismo al Modernismo*. Iñigo Madrigal. Coordinador. Cátedra.

Cornejo Polar, A. (1994). *Aves sin nido como alegoría nacional*. Prólogo a la novela. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Cuartas, J. (2003). Acceso y distanciamiento. *Revista Poligramas*. Universidad del Valle. Volumen. 20.

Matto De Turner, C. (1194). *Aves sin nido*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Muñoz Cabales, A. (2009). *Aves sin nido como artefacto cultural de resistencia*. (Tesis Maestría en Literatura) Facultad Humanidades: Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Restrepo, L. (2001). *La multitud errante*. Bogotá: Editorial Planeta.

Sastoque, E. & García M. (2010). La guerra civil de 1876-1877 en los Andes Nororientales colombianos. *Revista de Economía*. Vol. 12. 194-214.

Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales en América Latina*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.

Narrativas de la desolación y la catástrofe

Por Carlos Arturo Gambo Bobadilla

Sol naranja y nube eterna / Niños salvajes
Guerreros sin tiempo y sin edad / Protegidos del frío nuclear
Con pieles y negras vestiduras / Habitan hoy conmigo
Este paisaje de ficción y de locura
Esta no es la historia de un hombre solamente
Es la historia sin pasado de toda nuestra gente
Hoy las dos grandes tribus / Gritaron la palabra prohibida
La locura sepultada diez años atrás
En el 2013, el año del gran Pac, la guerra.
(Brizuela, 1987)

El texto que sirve como epígrafe a la presente disertación aparece en 1987, en el tema *El ángel del rock II*, del cantante argentino Laureano Brizuela, y como los textos de su especie combinan cierto tono de pesimismo arraigado al futuro del ser humano, el latente miedo a una guerra nuclear y el sofoco apocalíptico del fin del mundo, propiciado por la estrategia de la guerra fría. Pero muchos siglos antes, el delirante de Patmos había escrito:

Miré cuando abrió el sexto sello, y he aquí que hubo un gran terremoto; y el sol se puso negro como tela de cilicio, y la luna se volvió toda como sangre; y las estrellas del cielo cayeron

sobre la tierra, como la higuera deja caer sus higos cuando es sacudida por un fuerte viento. Y el cielo se desvaneció como un pergamino que se enrolla; y todo monte y toda isla se removió (sic) de su lugar. (Sociedades Bíblicas Unidas, El Nuevo Testamento, El Apocalipsis, pp. 356-357)

Hoy esta escena solo es posible con la magia del cine, pues sabemos de su incongruencia frente a las leyes de la física; no obstante, sirve aún para lo que fue utilizada por la iglesia, propagar el miedo y garantizar la fe. Pero la narración en sí, el texto como eminente suceso de la fantasía, no puede dejar de sorprender a un lector, que en palabras de Zuleta, lee desnudo o sin prejuicios. Y es necesario retornar quizás a los mitos fundacionales de esos miedos, para poder entender que el ser humano ha estado atravesado por el deseo de explicarse (narrarse) más allá de las elucubraciones propias de su razonamiento; quizás sea ese el origen mismo de las religiones, que en sus estados primarios fueron alucinaciones resultantes de la finitud o de sentirse desprotegido ante la vastedad del universo. Por ello Giddens (1997) nos recuerda que:

(...) puede decirse con cierta seguridad que no existe una cultura no moderna que no haya incorporado en algún sentido como elemento central de su filosofía las nociones de destino y sino. El mundo no se considera un torbellino de acontecimientos sin rumbo donde los únicos agentes de orden serían las leyes naturales y los seres humanos, sino como algo intrínsecamente configurado que relaciona a la vida humana con los sucesos cósmicos. (p. 141)

Esas variedades de sentires cosmogónicos alimentaron la literatura oral, la tradición y la leyenda, creando monumentos como los descubiertos en la mitología griega, escandinava, y, por supuesto, la latinoamericana. Pero la ansiedad politeísta unificó las narraciones y depredó los otros dioses, para heredarnos el más patético de todos, aquel que exige adoración y a cambio nos ofrece sufrimiento. De ahí que ese inmenso relato que fue el apocalipsis termine por convertirse en un aparato ideológico. Desde la literatura se han construido relatos que como adelantos proféticos o balances póstumos, dan cuenta del camino que el ser humano ha emprendido hacia la desolación y la catástrofe. Veamos algunos ejemplos.

Escena I. Se hunde el Titanic y con él la idea de civilización

La modernidad sentó en el trono de dios a la razón, y creó los nuevos miedos. Ahora el destino del hombre está en sus propias manos, pero la ciencia, la civilización y el desarrollo, se erigieron como los nuevos demonios del mundo, controlados por el capital. H. Magnus Enzensberger construye una monumental metáfora entre ese falseado desarrollo y la poesía, llama a texto *El hundimiento del Titanic*, y desde allí se elabora ese sentido de la catástrofe, entendiendo por catástrofe un suceso que altera el orden normal; por lo tanto, el gran barco construido como la ampulosa muestra del desarrollo tecnológico, contiene en sí mismo los dispositivos que le harán naufragar. “Ni Dios podría hacer hundir este barco”, la muerte de Dios en boca de la razón, el nuevo ídolo de la humanidad, sustentado en la ciencia, dice Enzensberger (1998):

Presumamos por un momento
Que el *Titanic* está a punto de hundirse,
Aunque yo, ingeniero, poco dado a la fantasía,
Sostengo que tal desenlace es bastante improbable.
¿Entonces?
No hay que preocuparse mucho. Las estadísticas indican
Que en un momento dado pueden zozobrar una docena
De barcos sin que a nadie le importe, porque sus
Nombres son *Rosalind II* o *Bellavista*
y no *Titanic*. No hay que olvidar que,
en este instante, surcan los siete mares
millares de naves que llegarán puntualmente a puerto,
aunque nosotros nos ahoguemos.
Además, toda innovación conlleva a una catástrofe:
Nuevas herramientas, nuevas teorías, nuevas emociones;
Eso es lo que se llama evolución. (pp. 41-42)

Este discurso científico, denuncia la voz poética en otro momento, contiene en sí mismo una falacia:

¡oh ciencia!,
Bendita seas tú y los rayos de luz que nos ofreces,
Mitad alarde y mitad estadísticas.

(Enzensberger, 1998, p. 106)

Y paradójicamente, la derrota del *Titanic* proviene de lo que su constitución niega, el mundo natural que fue tomado por asalto, que el hombre creyó haber dominado, sobre el cual se ha erigido rey de la especie; por eso:

El iceberg carece de futuro.
Flota a la deriva.
No podemos hacer uso de él.
Existe, sin duda.
No tiene valor.
La confortabilidad
No es su fuerte.
Es mayor que nosotros.
Nunca progresa,
Pero “cuando, parecido
A una inmensa mesa
De mármol blanco,
Veteado de azules,
Se mueve de improviso y quiebra lo profundo,
Todo el mar se estremece”. (Enzensberger, 1998, pp. 33-34)

Esa contraposición de elementos que el autor nos plantea, sirven para establecer la imposibilidad dialéctica entre ese mundo de la razón instrumental y el equilibrio del planeta. Hoy, después de 40 años de haber ser escrito este texto, podríamos recrearlo con otras catástrofes que gracias al mundo *on line*, han llegado como espectáculos dantescos, no poco dotados de belleza; el huracán *Catrina* en Nueva Orleans y el *tsunami* de Japón, por no citar sino dos grandes ejemplos. Pero más cerca de nosotros, en nuestras cordilleras, la naturaleza se derrite y nos ofrece el teatro del horror. De esa manera, el narrador pregunta en tono irónico y como es ironía, hayamos allí mismo la respuesta:

Todavía no está claro
Dónde reside la culpa. ¿En el pecado original?
¿En la genética? ¿En el cuidado a los recién nacidos?
¿La falta de la educación sentimental?
¿El capitalismo? ¿Una dieta saludable?
¿El diablo? ¿El machismo?
Averiguarlo sería bueno, sería
Un bálsamo en las heridas de la Razón.

(Enzensberger, 1998, p. 68)

Pero aún peor, más allá de la catástrofe el hombre-consumo, ha logrado sacar dividendos de la catástrofe, por eso el naufragio del *Titanic*:

Lo exhibirán por televisión después de los deportes.
Es valiosísimo.
Es inevitable.
Muestra la vía hacia un futuro mejor.
Crea nuevos empleos.
Funciona.
Es uno de los espectáculos cuya belleza deja sin aliento.
Es algo que debería hacer meditar a los responsables.
Ya no es lo que fue. (Enzensberger, 1998, p. 64)

Por eso, sólo podríamos repetir con el autor, que:
El iceberg avanza hacia nosotros
Inexorablemente.
Vedlo como se suelta
De frente del glaciar.
Sí, es blanco,
Se mueve,
Sí, es más grande
Que todo cuanto avanza
En el mar,
En el aire
O en la tierra. (Enzensberger, 1998, p. 32)

La catástrofe del planeta está aquí y ahora, latente, las vemos a diario, pero quizás sólo esperamos como los pasajeros del *Titanic*, hundirnos en silencio después de haber escuchado la melodía final.

Escena II. *La tierra baldía* de Eliot: el presentimiento de un futuro que ya llegó

Una década después de que el barco cuya prepotencia tecnológica reposara en las frías aguas del Atlántico (1922) como metáfora tintineante del poder de la naturaleza, Eliot nos ofrece un paseo por la desolación de un tiempo que de manera majestuosa entrelaza pasado y futuro: *La tierra baldía*; que ya en el primer canto nos invita a la pregunta en la cual lo estéril es la respuesta:

¿Cuáles son las raíces que prenden, qué ramas
Brotan de este cascajo? Hijo de hombre,
Tú no puedes decirlo, ni imaginarlo, pues sólo conoces
Un cúmulo de imágenes donde reverbera el sol.
El árbol seco no cobija, el grillo canta monocorde,
La estéril piedra no mana agua. Sólo
Hay sombra bajo esta roca roja.
(Ven a la sombra de esta roca roja),
Voy a enseñarte algo diferente
De tu sombra que marcha a largos pasos contigo en la
mañana,
O de tu sombra, irguiéndose al ocaso para ir a tu encuentro;
Voy a enseñarte lo que es el miedo en un puñado de polvo.
(Eliot, 1995, p. 33)

La primera visión aquí parece extraída de esos largometrajes futuristas en donde el mundo se retuerce de resequedad, en donde el vértigo de la desolación produce la náusea de la existencia, por eso la voz es amenazante: “voy a enseñarte lo que es el miedo en un puñado de polvo”. Lo que aquí se pone en evidencia es el porvenir anhelado por algunos futuristas que veían en el siglo XX la centuria del desarrollo que debería ser celebrado; así lo deja claro Marinetti (1909), cuando exclama:

Nosotros cantaremos a las grandes masas agitadas por el trabajo, por el placer o por la revuelta: cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas, cantaremos al vibrante fervor nocturno de las minas y de las canteras, incendiados por violentas lunas eléctricas; a las estaciones ávidas, devoradoras de serpientes que humean; a las fábricas suspendidas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; a los puentes semejantes a gimnastas gigantes que husmean el horizonte, y a las locomotoras de pecho amplio, que patalean sobre los rieles, como enormes caballos de acero embridados con tubos, y al vuelo resbaloso de los aeroplanos, cuya hélice flamea al viento como una bandera y parece aplaudir sobre una masa entusiasta. (párr. 12)

Pero ese futuro deseado por los optimistas, bajo la obnubilación que creó la revolución tecnológica, fue concebido por algunos escritores como un aciago devenir. La depredación del planeta, hizo que se le concibiera como mercancía, en el cual:

El pabellón del río está roto, los últimos dedos de las hojas
se aferran y hunden en la mojada orilla. El viento
Cruza la tierra parda, sin ser oído. Las ninfas se han marchado
(Eliot, 1995, p. 47).

En esa tierra baldía ya no quedan síntomas de vida, apenas transeúntes que inundan las ciudades y como espectros se dejan conducir por el gélido viento, entre edificaciones antiguas y derruidas, bajo la niebla del tiempo que se tragó la historia, aletargados por el eco de amorfa existencia. Esa tierra baldía es la gran herencia del siglo XX y el cierre, en Eliot, también es apocalíptico:

Después de la roja luz de las antorchas sobre rostros
sudorosos,
después del gélido silencio en los jardines
después de la agonía en lugares pétreos
y el griterío y el lloro
y prisión y palacio y reverberación
de trueno primaveral sobre lejanos montes

aquel que estaba vivo ahora está muerto
nosotros que vivíamos ahora estamos muriendo
con un poco de paciencia.

Aquí no hay agua, sólo roca,
roca y no agua, el camino arenoso
el camino serpentea entre las montañas
que son montañas rocosas sin agua
si hubiese agua nos detendríamos a beber
entre las rocas uno no puede detenerse y pensar
el sudor es seco y los pies se hunden en la arena
si por lo menos hubiera agua entre las rocas
muerta montaña boca de dientes cariados que no
puede escupir
aquí no puede uno ni pararse ni acostarse ni sentarse
ni siquiera hay silencio en las montañas
sino el seco trueno estéril sin lluvia
ni siquiera hay soledad en las montañas
sino adustos rostros rojos que escarnecen y rezongan
en los umbrales de casas de fango hendido.
Si hubiese agua (Eliot, 1995, pp. 61-63).

Escena III. *La carretera*: Un relato de horror de Cormac McCarthy

La historia que Cormac McCarthy construye inicia en la desolación, esa desolación que cubre el planeta tiempo después de una gran catástrofe al parecer, según el narrador, debido a una detonación nuclear:

Somos supervivientes, le dijo desde el otro lado de la lámpara.
¿Supervivientes?, dijo ella. Sí. ¿Se puede saber de qué demonios
hablas? No somos supervivientes. Esto es una película de terror y
nosotros somos muertos andantes. (McCarthy, 2007, p. 46)

Una familia básica sobrevive a la catástrofe y tiene que enfrentarse al horror, pues los pocos seres humanos vivos padecen de una cruenta hambruna y han retornado a la costumbre del canibalismo. Una mujer,

que decide el suicidio antes que enfrentar la realidad, y un hombre, que a toda costa lucha porque su hijo sobreviva al terror de un mundo consumido, acompañan un niño que nace sin conocer el mundo que ahora es historia. La necesidad de conservar la especie, guía al padre, a través de ciudades derruidas, de escombros y de amenazas latentes, llevando a su hijo en un antiguo carrito de hacer mercado. El paisaje desolador acompaña la constante descripción de la voz narradora, provocando en el lector un sofocante letargo que permite imaginar el nuevo mundo dantesco:

Atravesaron las ruinas de una población turística y tomaron la carretera hacia el sur. Kilómetros de bosques quemados en las laderas y nevando antes de lo que había previsto. Ni una sola huella en el asfalto, nada vivo en ninguna parte. Las rocas negras por el fuego como formas de osos en los taludes descarnadamente arbolados. Desde un puente de piedra miró corretear las aguas hacia una poza y girar lentamente formando una espuma gris. (...) Había incendios activo todavía arriba en las montañas y por la noche podían ver luces de un naranja intenso entre el hollín que descendía. (Mccarthy, 2007, p. 28)

Como los sobrevivientes de las historias cinematográficas, estos también se niegan a aceptar el fin de la existencia y emprenden la búsqueda de alguna especie de oasis, curiosamente aquella carretera devastada conduce al sur, lugar en donde esperan encontrar vestigios de vida. Como siguiendo la tradición del génesis, se debe retornar al paraíso, el mismo que busca Kevin Costner, el protagonista de *Mundo acuático*, el mismo paraíso al que anhela retornar *El peregrino* de John Buan.

La novela transcurre entre aventuras, sobrevivir a la inanición y protegerse de las hordas de caníbales que no son mutantes o monstruos, son simples seres humanos que se devoran entre sí; pero también recreada por una atmósfera de melancolía del pasado, cuando los seres poseían a su merced todo un mundo natural que ahora llega a la mente del protagonista como oleadas de imágenes refundidas en el caos, es como una tensión proustiana tratando de recobrar el lugar perdido. Al final, el padre sucumbe debido a una enfermedad, fenece creyendo que con él muere la posibilidad de la existencia de su hijo, quien es

recogido por unos extraños que van errantes conformando una familia nómada y dispar. El relato se cierra entre la descripción de un ambiente desolador y la añoranza de lo perdido:

Una vez hubo truchas en los arroyos de la montaña. Podías verlas en la corriente ambarina allí donde los bordes blancos de sus aletas se agitaban suavemente en el agua. Olían a musgo en las manos. Se retorcían, bruñidas y musculosas. En sus lomos había dibujos vermiformes que eran mapas del mundo en su devenir. Mapas y laberintos. De una cosa que no tenía vuelta atrás. Ni posibilidades de arreglo. En las profundas cañadas donde vivían todo era más viejo que el hombre y murmuraba un misterio. (Mccarthy, 2007, p. 210)

Escena IV. Delirios II

¿Qué es el futuro? Esta pregunta sólo atormenta las mentes atormentadas de antemano. Las personas alienadas bajo el mundo prediseñado tienen un concepto material del futuro. Para la mayoría de personas que conozco el futuro se mide por posesiones, viajes y perspectivas económicas, a esto ha contribuido en gran manera el proyecto de vida moderna centrado en el Tener. Si alguien está inquieto por el futuro se refiere muy posiblemente a que teme perder el empleo, a que tiene dudas, sobre cómo invertirá su dinero o a alguna otra de las variables del consumo, pero en realidad ¿a quiénes les preocupa el futuro? El mundo está colapsando, el agua ha sido contaminada por los millones de residuos que las industrias dejan al manufacturar productos, el aire se llenó de agentes contaminantes, sobre todo de bióxido de carbono emanado de los exostos de los automóviles, la capa de ozono cada vez se deteriora más, la vegetación verde cae para darle paso a las ciudades desarrolladas, el suelo es bombardeado para extraerle sus riquezas y el petróleo pronto será un vestigio, porque la tierra tardó millones de años llenando la alacena que ahora desocupamos para darle forma a la mixtura del dinero.

Una raza preocupada por el futuro debería pensar en estas cosas, debería enterarse que los polos se derriten y el planeta se inunda,

que los rayos ultravioleta hacen cada segundo más ardiente la tierra y que pronto el mundo cambiará su clima y todo el ecosistema mutará. Una raza que piensa en su futuro entendería que el progreso no es sólo poder conjugar el verbo Tener, sino aprender la razón de ser del equilibrio. Pero estamos ocupados en nuestras oficinas haciendo empresas, diseñando un mundo que tal vez ya no sea posible, porque el planeta está enfermo. Tal vez nos hayamos enterado de estas cosas, la radio, la televisión y la Internet lo repiten a diario. Vemos aterrados como los huracanes arrasan poblados, los *tsunamis* nos crearon una dimensión diferente del horror, las inundaciones en diferentes partes del mundo nos dejan aletargados por algunos segundos, los grandes incendios nos hacen sentir impotentes y la miseria que deambula nos estremece mientras terminamos nuestra cena, apagamos el televisor y nos disponemos a descansar para emprender un nuevo día productivo. Acaso dejamos una donación para Greenpeace, o para alguna ONG que dice estar trabajando en defensa de algunos de estos males, y ya. Si el remordimiento dura algunas horas más, entonces el cura te absolverá, o un diezmo, eso siempre ha calmado las conciencias, por eso existen y son tan lucrativos negocios. Una máquina tragamonedas en donde depositas dinero y a cambio obtienes tranquilidad. Gran invento de la humanidad, tan antiguo como la misma estupidez. ¿Y el futuro?

¿Sobre qué escribo?, preguntará alguien ¿Este es un nuevo profeta de la destrucción?, ¿anuncia acaso el advenimiento definitivo del apocalipsis?, ¿pretendo quizás escudriñar el libro perdido de Nostradamus para decodificar las imágenes del desastre? Alguna vez Nietzsche, en boca de Zaratustra, dijo que la tierra estaba llena de personas superfluas, creo que desde entonces la población ha crecido de manera potencial, lamentablemente la mayoría aumentó la taza de superficialidad. Los profetas antiguos veían el desastre a partir de sus elaboraciones místicas, las cuales han sido usadas por las religiones para acrecentar sus arcas. Dame tu dinero y te garantizo una morada en el condominio eterno, porque este mundo se va a derribar, ya lo dijo Juan en el Apocalipsis, Nostradamus en sus versos y los mayas en sus profecías. La iglesia católica y más tarde todas las corrientes derivadas del Luteranismo explotaron sin igual la franquicia de Juan el apocalíptico, inundaron el planeta de miedo durante dos mil años con la figura de los jinetes de la muerte, de la copa de la ira, del juicio final.

Nostradamus tuvo menos público, su origen templatario y recóndito lo hacía poco peligroso, había que encontrar un mejor espacio-tiempo para desempolvar sus escritos y llegó el momento, terminando el siglo XX la franquicia apocalíptica estaba agotada, el mercado potencial ya no creía mucho en lo mismo, además el cine nos enseñó la magia de los efectos y terminamos confundiendo el Apocalipsis con una película de Spielberg, entonces un producto añejado, misterioso y bien lanzado tendría su efecto. Fue así como Nostradamus se convirtió en la nueva estrella de las profecías y se hicieron documentales, se crearon grupos de estudiosos en el tema, los expertos decodificaron y nos entregaron sus sentencias, estábamos al filo de la navaja. De la misma manera excavaron en las predicciones Mayas y la televisión asombró el mundo con sus profecías, sus mediciones del tiempo y sobre todo con la eminente catástrofe. Mensaje final: hay que salir a ser felices porque el mundo pronto se acabará. Resultado: un aumento en el consumo. Esencia: vacío absoluto. ¿Es necesario comprar la serie de DV de las profecías Mayas para entender que estamos en la cornisa?, ¿afiliarnos a una empresa de tv-cable que tiene la exclusiva del documental de Nostradamus evitará el colapso?

Es cierto que el mundo se cae a pedazos y para verificarlo no necesitamos profetas, sólo abrir los ojos. El miedo que nos han vendido durante cientos de años nos ha convertido en marionetas discursivas, vamos hacia donde el oleaje del mensaje lo quiere. No miramos nuestras pisadas porque nuestra vista está puesta en el horizonte, allá en donde CNN y *History Chanel* nos narran un mundo misterioso, mágico y peligroso, pero olvidamos que estamos parados sobre él y que gira sin parar consumiendo el combustible cósmico. No entendemos la dinámica de un agujero negro, sentimos pánico de llegar a caer en uno, pero no nos estremece la mano extendida en un semáforo que reclama las sobras del planeta. Vemos personas durmiendo a la intemperie en la época más avanzada de la historia, pero nos asustamos más al ver las imágenes del desastre del *Challenger*. Somos seres cuya sensibilidad se dilató hacia la distancia, sólo nos estremece lo que no toca nuestra piel. Ya no tenemos ojos sino pantallas de plasma, por eso el 9-11 se convirtió en el largometraje preferido. Nuestros oídos ahora son celulares. Nuestras manos son cartílagos digitales. Nuestros pies son rodantes. Nuestra piel... nuestra piel no existe, fue reemplazada por la

ropa y entre mejor sea la marca, mejores nos sentiremos. ¿Cómo podrá ese maniquí moderno pensar en el futuro?

Hablo de la incertidumbre del futuro porque al parecer el ser humano llegó al vórtice de sus decisiones. Pero si el mundo sufre la hecatombe no será el final de la raza, ya los poderosos tienen clara su estrategia, el apocalipsis tampoco es democrático, no nos engañemos en ello, el apocalipsis es para los desafortunados, para los desheredados, para la gran franja de miserables que viven con los restos del festín de la civilización, también para aquellos que ingenuamente han creído que con ir a la iglesia cada domingo el futuro está asegurado, o para aquellos que se esclavizaron durante años para tener una casa, un carro y unas vacaciones anuales, para ellos también es el desastre, porque los otros, ese puñado de poderosos han construido sus *búnkeres* para resistir, han comprado parcelas en la luna y en Marte por si toca huir, han diseñado guaridas bajo la tierra para que el efecto radiación no los aniquile, han entendido que el dinero no los salvará y por eso tienen diseñada su estrategia, pero no hay cupos para tantos, por eso hacen creer a los demás que la solución está en otra parte. Si el ser humano entendiera el signo de su propia catástrofe realizaría el cambio más radical de la historia, pero eso es imposible, nuestras mentes ya dormitan en el *Hades*, entonces para qué evitar la muerte. Imaginemos por un momento que el planeta aboliera el uso de los automóviles, el uso del plástico, que apagara los bombillos, que eliminara los productos que contaminan. Entonces el mundo respiraría de nuevo. Pero ¿cuántos están dispuestos a vivir en ese planeta? Lo planteado aquí es menos realizable que una utopía, por eso el planeta algún día deberá empezar de nuevo, reciclarse y sólo los poderosos sobrevivirían y uno que otro miserable al que no me atrevo a calificar como afortunado.

Hablo del futuro incierto para poder hablar de Latinoamérica, porque si aún existe una opción diferente en el planeta puede engendrarse en estos lares. El desencanto es occidental y se hizo universal, Latinoamérica es caótica y como siempre ha vivido en el caos, puede estar mejor preparada para la hecatombe. Esa es una precisión demasiado pretenciosa, pero durante muchos siglos nos dejamos guiar por Occidente, tenemos derecho a rebelarnos y a intentar ser pretenciosos, quizás eso no nos salve; pero al menos prolongará nuestra destrucción.

Referencias bibliográficas

- Brizuela, L. (1987). *El ángel del rock II*. En: Viento del sur.
- Sociedades Bíblicas Unidas. *El Nuevo Testamento. El apocalipsis*. Capítulo 6, versículos 12-14. Bogotá.
- Eliot, T. S. (1995). *La tierra baldía*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Enzensberger, H. M. (1998). *El hundimiento del Titanic*. Barcelona: Plaza y Janes.
- Giddens, A. (1997) *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Editorial Península.
- Marinetti, F. (1909). *El manifiesto futurista*. Recuperado de: (<http://webs.advance.com.ar/pfernando/DocsIglCont/Marinetti-manifiesto.htm>)
- Mccarthy, C. (2007). *La carretera*. Barcelona: Mondadori.

Símbolo, mito y poesía

Por Carlos Arturo Gambo Bobadilla

La literatura: epifanía de un símbolo

Partiendo de la definición de Gilbert Durán acerca del símbolo, me atreveré a exponer de entrada a la literatura como la epifanía de un símbolo, con lo cual quiero arriesgar una hipótesis que se estructura bajo la siguiente premisa: El mundo inaprensible de lo sagrado³ sucede a intervalos de sin-tiempo y sin-espacio, por lo tanto puede ser universalizado solo desde una ráfaga momentánea y el artista, como *médium*, da cuenta de esa otra dimensión-mundo, pero para lograrlo debe estar en permanente contacto con el mito, así la lectura-escritura se erige como ritual que evoca y permite mantener los sentidos en estado de alerta, como radares que buscan señales misteriosas; solo de esa manera le será permitido capturar las formas instantáneas de esa aparición, de esa epifanía. En síntesis, la literatura pertenece al mundo de lo simbólico, la reflexión literaria reactualiza el mito y el ejercicio cotidiano (interpretación-escritura) se ritualiza y surge la obra de arte.

Dado lo anterior, toda escritura está ligada a la dimensión simbólica, pero su trascendencia depende de esa delicada conexión entre el

3 Es necesario aclarar que lo sagrado dista mucho de la concepción de religión que impera en nuestra época, ya que lo primero tiene que ver con la relación profunda y misteriosa del hombre con el universo y consigo mismo, y lo segundo sólo es una forma de mercantilización de los rituales.

escrito y el inconsciente colectivo que construye el único relato universal posible: la epifanía de la existencia. El lenguaje es el material sobre el cual discurre el mundo simbólico y el mundo simbólico es lenguaje in-expresado, por eso debe ser reconstruido permanentemente, su vértigo debe ser domado para que vuelva al instante siguiente a su estado de salvaje ecuación de lo inexplicable. El lenguaje como uso cotidiano se banaliza, y por lo tanto, el escritor, en esa infinita labor de reconstrucción, lo vivifica.

En ese sentido, el lector de literatura debe desplazarse de su mundo objetivizado por las anomalías mentales que el exceso de razón ha construido en su entorno, para poder naufragar en ese río del tiempo heraclitiano, sabiendo que solo en breves pinceladas podrá saborear el misterioso secreto que envuelve el eterno relato de la humanidad. Ser lector de literatura es estar dispuesto a dejarse golpear por lo recóndito que hace parte constitutiva de todo cuanto existe. Hasta en lo que consideramos más trivial, en un jarrón por ejemplo, habita un *animus* antiguo que desplaza su significado a una historia de infinitas posibilidades, como las curvas de un espiral que se encuentran y no se toca, pero se saben ligadas al mismo destino.

Aproximación hermenéutica al texto poético

De todas las artes, es quizás la poesía la que más conexión tiene con ese mundo simbólico que le da forma al mito. Por ser lenguaje en constante cambio, dotado de polifonías que se cruzan y polisemias que el lector decodifica, la poesía no tiene un lugar definido entre el cielo, la tierra y el submundo; ya lo hacía notar Shakespeare en esos hermosos versos que nos recuerda Ernst Cassirer (1967):

La mirada del poeta, que se mueve con una fina locura
Va del cielo a la tierra y de la tierra al cielo;
Y como la imaginación encarna
Las formas de desconocidas cosas, la pluma del poeta
Las convierte en figuras y a naderías de aire
Da morada y nombre. (p. 132)

Veamos algunos aspectos planteados por Shakespeare, aquí: hace notar que el poeta, a pesar de que usa el lenguaje como instrumento

propio del mundo de la razón, lo dota de una fina locura, es decir, para que su mirada capte el misterio del cosmos, debe ir oteando ese viaje entre cielo y tierra, pero en su alforja debe contener “la fina locura”. Curiosamente en estos versos de Shakespeare, no aparece el Hades, porque ese inframundo lo destina como hábitat del lunático: “Uno ve más demonios que puede contener el ancho infierno, éste es el loco” (Cassirer, 1967, p. 132), pero desde otras miradas, la poesía está ligada al *homo demens*, porque sería imposible sobrevivir sin domar ese Minotauro que amenaza con destrozarnos, porque habita dentro de nosotros. En palabras de Edgar Morín (1997), “La poesía se libera del mito y de la razón, al tiempo que los contiene. El estado poético nos transporta a través de la locura y la cordura, más allá de la locura y la cordura” (p. 15). El término locura, como muchos otros, han sido satanizados con el fin de posicionar una idea dominante, y en esas progresivas exclusiones la poesía ha ido quedando a la deriva de un mundo que está controlado por lo prosaico, lo razonado, lo instrumental, hasta llegar a definir el hombre como un objeto a-histórico, escindido de los mitos. Por eso, continuando con los versos en cuestión, Shakespeare retoma la importancia de la imaginación en ese proceso de aprehensión de las desconocidas cosas, ya que imaginar es capturar imágenes para reactualizarlas por medio de la metáfora, y de esa manera, darles “morada y nombre”, es decir traerlas al hoy, revitalizarlas, renombrarlas y luego tratar de explicar por medio de ellas las complejidades de la cuestión humana.

Ahora bien, si el poema es símbolo reactualizado, hay que ser claro que no toda poesía posee la interconexión con el mito, esto debido a que no todo quien escribe puede jactarse de ser un “médium” y no todo “médium” está exento de tejer poemas alejados del mito. Lo que los antiguos llamaban inspiración y que las escuelas del siglo XX desprestigiaron por no responder a la lógica cartesiana, no es más que el instante sacro en que un *topos* del presente le da cabida a una pulsión eterna, y tiene mucho de misteriosa y mágica. Pero ese instante solo le es permitido a quien realiza una hermenéusis del misterio. En ese sentido hay que abordar el poema como la expresión actual de un misterio eterno. Escritor y lector ritualizan el cosmos, el primero por medio de gráficas y el segundo en su proceso de hermenéusis. El siguiente ejercicio es un ritual de un segundo.

Las ofrendas simbólicas de Ebroul Triana

Empecemos por definir el texto objeto de análisis que lleva el nombre de *Ofrendas* como poesía, apelando a la afirmación que al respecto realiza Basave (2002):

En un verdadero poema, las imágenes no son —no deben ser— cobertura de conceptos, sino expresión de intuiciones. Hay una zona sensible y vibrante en la conciencia inmediata del hombre que se conmueve ante el cielo rojizo, un mar esmeralda o un prado amarillo... No se trata de objetos ideales que estén en la región intemporal e inespacial de la lógica, sino de cosas concretas, de imágenes en el tiempo. (p. 24)

Ahora bien, el poemario fue publicado en abril de 2010 y su autor es el poeta oriundo de Antioquia, Ebroul Triana Barrios. Consta de dos partes, nombradas *I Petroglifos*, *II Fragmentos*, que de entrada juegan a la construcción de una dualidad complementaria, casi simbiótica. La intención es unir dos mundos, el antiguo expresado por la escritura rupestre y el actual posmodernizado y hecho trizas por las multitudes enajenadas. Una dialéctica entre el pasado y el presente, recorrido imposible en el tiempo razonado, pero factible en brazos de Cronos. Cada parte consta de 13 poemas, lo que muestra que la arquitectura misma del poemario es pensada con el fin de remitir a una serie de símbolos que el lector debe decodificar, siguiendo esa regla planteada por Pfeiffer (2000): “La poesía “original” se da únicamente cuando hasta lo “más exterior” tiene una significación interna, y cuando hasta lo “más íntimo” se convierte en forma”. (p. 90)

El número 13, es considerado dentro de muchas culturas como símbolo de mala suerte, por ejemplo dentro del *Tarot*, el trece representa la muerte y en la mesa de la última cena de la tradición judeo-cristiana había trece comensales; así mismo:

Hay 13 budas en el Panteón Indio, y 13 discos místicos coronan la parte superior de las pagodas chinas e indias. La empuñadura de la espada sagrada en el templo de Atsusa en el Japón está formada por 13 objetos de misterio, y 13 es el número sagrado de los mexicanos con sus 13 dioses en forma de serpientes. (Penélope, 2007, párr. 18).

Como se puede notar, la carga simbólica de este número es altísima, por eso no es casual este equilibrio entre las dos divisiones del poemario. De igual manera, cabe resaltar que estas se unen directamente mediante dos poemas, *Petroglifos* en la primera parte que lleva el mismo nombre, y *Petroglifos II* en la segunda parte. Los petroglifos son imágenes rupestres previas a la escritura y en ese sentido es una de las formas más antiguas de expresión del ser humano, en ellas los primitivos intentaban plasmar las profundas interacciones de las culturas con su medio, sus pulsiones y el misterio. Estas expresiones simbólicas del ser humano presentan semejanzas en sus trazos en diferentes culturas, lo que puede ser interpretado como resultado de convergencias de esa construcción cultural y simbólica que Jung denominaría “inconsciente colectivo”.

Siguiendo la forma de análisis propuesto, el mundo antiguo y el actual, enfrentado desde la mirada que inspecciona la construcción del tiempo y del sujeto, se encuentran imágenes claves en los dos poemas que unen esos espacios. En *Petroglifos* el poeta empieza por realizar una descripción pormenorizada de las figuras talladas sobre la roca y el sentido mismo de esa forma de expresión, no se trata de un simple juego o un pasatiempo, es la manera de identificarse como ser, de reconocerse y reconocer a “los otros seres”:

En la danza de colores y fuego
 Los hombres y los animales, se conjugan
 En un mismo color.
 Con un punzón y una rama de flecos,
 Un hombre, en la caverna de su espíritu
 Se dibuja así mismo y a los otros seres. (Triana, 2010, p. 8)

En esa “caverna de su espíritu” resuena Platón, que luego viene a retumbar en el presente cuando en *Petroglifos II* exclama:

Mi espíritu se ha fragmentado
 En éste caldo de vida, hace miles de años.
 (Triana, 2010, p. 25)

Es el hombre posmoderno quien grita desde un presente inexplicable, porque intuye que ya no hace parte de esa unidad cósmica, ahora sólo permanecen en él pequeñas partes de ese equilibrio antiguo:

Soy un pedazo de sol
Una porción de tierra
Un vaso de agua y
Un soplo de aire. (Triana, 2010, p. 25)

Ahí están los cuatro elementos que tejían el origen constitutivo del universo, ahora fragmentados en partes cuantificables por el mundo del raciocinio: “pedazo”, “porción”, “vaso” y “soplo”.

Ahora bien, después de evidenciar estas conexiones de forma, que cruzan el poemario y que por lo tanto lo convierte en unidad simbólica, se procede a revisar algunos elementos míticos que se presentan a través del mismo, entendiendo que no se pretende agotar la significación de los mismos, sino más bien hacerlos evidentes para que otro lector posea antorchas que guíen su tránsito por el texto y el mundo posible que nos plantea el autor, pero siguiendo la presencia del mito en la obra de arte como génesis constitutivo, como lo plantea Garagalza (1990): “Ahora la aproximación y el estudio de cualquier obra de cultura (sea literaria, pictórica, etc.), de cualquier lenguaje cultural, deberá hacerse con *una referencia última al mito* que subyace oculto en su fondo (o en su origen)” (p. 100), y más adelante añade al respecto de la interpretación de la obra de arte:

Pues toda obra ha de ser comprendida no tanto como una mera «visión de mundo» sino como un universo que ordena y articula valores y, en tanto que los valores son de procedencia *numinosa*, la comprensión exige una referencia explícita a los grandes mitos, en los que se *implica* la *numinosidad* última. La auténtica obra de arte, *la obra maestra*, es la que consigue resucitar o restaurar el mito, yendo, por tanto, a su saga. (Garagalza, 1990, p. 100)

En ese sentido, el primer poema titulado *Espiral* nos remite al momento mismo del origen del universo:

Desenrollo el cordel en que la araña gigante
Ha tejido el universo.
Con mi mano y todo mi cuerpo pintado
De cebo y tierra
Elevo plegarias.
Por un instante, la araña que teje el universo
Duerme armónicamente en mi mano abierta

(Triana, 2010, p. 5).

Para interpretar estos versos debemos remitirnos necesariamente al plano de lo mítico, ya que la imagen de la araña hace parte de expresiones simbólicas en muchas culturas:

La araña constituye el artrópodo más intensamente utilizado en el terreno de la mitología y simbología. Lo ha sido además con una manifiesta —incluso inquietante— concordancia en la mayor parte de los términos y en sus elementos más profundos o ambivalentes. La araña es un animal capaz de elaborar construcciones de extraordinaria complejidad (especialmente para un hombre primitivo) en forma de telas orbiculares de aspecto perfectamente geométrico. Ello ocurre en mitad de la naturaleza, una ‘entidad’ armoniosa y bella para los poetas, pero escenario salvaje de dramas intensos, fuente de temores y problemas para sus moradores, en la que residen fuerzas poderosas, indomables, y en las que acecha el peligro y la muerte. (Melic, 2002, párr. 24)

En ese orden, la imagen de la araña (presentada en el poema) tejiendo el universo, tiene mayor conexión con *Neith*, diosa de la guerra y la caza, creadora de dioses y hombres, fundadora de la mitología egipcia; por lo tanto desde el poema se remite a esa creación, pero igualmente a la trasposición de los significados, puesto que esa diosa creadora de dioses duerme en una mano abierta, es decir, la del poeta creador.

En el poema *Anaconda* surge la palabra como creadora del mundo, ya que es ella la que activa el mecanismo universal:

Digo: Árbol
Y el bosque surge del aire y del agua.
Digo: Agua

Y la lluvia mi cuerpo lame.

Digo: Tierra

Y la vasija toma forma. (Triana, 2010, p. 6)

Siguiendo el derrotero propuesto, el ser humano frente al mundo recién creado en *Terracota*, se hace necesario la representación o *mímesis* del mismo, por eso el trazo surge de las figuras que ayudarán al hombre a comprender su relación con ese mundo animal que luego dará origen al tótem y alimentará el arte en el hombre primitivo, como lo hace notar Lévi-Strauss:

Cuando se habla de totemismo, en efecto, se cofunden dos problemas. En primer lugar, el que plantea la frecuente identificación de seres humanos con plantas o con animales, y que nos remite a las concepciones muy generales acerca de las relaciones entre el hombre y la naturaleza. Estas últimas interesan al arte y a la magia, lo mismo que a la sociedad y a la religión. (Lévi-Strauss, 1997, p. 23)

Por eso después de invocar el bisonte, el felino y la serpiente, el poeta-pintor que trabaja en su caverna exclama:

Con mis manos, con el fuego,
Hago que los animales habiten esta oscuridad
Para que sus almas surquen las noches, la sal
De la estrellas. (Triana, 2010, p. 7)

Y más adelante, en *Achiote*, reafirma:

Esas mismas manos de aceite y llama
Liberan en sueños:
//animales y objetos//. (Triana, 2010, p. 10)

Creadas las cosas, por medio de la magia de la palabra, aparece la escritura (manos abiertas) y la lectura (ojos abiertos), como poleas que resignifican el mundo para vencer la muerte prologándose en el tiempo, como se anuncia en *Ocre*:

Pintaron otros hombres,
Con sus manos abiertas y sus ojos abiertos,
Para que no terminarán las palabras.
Pintaron sobre sus rostros, otros rostros,
Para poder ver más allá de los sueños.
Pintaron su rostro y todo su cuerpo,
Para entender el viaje del que no regresaba.

(Triana, 2010, p. 11)

Sin embargo, la muerte debe ser ritualizada, ella es parte de la existencia, habita entre los hombres, camina por sus alrededores; por eso en *Ánimas* la muerte convive con los hombres y ayuda configurar el universo explicado desde la magia de los sueños:

Las ánimas se mezclan con los vivos
Y cantan y bailan y beben y comen y fuman
Hasta la madrugada.
Luego se van en silencio por donde vinieron.
Dejando atrás las flores marchistas de lágrimas,
Los instrumentos fatigados del aliento-noche
Y,
Entre las manos de los hombres vivos, el mensaje
De los sueños. (Triana, 2010, p. 13)

La segunda parte del poemario que da cuenta de las peripecias del hombre actual, subsumido en una época desacralizada, empieza con una sentencia tajante en *Ofrendas*:

He inventado un dios solo para mí.
He construido un altar para reflejarme en él.
Pero,
No sé, a qué momento se hizo colectivo
Y
Cuando regresa, asoma con otro rostro.
Se ha vuelto poderoso.
Los han vestido de tantos ropajes,
Lo han contaminado tanto,
Que ahora, tengo miedo de él. (Triana, 2010, p. 20)

Aquí ya no existe una relación totémica, ese dios, un día creado por los trazos mágicos en las paredes de las cavernas, ha sido pervertido, ya no responde a la unidad del hombre y naturaleza, ahora es “colectivo”, se le ha cambiado el rostro y el ropaje, ya no es el mediador entre el misterio, la muerte y el mundo natural, ahora es un dios contaminado por el tiempo y por eso la voz exclama: “tengo miedo de él”. La mayor invención humana ahora controla el destino humano. De aquí en adelante, la voz poética nos muestra ese mundo escindido de lo sagrado por haber perdido esa «mágica conexión» con el universo, por eso se pregunta y se responde en *Fragmentos*:

¿Han visto mis despojos?
No
Estoy fragmentado.
Todos los días busco mis pedazos, trato de juntarlos,
(La voz grita con angustia) // ¿Los han visto?
No. (Triana, 2010, p. 21)

Y continúa su discernimiento, atrapado en la cotidianidad de un tiempo que requiere de un retorno al tiempo mítico “para poder caminar entre los hombres”; y en *Reflejo* su agonía aumenta porque se sabe solo, quizás abandonado por los antiguos dioses:

¡Qué difícil es inventarse
Todos los días!
Recoger y cosechar las partes
Fragmentadas y hacerse de nuevo
¡Qué difícil es inventarse
Uno mismo! (Triana, 2010, p. 22)

¿En dónde habita ese dios omnipotente que todo lo mira? Se le debe adoración, desde la hipocresía, porque él vigila y castiga y en *Oraciones* esta tensión sigue presente:

¿Qué mira ese ojo triangular?
Siempre tengo los pies descalzos, para que dios
No sepa por donde camino

Entre estos pasillos y corredores.
Luego del canto y del rezo
Me esfumo de ese ojo triangular
Por donde dios, saca a pasear
Sus pesadillas. (Triana, 2010, p. 23)

¿Es acaso ese ojo triangular la trinidad de occidente: Padre-Hijo-Espíritu Santo?, ¿y por qué pide adoración? Alejandro Rico (2010), ve allí una imagen de sarcasmo, porque ese ojo triangular hace referencia al dios-dólar que nos mira. El sujeto actual deambula por el mundo, “se desliza por los colores y los gestos lisos y fríos” (p. 24), ya no tiene relatos para asir su mirada bajo el cielo, ni más allá de las estrellas, sólo anda en busca de “el cielo prometido del otro lado del mar”, por eso al final de este poema titulado *Cúpula*, se manifiesta como ser desheredado de lo sacro y exclama:

Mi alma quedó crucificada
En el cúpula del templo.
No ha querido irse.
Mi alma. ¿Mi alma? No partirá. (Triana, 2010, p. 24)

A dónde ir, es quizás la gran pregunta del ser desterrado, ahora que el rito ha perdido su profundidad misteriosa y se torna en cotidianidad cuadrada, forma efímera que no contiene el tiempo transcurrido, está atrapado en los nuevos *Mapas* del mundo:

Sus manos palpan una y otra vez
La piel rugosa de la muralla -¿Qué busca?-
Sus manos cicatrizadas de gritos,
No ven en la oscuridad.
-¡Que alguien al menos le regale una flor de cuarzo!
- ¡Que alguien al menos le regale un perfume!
(Triana, 2010, p. 27)

Pero en medio de esa prisión, la palabra como forma de conexión con ese mundo olvidado, permite la renovación del sujeto, en ese sentido el poema *Mensajes* posee un tono esperanzador:

El hombre de la celda de al lado,
Lleva en su cintura una cuerda de colores, y
Cuando la desata aparece el arcoíris. (Triana, 2010, p. 29)

Y el ser se torna *Pregonero* del tiempo, de la noche que contiene todos los misterios, y de la posibilidad de dialogar con el más elaborado de los misterios; el silencio:

Por las calles empedradas.
El pregonero arrastra una campana
Para que aparezca la noche
Y llegue el silencio. (Triana, 2010, p. 30)

Finalmente, descubre que todo radica en la palabra, en la misma esencia que un principio movilizó la creación: “Nos han otorgado la palabra, para construir el mundo”, afirma en *Lienzo*; y retorna a ese mundo distante de tiempo sin tiempo, llevando consigo la carga de su drama actual. El cierre es inevitable, pero sólo encuentra una salida, el retorno a la roca en donde antes se escribía la historia, por eso en *Amarillo*, la voz poética asume la acción:

Me fragmento, construyo islas,
Visto el mundo esferado en mis manos.
Me fragmento.
Me pongo la máscara de la selva,
Toco la flauta hecha de agua
Y plumas. Me fragmento.
Penetro la oscuridad, entre el vuelo
Amarillo de la roca. (Triana, 2010, p. 32)

Conclusión inconclusa

En el ejercicio de interpretación planteado a partir del poemario *Ofrendas* se hallan las formas implícitas de la palabra que dialoga con el tiempo mítico, en este caso de manera explícita, porque como lo propone Cassirer (1967):

El arte nos proporciona una imagen más rica, más vivida y coloreada de la realidad y una visión más profunda en su estructura formal. Caracteriza a la naturaleza del hombre que no se halla limitado a una sola manera específica de abordar la realidad, sino que puede escoger su punto de vista y pasar así de un aspecto de las cosas a otro. (p. 147)

Es decir, en un tiempo de errancias, cuando el ser humano no es sujeto sino objeto, que se pasea por las grandes avenidas del desarrollo, cuando la evolución más parece un retroceso, cuando la angustia de la existencia naufraga en los andenes de las ideologías y las iglesias se llenan de voces desesperanzadas que buscan un aliento en lo sagrado-comercializado, el retorno al mito, por medio de la palabra que recrea el mundo, que lo conecta con el tiempo eterno, parece ser un aliciente para quien moldea sustantivos y doma metáforas; es quizás el arte el último rincón del misterio que aún la ciencia con sus escalpelos no ha podido penetrar; es quizás redescubriendo esa conexión inaprehensible con el todo constitutivo del cosmos que el ser humano podrá aproximarse a la respuesta por sí mismo, porque en algún camino su sombra se bifurcó y ahora vagamos por la autopista del tiempo sin señales en las curvas

Referencias bibliográficas

Basave Fernández Del Valle, A. (2002). *¿Qué es poesía? Introducción filosófica a la poética*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cassirer, E. (1967). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.

Garagalza, L. (1990). *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos.

Lévi-Strauss, C. (1997) *El totemismo en la actualidad*. Fondo de Cultura Económica. Bogotá.

Melic, A. (2002) *De Madre Araña a demonio Escorpión. Los arácnidos en la mitología*. *Revista Iberoamericana de Aracnología*. Recuperado de: <http://entomologia.rediris.es/aracnet/e2/10/03mitologia/>.

Morin, E. (1997). *Amor poesía y filosofía*. Colombia: Editorial Magisterio.

Penélope. (2007). *Significados de los números 13 y 22*. Recuperado de: <http://impreso.elnuevodiario.com.ni/2007/06/21/suplemento/mundooculto/6107>.

Pfeiffer, J. (2000) *La poesía*. México: Fondo de Cultura Económico.

Rico Salas, M. A. (2010). *Ofrendas, la memoria y su olvido*. En: *Tiempo de Palabra. Revista de arte y poesía*. Año 9. No. 12. Ibagué-mayo 2010.

Triana Barrios, E. (2010). *Ofrendas*. Ibagué: Ediciones Aristoloquia Mariquitenses.

Candelario Obeso: primer poeta negro de Colombia

Por Aldemar Segura Escobar

La diversidad cultural colombiana tiene su origen en las múltiples comunidades indígenas con raigambre prehispánica, en la llegada de los españoles y de los africanos, además de grupos humanos llegados de otras latitudes. Sin embargo, las comunidades que se han asentado en nuestro territorio y los nativos en él, no han encontrado las mismas posibilidades para su desarrollo; a este hecho, pero, fundamentalmente, a la fuerza de la resistencia y a la manifestación artística de la misma, se refiere este trabajo.

Desarrollo

A través del tiempo, las razas diferentes al ideal europeo, americano o hispanoamericano han sido menospreciadas e invisibilizadas bajo el calificativo de *mestizos*, tal como lo señala Friedemann (1992, p. 28), quien alude, también, al hecho de que ésta es una situación histórica.

El proceso de blanqueamiento fue impulsado por una sociedad conformada por terratenientes, mineros y comerciantes, los cuales establecían teorías raciales en las que planteaban la superioridad de la

raza blanca y el natural salvajismo de los *africanos libres*, que lograban su manumisión⁴ después de un largo y generacional esclavismo.

La llegada de los primeros esclavos inicia con las capitulaciones de Pedro Fernández de Lugo, dando comienzo a la introducción de negros esclavizados a la Provincia de Santa Marta. En el año 1592, la disminución de mano de obra indígena llevó al Rey a disponer el ingreso de 2000 negros para que sirvieran en las minas del Cauca, acatando el cumplimiento de normas sobre la organización social y de prerrogativas para ellos:

Los negros deben introducirse de Guinea, cristianizarse y agruparse en colonias de no más de trescientos, sin comunicación entre sí: se les ha de prohibir el comerciar unos con otros [...] y será mejor que se casen cada cuadrilla entre sí [...] los pueblos se poblarán en sitios sanos y cuanto fuere posible sin mosquitos y junto al río, que al negro le es salud y limpieza y gran sustento si tiene pescado... se regulan las penas que irán desde azotes a desorejada y pena de muerte, caso este último en que el dueño será indemnizado con doscientos pesos. Se les darán alguaciles “de ellos mismos”; podrán ser libres si son libertados por sus amos, pero no podrán abandonar las minas y emigrar a otras partes, y en cuanto a relaciones con los indios se les prohibirá... todo comercio, ni compadrazgo ni borrachera, ni confraternidad juntos. (Jaramillo Uribe, 1963, pp. 5-6)

Una primera fase de trashumancia de la diáspora africana, estuvo ligada al proceso de conquista y establecimiento del control peninsular, pero se dio en menor cuantía que en otras etapas, por no haber necesidad de llevar al Nuevo Mundo gran cantidad de este tipo de población, dado lo numeroso de la mano de obra indígena. La segunda etapa es el resultado de una serie de condiciones, entre las que se destacan la disminución de la población indígena, la visión *del buen*

4 TOVAR (2007) define ‘manumisión’ como el proceso mediante el cual se abolió la esclavitud. A nivel nacional, en Colombia, legalmente este proceso dio inicio con la denominada *Ley de Libertad de Vientres* promulgada en 1821; sin embargo, para ser libres, sin condicionamientos de ningún tipo, los esclavos habrían de esperar hasta el primero de Enero de 1852. Dicho proceso de manumisión era la compra por parte del esclavo de su libertad. El “amo” establecía un precio de acuerdo al tiempo en que podría seguir produciendo el esclavo y a su vez discriminaba sexo y edad; por lo tanto la mayoría de las manumisiones se daban en la población de esclavos mayores, dada la valoración de su trabajo.

salvaje concebida por Fray Bartolomé de las Casas, la presencia de las minas de oro y su explotación por parte de los españoles, los trabajos en las viviendas y demás labores que se consideraban no dignas de realizar por un español.

Durante el siglo XVIII, se concretó el proceso institucional de esclavitud; los esclavos afrodescendientes fueron protagonistas debido a su función económica, dentro de la producción de miel, azúcares y panela, así como de la ganadería, el trabajo doméstico y la minería. Si bien, el esclavo realizaba sus tareas por temor al castigo del *amo*, encontró estrategias de resistencia y de búsqueda de la libertad. Sergio Mosquera (2002, pp. 99-120), menciona entre esas estrategias el cimarronismo, la recompensa por servicios, la manumisión por gracia, el blanqueamiento y la auto-manumisión. La promesa de libertad hecha por los esclavistas, como recompensa de servicios, motivaba al esclavo a delatar movimientos rebeldes, además de garantizar su fidelidad y sumisión. Por otro lado, la manumisión por gracia era otorgada por los esclavistas al momento de morir como premio por los servicios prestados. El blanqueamiento era más dado a las mujeres, que mediante el proceso de *muletaje*, buscaban la libertad de sus hijos por el porcentaje de sangre blanca en sus venas.

Sin lugar a dudas, la mejor forma que encontraron los esclavos como resistencia fue el cimarronismo, que constituía el peor problema para las autoridades coloniales, debido a los motines, huidas, bandolerismo en caminos y poblados, además de asentamientos de comunidades cimarronas negras (palenques) en favorables condiciones geográficas, donde se empezaría a generar subversión y resistencia. Como contrapeso, el gobierno creó en el Congreso de Angostura, el primer paso hacia la abolición de la esclavitud, la cual fue interpretada por los esclavos, como una realidad de libertad; sin embargo, las clases criollas no estaban dispuestas a perder su mano de obra, lo que conllevó a que se proclamara la *Ley de los Vientres* que consistía en reconocer como libres a los hijos de las esclavas.

Durante este proceso de la abolición de la esclavitud de los negros, la Nueva Granada se sumergía en una problemática, mencionada por Múnera (1996, p. 29), en torno a tres mitos que se han repetido a lo largo de la historia colombiana, el primero de ellos es considerar a la Nueva Granada como una unidad política, gobernada desde Santafé

de Bogotá; el segundo, la falsa imagen de una élite criolla andina que se declara en rebelión contra el gobierno y el tercero, reside en la idea de que la independencia colombiana fue el trabajo exclusivo de los criollos.

En primer lugar, según el autor en mención, no se podría hablar de una unidad política debido a las divisiones establecidas entre las élites regionales criollas caribeñas del puerto de Cartagena y la andina de Santafé; menciona Múnera (1996), que:

Asustado por el desorden del Caribe, el Consejo de Indias decidió que la capital del virreinato estaría más segura en la ciudad de Santafé de Bogotá, escondida en las alturas de los impenetrables Andes. Desde allí el virrey podría reinar como la única autoridad sobre un territorio de casi imposible tránsito. [...] La burocracia virreinal – compuesta principalmente de criollos de las familias más poderosas de la capital – intentó forzar sobre la economía de Cartagena una economía que servía a los intereses de los hacendados y comerciantes de Santafé. (pp. 32-33)

De allí, para el mismo autor, se desprende la dicotomía existente entre centro y periferia y la división que ha generado un desarrollo evolutivo diferente en la región caribe y el centro del país.

Hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, la élite criolla regionalista se fortaleció y con el comercio de su lado, buscaba separarse no sólo de los españoles sino, también, del centro representado por Santafé, “para gozar por primera vez de una autonomía que les permitiera redefinir sus destinos como parte integral del Caribe” (Múnera, 1996, p. 37). Poco tiempo podría mantener el Caribe este ideal: con la caída de la Gran Colombia, Cartagena pasaría a pertenecer a una república andina, gobernada desde el centro.

Los criollos del centro, tras su triunfo, adquieren una visión exótica de la vida y del hombre del Caribe y a pesar del grito de independencia de España, han existido personas que, como el político liberal Florentino González, ensalzan el hecho de ser descendientes de europeos y muestran con desprecio cómo los esclavos africanos, una vez libres de los amos blancos, retornaron a sus particularidades de africanos; así cita Prescott (1985), las palabras de Florentino González:

De raza europea somos los criollos que trabajamos por hacerla progresar (a la civilización cristiana). [...] Los africanos, cuando eran esclavos, estaban en contacto con sus señores blancos, pero no adquirirían sus cualidades. Libres, han vuelto a ser lo que eran en África. (p. 59)

De tal forma, se planteaba desde el centro la inferioridad racial, aunada a los estudios geográficos positivistas, que consideraban las costas como un lugar en que se producía un individuo moral e intelectualmente inferior; así, el negro, desde la Colonia, ha sido ubicado en un nivel inferior, ocupando un lugar aún más bajo que el del indígena.

Wade (1997, p. 46), recrea el hecho de que en la Constitución Colombiana de 1886, no se menciona a las minorías indígenas ni a las negras, asumiéndose así, una homogenización propia de los nacionalistas. Este mismo autor menciona, además, que al poco tiempo de haber sido expedida la Constitución del 86, en 1890, fue aprobada una ley, en la que los indígenas aunque se ubicaban en un estatus inferior al de los criollos, eran cobijados con algún tipo de reconocimiento, mientras a los negros ni se les nombró.

En los años siguientes a la expedición de la citada *Carta Magna*, se agudizó la problemática intelectual sobre la raza; en este ambiente intelectual, hacia 1922, se promulga una ley de inmigración en la que el Congreso de la República de Colombia concreta la concepción de blanqueamiento como hecho importante para el *desarrollo de la raza*. Con respecto a esta ley, Silva, (2002), escribió:

Al mejoramiento de sus condiciones étnicas tanto físicas como morales, el poder ejecutivo fomentará la inmigración de individuos y de familias que por sus condiciones personales y raciales no puedan o no deban ser motivo de precauciones [...]. Queda prohibida la entrada al país de elementos que por sus condiciones étnicas, orgánicas o sociales sean inconvenientes para la nacionalidad y para el mejor desarrollo de la raza. (p. 30)

No obstante lo anterior, la conquista del reconocimiento de la heterogeneidad cultural, en todas las latitudes, se ha impuesto como realidad innegable; inclusive, ha hecho surgir importantes categorías

conceptuales; dichas categorías son la *transculturación* y la *hibridez*. Con el término *transculturación*, hoy en día, se hace referencia a diferentes formas de contacto conducentes a que dos culturas terminen mutuamente afectadas y generen un nuevo producto con una identidad más heterogénea e inestable. En última instancia, la transculturación es el momento en que dos culturas chocan y, por una lucha de fuerzas, los elementos de una de ellas pasan a integrarse, siempre en tensión, dentro de la otra. Ni la transculturación ni la hibridez son procesos armónicos de encuentro cultural; al respecto, Cornejo Polar (1980), indica que el mestizaje en ningún sentido puede ser armónico, ya que en un encuentro entre culturas ubicadas en planos distintos del poder, siempre la cultura dominada cede poder a la dominante. Se puede entender este hecho produciendo un efecto muy importante, el de la supervivencia: se cede para poder, para conservar la vida.

En Colombia, es posible encontrar voces que se reconocen a sí mismas como surgidas desde la herencia y la vivencia negra, y que cantan desde una posición cultural que se asume distinta, rompiendo los cánones impuestos por las etnias y culturas mayoritarias, tal es el caso de Candelario Obeso, primer poeta negro de Colombia, quien rescata, inclusive, el empleo de la lengua de raigambre africana perviviendo con fuerza poética a través de la lengua castellana, ofreciéndose como realidad imposible de reducir, imposible de acallar. De esta realidad, da cuenta, por ejemplo, el poema *Canción del boga ausente*, (Obeso, 2009, p.54) que se presenta a continuación, para aproximarnos en un breve análisis a través del cual nos proponemos observar cómo este poeta recurre a la lengua de su comunidad asentada en Colombia, lengua que recoge elementos del castellano y de voz negra africana, para manifestar el sentimiento propio de un hombre en el que confluyen culturas diversas.

Qué trite que etá la noche,
La noche qué trite etá;
No hay en er cielo una etrella
Remá, remá.

La negra re mi arma mía,
Mientra yo brego en la má,

Baño en suró por ella,
¿Qué hará? ¿Qué hará?

Tar vé por su zambo amao
Doriente suppirará,
O tar vé ni me recuerda...
¡Llorá! ¡Llorá!

La jembras son como toro
Lo r'eta tierra ejgraciá;
Con acte se saca er peje
Der má, der má

Con acte se abranda er jierro,
Se roma la mapaná...
Cojtante y ficme? laj pena!
No hay má, no hay má!...

Qué ejcura que etá la noche,
La noche qué ejcura etá;
Asina ejcura é la ausencia
Bogá, bogá!

El análisis se detiene en cada una de las estrofas para, finalmente, volver a la consideración de la unidad textual.

La primera estrofa del poema empieza con una construcción a partir de la figura de concatenación; esta figura consiste en comenzar cada miembro de la oración con una palabra o frase de las anteriores, de ordinario la última. La concatenación en esta estrofa toma la forma de reduplicación o conduplicación:

Qué trite que etá la noche,
La noche qué trite etá

Como puede observarse, el final del primer verso se duplica en el comienzo del segundo; pero, al utilizarse nuevamente todos los elementos del primero en el segundo, se ha logrado una duplicación con repetición cambiando el orden de los elementos, alterando el

orden sintáctico con lo que se evidencia, también, el recurso de la hipérbaton figura de construcción, que se define como “inversión del orden natural en la colocación de las palabras” (González Zea, 1961, p. 99). No obstante, en estos casos, más que remitirnos a un “orden natural” es pertinente referirnos al “orden inicialmente propuesto”, el cual presentado en el primer verso se trastoca en el segundo (esto tanto en la estrofa 1 como en la 6). El efecto artístico que se produce implica un reforzamiento de la expresión, con la consiguiente afectación en el lector.

La tristeza, que es un sentimiento de seres animados, se atribuye a la noche, mediante el recurso de la figura de prosopopeya o personificación. Pero, cuando el poeta sigue caracterizando la noche al indicar:

No hay en el cielo una estrella

Refuerza la idea inicial de ‘noche triste’ y culmina con “remá, remá” como un destino ineludible del boga. De tal manera, en un ámbito triste, de oscuridad sin estrellas, que se anuncia como descripción en las estrofas, y se cierra como constatación en descripción en la estrofa 6, el hombre cumple su designio: ‘remá, remá’.

Puede apreciarse un cambio importante en la voz poética: los dos versos primeros de la primera estrofa ofrecen una noche personificada; luego, la voz ofrece una descripción que constata una realidad que puede justificar la percepción de noche personalizada para, enseguida, mostrar en la realidad “empírica”, que hace el sujeto implicado en el entorno de la noche triste.

En la primera estrofa, el paso de la prosopopeya a la presentación de la realidad perceptual y de ésta a la demostración de la realidad empírica se constituyen en una forma poética de la gradación, figura de construcción caracterizada por agrupar una serie de términos que dan, cada uno, mayor intensidad a la expresión. Esa intensidad avanza de lo menos tangible hacia lo concreto:

Noche triste
No hay [...] una estrella
Remá, remá

Es, también, relevante observar como los dos primeros versos de la primera estrofa están conformados por expresiones exclamativas desprovistas de los signos de exclamación; su lectura nos permite apreciar un tono de constatación triste y grave.

La figura de construcción que implica el cambio del orden de las palabras y a la cual aludimos antes, se conoce, también, con el nombre de translación, tal como lo señalan Ojeda, Arévalo y Aráus (1984, p. 52).

Del efecto perceptivo que provoca en el lector, también, puede afirmarse que sugiere una estructura de espejo que, al duplicar elementos, posibilita apreciarlos con características insospechadas; replicar la noche es verla sin estrellas y descubrirse allí remando, tal vez, cumpliendo el destino inexorable del boga. Este planteamiento puede verse sustentado en que, pasando a la estrofa 2, la voz poética se centra en la amada y en el boga amante:

La negra re mi arma mía,
Mientras yo brego en la má,
Baño en suró por ella,
¿qué hará? ¿qué hará?

Inscrita previamente la voz poética en un universo lingüístico propio de la etnia negra, el poeta va del recuerdo al presente y de este al futuro, en una gradación de la temporalidad que mueve al lector del ayer al hoy y al mañana. El recuerdo solo posible si hubo un antes. Se jalona ese ayer hacia la presencia actual mediante el adverbio de temporalidad *mientras* y a través de la frase “baño en suró por ella” que tiene la propiedad de unir el yo (expresado sutilmente mediante su elisión y su persistencia en la expresión verbal “baño” –yo–) con el ‘ella’ (declarada de manera contundente en tanto causa de estar baño en suró). Y, se avanza hacia el futuro que es sólo incertidumbre: ¿Qué hará? ¿Qué hará?

Esta segunda estrofa introduce un tono de reclamo implicado en el sentido de ‘bregar’ que en Moliner (1986) se reporta, entre otras acepciones, como “luchar con dificultades y penalidades” (p. 43). El tono de reclamo se fortalece con la expresión:

Baño en suró por ella

Que da cuenta de cómo se encuentra el boga mientras brega en la mar e indica que es por ella. Estar ‘baño en suró’ es una expresión totalizante; este sentido se percibe cuando se pone de presente que estar “sudado” es distinto a “estar bañado en sudor”; de esta forma, la voz poética matiza con mayor fuerza el esfuerzo que el hombre realiza al trabajar en la mar por su “negra”. Es importante, también, observar cómo se va del recuerdo personal: “la negra re mi arma mía”, de lo propio, marcado por el artículo posesivo y el adjetivo posesivo y señalado con la preposición *re* (de), y conocido, del campo del amor, al espacio del yo que lucha y al ámbito de lo desconocido: “¿Qué hará? que se duplica como un eco que perturba en un interrogante que queda irresuelto en esta estrofa.

La voz poética avanza en la tercera estrofa para ofrecer dos suposiciones que podrán resolver la pregunta planteada en la segunda estrofa. Cada suposición se introduce a partir del primer y tercer verso respectivamente logrando, por medio de la repetición un especial fortalecimiento del ritmo poético:

Tar vé por su zambo amao
[...]
O tar vé ni me recuerda...

Puede advertirse que la voz poética no recurre aquí a la anáfora pues introduce una sílaba (O) con la que se empuja el acento poético una sílaba hacia delante

Tar vé [...]
O tar vé [...]

Y este movimiento rítmico va emparentado con la gradación conceptual implicada en la estrofa:

Tar vé por se zambo amao
Doriente sujpirará,

O tar vé ni me recuerda...
¡Llorá! ¡llorá!

Dicha gradación va del suspiro al sentir el dolor por el amor y de este al no recuerdo. El pensamiento, expresado por la voz poética del boga, provoca la suspensión de la idea en el hecho de que ya ni en el recuerdo de la amada existe, suspensión graficada en los signos respectivos: ... Todo lo anterior se resuelve en una orden reiterada:

¡Llorá! ¡llorá!

Observamos cómo la voz poética va del ensueño de sentirse amado, al dolor de sospecharse olvidado y a la orden de aceptar el olvido que se materializa en un “Llorá”, en no guardar esperanza; se trata aquí, entonces, del eco que golpea y que implica una realidad inamovible.

Otro asunto interesante de tener en cuenta en esta tercera estrofa es cómo la voz poética se denomina a sí misma: “zambo”. Este término, en Moliner (1981, G-Z, p. 1571), tiene como una de sus acepciones: “mestizo de negro e indio” y este es, posiblemente, el significado en el poema; con ello, se resalta la intención de caracterizar plenamente al boga: mestizaje de indio y negro: alianza de los considerados menos valiosos en la escala creada por los blancos, en la concepción estatal a la que aludimos arriba. En la cuarta estrofa:

La jembras son como toro
Lo r'eta tierra ejgraciá;
Con acte se saca er peje
Der má, der má.

El tono se ha transformado; perdida la esperanza en el ser amado, ya deja de ser único para ser igual a todo; pero, se trata de un todo desgraciado. Enseguida, se ofrece en los dos últimos versos de esta estrofa y en los dos primeros de la quinta, ejemplos de cómo actúan las mujeres y, específicamente, cómo actuó la amada con él; se trata de tres comparaciones, que parecen ser dichos populares, en las cuales está implicado el boga aunque no se le nombra; así, se logra una ironía sutil:

Con acte se saca er peje
Der má, der má.
Con acte se abranda er jierro,
Se roma la mapaná...

Se observa como la última comparación finaliza con puntos suspensivos: queda el pensamiento pendiente y llega a una interrogación que ya no es retórica, como en el ¿Qué hará? de la segunda estrofa; es ahora una interrogación plena, que espera respuesta, que está ubicada en el campo del desengaño, del no ensueño, de la no posibilidad; es una pregunta que el boga se hace y responde:

Cojtante y ficme? laj pena!

Y, el boga ratifica la no esperanza y la certidumbre de la respuesta correcta:

No hay má, no hay má!...

Pero, si bien las estrofas cuatro y cinco expresan la desesperanza, llama la atención que la quinta termine en puntos suspensivos. ¿Desaliento?, ¿deseo de dejarse ir? Así, nos vemos introducidos en un universo emparentado con el anterior, pero profundizado:

Qué ejcura que etá la noche,
La noche qué ejcura etá;

Ya no es una “noche trite”, sin “una etrella”; es una “noche ejcura”. Tal vez, la diferencia radica en que una noche “trijte” sin una estrella, insinúa una posibilidad de una noche alegre con estrella; en cambio, una noche “ejcura” no lleva a pensar en una estrella; más bien se comporta como totalidad, como no esperando nada; como plenitud en tanto que no depende de la mirada del boga, pues el carácter de “ejcura” le pertenece, no participa del juego retórico de que alguien la nombre. Y, en esta dirección: también la ausencia se impone como realidad pues no depende del recuerdo o la evocación de alguien;

tal vez, allí podemos observar el fin del poema unido al fin de la voz poética que va acallándose al tornarse oscura por ser ausencia, por ser muerte.

Observamos cómo el poema, en su totalidad y en cada uno de sus componentes (estrofas), recurre a la figura de construcción y sentido denominada gradación. Por ello, nos interesa una nueva mirada a la relación entre la primera y la última estrofa, cuyos dos primeros versos se han construido atendiendo al paralelismo sintáctico:

Qué trite que etá la noche,
La noche qué trite etá;
[...]
Remá, remá.

Qué ejcura que etá la noche,
La noche quéejcura etá;
[...]
Bogá, bogá!

Retomando la significación del término *boga*, observamos que Moliner (1981, H-Z, p. 994), presenta del mismo dos significados: 1) Mover los remos para impulsar una embarcación; 2) Pasar trabajos y dificultades. Y, el término *bogá*, así tildado como aparece en el poema, es una forma conjugada del verbo *bogar*, y según la autora anterior (tomo A-G, p. 391) que equivale a: 1) acción de *bogar* o *remar*. 2) hacer avanzar una embarcación con remos.

Aunque términos sinónimos, *remá* y *bogá* nos ubican en universos semánticos con diversas implicaciones. En el primero, además de hacer avanzar una embarcación, hay la connotación de sufrir penalidades; en este caso, las del amor que se cree traicionado. En el segundo (*bogá*) la implicación del avance de la embarcación pero ya liberado de las penalidades del amor. De tal manera, el poema se nos revela como gradación del presentimiento de la pérdida (noche trite [...]) sin una etrella), a la duda, al rechazo de la traición y a la aceptación de la pérdida.

Pero, si de la lucha inicial (*remá*), después de los diversos tropiezos conceptuales, se llega a la no lucha (*bogá*) en donde avanza la

embarcación con el movimiento de unos remos hecho por un boga que observa lo oscuro de la ausencia, tal vez sea válido preguntarnos: ¿la ausencia de quién?, ¿del que no lucha? Esto parece contestarlo el título del poema *Canción der boga ausente*, al igual que la estructura de espejo de las estrofas primera y última; en ellas, entonces, la primera adopta el tono de premonición y la última el carácter de cumplimiento.

Es de resaltar el todo orgánico del poema, que se revela como un constructo cíclico en el que se unen, como destellos necesitándose y necesarios, los componentes del título y los de cada verso, en una articulación que da cuenta, junto con las voces propias de raigambre negra, de una intención poética cumplida magistralmente

A modo de conclusión

En nuestro territorio la llegada de los españoles implicó la llegada de los africanos y la constitución de grupos culturales diversos; pero, los procesos de discriminación contra la población india, los grupos negros y los nativos estuvieron a la orden del día. No obstante, esos procesos encontraron focos de resistencia que aún hoy en día se manifiestan y que han permitido las más diversas y ricas expresiones culturales. Una de estas es la obra poética de Candelario Obeso, el primer poeta negro colombiano, quien rescata la impronta de África en la lengua castellana que pervive en uso por los hombres y mujeres de comunidades afrocolombianas.

Referencias bibliográficas

Cornejo Polar, A. (1980). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Friedmann, N. (1992). Negros en Colombia: identidad e invisibilidad. *América Negra*, 12-19.

Gonzáles Zea, A. (1961). *Lecciones de preceptiva literaria: en desarrollo del programa del Ministerio de Educación Nacional*. Medellín: Bedout.

Jaramillo Uribe, J. (1968). El proceso del mestizaje. En J. Jaramillo Uribe, *Ensayos sobre historia social colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Moliner, M. (1986). *Diccionario del uso del español. Tomo A-G, H-Z*. Madrid: Gredos.

Mosquera, S. (2002). Los procesos de manumisión en las provincias de Chocó. En C. Mosquera, P. Mauricio, & O. Hoffmann, *Afrodescendientes en las Américas. Trayectorias sociales e identitarias. 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia* (págs. 99-119). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Múnera, A. (s.f.). El caribe colombiano en la república andina: identidad y autonomía política en el siglo XIX. *Boletín cultural y bibliográfico*, 33(41), 29-49.

Obeso, C. (2009). Canción del boga ausente. En C. Obeso, *Cantos populares de mi tierra* (pág. 54). Cartagena de Indias: Editorial universitaria.

Ojeda, E., Arévalo, G. A., & Aráus, C. (1984). *Lenguajes y palabras* (Vol. 5). Bogotá: Fondo Educativo Interamericano.

Prescott, L. (1985). *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra colombiana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Silva, R. (2002). *República liberal y cultura popular en Colombia, 1930 - 1946*. Cali: Universidad del Valle.

Tovar, J. A. (2007). *La Manumisión en Colombia: 1821 -1851. Un análisis cuantitativo*. Bogotá: CEDE - Universidad de los Andes.

Wade, P. (1997). *Gente negra, nación mestiza*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

