

CAZA MOSCAS

REVISTA FILOSÓFICA Y LITERARIA

AÑO 10 / Nº12 / ENERO-DICIEMBRE 2018 / ISSN 1909 - 6704





Editada por los estudiantes del Programa de Filosofía y Letras de la Universidad de Caldas

Cazamoscas	Manizales - Colombia	Año 10	Nº 12	pp. 78	enero - diciembre	2018	ISSN 1909 - 6704
------------	----------------------	--------	-------	--------	-------------------	------	------------------



ISSN en papel: 1909-6704
ISSN virtual: 2500-610X
Año 10. N° 12 enero-diciembre 2018

Editada por
Programas de Filosofía y Letras
Departamento de Filosofía
Facultad de Artes y Humanidades
Semillero Cazamoscas
Universidad de Caldas
Manizales - Colombia

Coordinador de semillero de investigación
Nicolás Duque Buitrago

Directora
Aoife Itziar Bernal M^cGee

Editora
Pamela Echeverri Bernal

Comité editorial
Daniela Giraldo Hernández
Ángela Edith Cuastumal
Jacobo Rivera Tejada
Mateo Ospina Patiño
Luis Fernando Salazar Arias

Ilustraciones
Ana María Bedoya García | Estratósfera diseño

Comité técnico
Traducciones
Aoife Itziar Bernal M^cGee y Pamela Echeverri Bernal

Diseño y diagramación
Sebastián López Ubaque | estratosferadesign.com

Correspondencia e información de la Revista Cazamoscas
Programas de Filosofía y Letras
Universidad de Caldas – Sede Palogrande
Carrera 23 #58-65, Manizales - Colombia
Apartado Aéreo 275
Teléfono: (+6) 8862720 Ext. 21151
Fax: (+6) 8862720 Ext. 21151
revistacazamoscas@ucaldas.edu.co
<https://revistacazamoscas.digital/>
Facebook e instagram: Revistacazamoscas
Twitter: RCazamoscas

Venta
Universidad de Caldas
Librería Universidad de Caldas
Sede Palogrande, primer piso
Teléfono: (+6) 8781500 Ext. 21150
libreriauniversitaria@ucaldas.edu.co

CONTENIDO

PRESENTACIÓN

p. 06



Amore e 'l cor gentil sono una cosa: el nacimiento del amor en un poema de la *Vita Nuova* de Dante

Johny Martínez Cano



p. 16

De animales oscuros y crueles: sobre las presencias animales en la obra poética de José Manuel Arango

Natalia Martínez Calderón



p. 24

La condena de Franz Kafka

Claudia Lorena García Lamus

p. 30



El cuento literario: género de precisión

Jhonatan Fabián Gómez Rodríguez



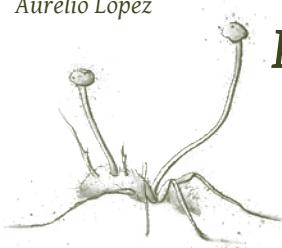
p. 36

SEDIMENTOS LITERARIOS

Elogio del copista

Aurelio López

p. 48



Sócrates músico o la lira
desafinada

Juan David Giraldo Palacio

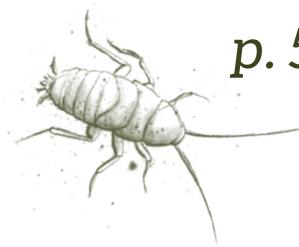
p. 52



Intervalos de tiempo

Elizabeth Castaño Marín

p. 56



Esa cosa

Juan Diego Vargas Ospina

p. 60



Poesía Silvestre

Fernando Corzo Garavito

p. 64



A oscuras: dos caras de
la ausencia

Maria Alejandra Saldarriaga Agudelo

p. 66



El dolor de nuestra conquista:
el trauma del mexicano

Guillermo Aldair Villegas Fuentes

p. 78



TREMÉNTINA PARA MOSCAS

AÑO DÍEZ · NÚMERO DOCE

PRESENTACIÓN



Presentación

“El corazón necesita ausencias para alimentar el deseo”

Gonzalo Arango

A modo de aclaración: ha pasado tanto tiempo desde la última vez que una de nosotras se sentó a escribir una presentación que las palabras se vuelven difusas al intentar plasmar todo lo que sentimos en este momento. Además, tantas veces hemos hablado sobre este número y con tantas razones nos hemos animado a lanzarlo que todo lo que diga a continuación se quedará corto.

Sin lugar a dudas estamos felices de poder presentarles esta edición. El número doce de la Revista Cazamoscas marca un momento en nuestra historia como comité editorial, representa un cambio generacional, una oportunidad para contarnos esos secretos que estaban guardados y que saberlos generó que el proceso se tornara más sencillo y llevadero, una tregua en el interior de esta revista. No podemos negar que quisimos aprovechar múltiples eventos importantes y únicos que fueron realizados en los últimos años para dar a conocer las contribuciones de las próximas páginas; pero, dado que eso no pudo ser posible, ¿qué mejor forma de encontrarnos con estos escritos que de manera inesperada y luego de una larga espera?

Para comenzar, queremos traer a la memoria a cada una de las personas que hicieron posible este número, un contado grupo de autoras y autores nos permitieron conocer su intimidad por medio de esta convocatoria y nos dieron razones para ampliar los temas y el tipo de contenido sobre el cual trata nuestra Revista. Gracias por animarse a participar y por seguir convencidos de hacerlo, este trabajo es posible gracias a ustedes.

Este número está compuesto por tres secciones, las cuales se acogen al carácter literario que nos conforma como Revista y ponen en segundo plano, aunque no por mucho tiempo, el carácter filosófico que poseemos. Situación

anómala —siendo esta la primera vez que se presenta— que disfrutamos bastante al presenciar. *Espantamoscas* es la primera sección que aparece y está conformada por cuatro artículos sobre literatura. Johny Martínez Cano nos deleita con *Amore e 'l cor gentil sono una cosa: el nacimiento del amor en un poema de la Vita Nuova de Dante*, una contribución sobre la concepción y naturaleza del amor en la poesía juvenil de Dante Alighieri, la cual da sentido a la portada de esta Revista. En este artículo, el autor indaga los límites y las formas del amor y el corazón gentil en los escritos de Alighieri y nos lleva a comprender la importancia de estas en el *stil novo*.

Junto a esta, se encuentra *De animales oscuros y crueles: sobre las presencias animales en la obra poética de José Manuel Arango* de Natalia Martínez Calderón, una contribución en la cual se explora el significado de los animales y las bestias sin rostro presentes en la poesía de José Manuel Arango, entendidos estos como fragmentos interesantes de los desechos de la violencia en Colombia. Seguido a este, pueden encontrar *La condena de Franz Kafka*, un escrito en el que Claudia Lorena García Lamus le cuenta a lectores y lectoras los sucesos e idiosincrasias que componen ese famoso relato del escritor checo. Y la sección finaliza con *El cuento literario: género de precisión*, un artículo de Jhonatan Fabián Gómez Rodríguez que nos lleva desde el cuento oral hasta el cuento escrito, señala algunas características que le son propias y culmina con una aproximación a su definición; este texto resulta imprescindible tanto a la hora de querer escribir un cuento como para las lectoras y lectores ávidos del género.

La segunda sección corresponde a los *Sedimentos literarios*, espacio dedicado a seis contribuciones que se aventuran con formatos diferentes al académico. En esta oportunidad, tenemos para ustedes desde colecciones de poemas hasta cartas abiertas para tíos que no entienden a sus sobrinos que deciden estudiar filosofía. Aurelio López abre esta sección con *Elogio del copista*, un texto corto en el que se cita a R. Barthes, F. Pessoa, S. Freud y J. Cortázar para hablar sobre el copista, aquel naufrago que se dedica a ese oficio que lo que tiene de antiguo lo tiene de subestimado. Lo acompaña *Sócrates músico o la lira desafinada*, un escrito en el que Juan David Giraldo Palacio se arriesga a presentar una nueva imagen de Sócrates, pero no una que hace justicia su gran imagen griega; por el contrario, nos presenta un personaje folclórico capaz de aprender a tocar joropo momentos antes de tomar la cícuta.

En cuanto a poesía, en esta sección les presentamos *Intervalos de tiempo*, escritos por Elizabeth Castaño Marín en forma de diario. Poemas cortos que cuentan en siete días lo que puede sentir una persona a lo largo de dos melancólicos años. Y *Poesía Silvestre* de Fernando Corzo Garavito, diez estrofas que nos hacen sentir la manera en la que florecen y se marchitan los sentimientos. La sección se concluye con *Esa cosa* de Juan Diego Vargas Ospina y *A oscuras: dos caras de la ausencia* de María Alejandra Saldaña Agudelo, dos textos que son tan breves como bien escritos. En el primero se hace referencia a la experiencia imaginada del autor al intentar explicarle a su tía ese sentimiento, *esa cosa*, y que ayuda a poner en palabras lo que tantos hemos sentido alguna vez; y, en el segundo, se retrata la ausencia por medio de dos relatos cortos: “Sepultada” y “Pedro nadie”.

Nos complace anunciar que la última sección es un invento serendípico que surge con este número. *Trementina para moscas* es un espacio que hemos

decidido crear para que las autoras y autores se animen a escribir sobre política, situaciones polémicas actuales y problemáticas que hacen que la filosofía deje de darse en el mundo de las ideas y pase a centrar sus reflexiones en la vida práctica y cotidiana. Elegimos el nombre de esta sección pensando, por un lado, en el insecticida pegajoso que lleva el mismo nombre, esto como una manera de referirnos a lo atrapadas que nos sentimos cuando enfrentamos estos temas y cómo no podemos hacer otra cosa que escribir sobre ellos hasta sentir algún descanso. Y, por otro lado, indudablemente, como una vindicación a aquella frase de Wittgenstein a la que le debemos el nombre de la Revista. De ahí que este número finalice con *El dolor de nuestra conquista: el trauma del mexicano*, un escrito en el que Guillermo Aldair Villegas Fuentes relata con sátira la situación que viven los mexicanos desde el momento en que D. Trump asumió la presidencia de Estados Unidos de Norte América.

En definitiva, agradecemos, con la misma sinceridad de siempre, a la Universidad de Caldas y a la Facultad de Artes y Humanidades por el apoyo; a cada profesora y profesor del Departamento de Filosofía por la confianza y por constantemente interesarse por los procesos que estamos llevando; a Sandra Lince, Mónica López y Nicolás Buitrago por ser una mano amiga y una palabra de aliento cada vez que nos encontramos desorientadas. Gracias también al Colectivo de Diseño – Estratosfera y a Ana María García (@etereo_tatuaje) por la paciencia y el inigualable trabajo.

Finalmente, quiero manifestarle mi cariño a cada una de las personas que conformó el Comité editorial que hizo posible este número. Aunque ya no hagan parte de la Revista (a excepción de Jacobo que continúa acompañándome), cada una y uno de ustedes se encuentra en las líneas que componen estas páginas, lo que ustedes son como editores se encuentra reflejado en el excelente trabajo que da como fruto este número y las historias que acompañaron este proceso pueden ser evocadas con facilidad al leerlo. Gracias a Pamela Echeverri Bernal, por estar y permanecer, por las risas y las lágrimas que nos unieron en esta edición.

No me queda más que desearles –tanto a ustedes queridas y queridos lectores, como a nuestros autores y editores– que disfruten la selección que hemos preparado con tanto cuidado.

Aoife Itziar Bernal M^cGee
Directora (supérstite)
Revista Cazamoscas

*"De los bolsillos entraban y salían moscas.
Cuando no había visitas en la casa, Héctor
empleaba la habitación como lugar de trabajo.
Disponía de un escritorio frente a la ventana.
Lo ocupaban un ordenador, libros y pilas de
documentación técnica clasificada por temas.
Tomó un libro que descansaba abierto. A simple
vista estaba en perfecto estado, pero cuando pasó
los dedos por la página expuesta pareció como si
las letras se disolvieran. Diminutas estelas negras
—excrementos de mosca— emborronaron el papel".*

Jon Bilbao, *El hermano de las moscas.*



DE LOS INSECTOS ENTRARAN
CUANDO NO HABIA LIBROS
LIBRERIA
EFECTO A LA VENTANA
DOCUMENTACION TECNICA
UN LIBRO QUE DECANO
EFECTO ESTADISTICO CUANDO PASE
EXPUESTA FARECERANO SI LAS LETICIAS
Dijo el lector: DUMAN



DELLOS NOVADOS ENTRABAN Y
CUBIERTOS DE POLVO
NO HABÍAN ENTRADO
AQUELLOS
DIFERENTE A LA VENTANA
DOCUMENTACIÓN TÉCNICA
QUE UN LIBRO QUE DE
ESTADO ESTABA, PERO CUANDO PASO A IS DE
EXPUESTA FARECER, MO SI LAS LETRAS SE DISOLVIERON, DISMINUYERON,



ESPANTAMOSCAS

AMORE E 'L COR GENTIL SONO UNA COSA:

EL NACIMIENTO DEL AMOR EN UN
POEMA DE LA VITA NUOVA DE
DANTE



*necesario un estado de gentileza
a poder experimentar el amor
rectamente como una experiencia
ritual*

johamartinezcan@unal.edu.co
Universidad Nacional de Colombia - Bogotá

*E io a lui: "l' mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando".*

*(Y yo a él: "Yo soy uno que cuando
amor me inspira, anoto, y de este modo
lo que él me dicta adentro significo").*

- Dante Alighieri
La Divina Comedia.
Purgatorio, XXIV.

En la entrada de la palabra *amore* de la *Enciclopedia dantesca*, sus autores, Emilio Pasquini y Guido Favati, registran veinticinco usos semánticos distintos de este término. Ellos constatan que la definición del amor es de carácter poliédrico cuando se la mira a lo largo de la obra de Dante; el concepto de amor apunta en muchas direcciones, tiene varios significados. Uno de los grandes logros de esta entrada es que sus autores organizaron aquella "ricchezza di significati del sostantivo" (Pasquini y Guido, 1970), de manera tal que se puede apreciar una evolución conceptual del término *amor* en Dante; y, en esa misma medida, sostienen los autores, es posible ver el enriquecimiento espiritual de su autor a lo largo de sus obras¹.

Hay un camino que va desde una primera definición del amor como pasión física o sensual hasta una última, vinculada con el *ethos* cristiano —con el amor de Dios o Dios personificado en el amor— que continuamente irradia y no se detiene, amor como divina caridad de los santos, como sustancia de santidad, como principio organizador al que se somete la voluntad, como posibilidad de salvación del hombre. Entre estos dos polos está todo el desarrollo conceptual del amor en Dante, están todos los matices que la entrada de la enciclopedia explora. Frente a esta multiplicidad de significados, este trabajo se propone un objetivo bastante modesto: observar y explicar uno de esos sentidos, aquel que tiene que ver con la naturaleza y el nacimiento del amor, como es concebido en la poesía juvenil de Dante, a partir del estudio del soneto "Amore e 'l cor gentil sono una cosa", del apartado XX de la *Vita Nuova*. Este poema es intere-

1. Dice la entrada: "Distingueremo i semantemi seguendo una traiila possibilmente cronologica, che consentirà anche di percepire l'evoluzione concettuale del termine in D[ante]; in più —data la sua rilevanza oltre che onnipresenza—, di osservare da un privilegiato angolo di visuale l'arricchimento spirituale del poeta" (Pasquini y Guido, 1970).

sante porque es una reflexión teórica sobre el amor que deja traslucir la importancia de la concepción amorosa del *dolce stil novo* y, principalmente, de Guido Guizzelli.

Una idea fundamental ronda la explicación que da Dante del nacimiento del sentimiento amoroso: es necesario un estado de gentileza para poder experimentar el amor correctamente como una experiencia espiritual. Esta visión del amor puede tomarse como la base, como el primer estadio que permite todo el desarrollo posterior de este término omnipresente en la obra de Dante. Por eso mismo, vale la pena detenerse en su explicación.

Como Dante nos informa al inicio del apartado XX de la *Vita Nuova*, el soneto "Amore e 'l cor gentil sono una cosa" fue compuesto para responder a un amigo suyo, a quien "el deseo le hizo rogarme que le dijera qué es Amor [...], y pensando que mi amigo era digno de ser servido, me propuse escribir algunas palabras en las que tratase de Amor" (Alighieri, 2004, pp. 79-81). En la *Vita Nuova*, Dante recopiló una serie amplia de poemas de tema amoroso, treinta y uno en total². Aquí, en el apartado XX de su *libello*, en el soneto mencionado, Dante debe resolver conceptualmente una pregunta que es la base de la mayor parte de los poemas reunidos: ¿qué entiende él por amor? Para responderse, Dante se plantea la pregunta de manera más puntual: ¿cuál es la naturaleza del amor y cómo se da su nacimiento? Sin rodeos, el primer cuarteto del soneto empieza con una afirmación contundente:

Amor y noble corazón son la misma cosa,
tal como dice el sabio en su canción,
y así no puede ser uno sin otro
como el alma racional sin la razón³.
(Alighieri, 2004, p. 81)

2. Como afirma la entrada a la *Vita Nuova de la Enciclopedia dantesca* (1970), los treinta y un poemas se dividen así: veintitrés sonetos, dos sonetos dobles, una balada, una estrofa de canción, una estrofa doble de canción y tres canciones completas. Estas son las composiciones principales, las más dicientes, distribuidas a lo largo de la obra en puntos precisos de la historia.

3. "Amore e 'l cor gentil sono una cosa, / si come il saggio in suo dittare pone, / e così esser l'un senza l'atro osa / com'alma razional senza ragione" (Alighieri, 2004, p. 81).

¿A qué se refiere con un “noble corazón” o, mejor, con un “corazón gentil”? La gentileza o la nobleza son virtudes análogas, para Dante, que refieren un estado de perfeccionamiento de la naturaleza propia⁴. En esta concepción se hace énfasis en el carácter sustancialmente ético de la gentileza, dejando a un lado su determinación por la sangre, la estirpe y la riqueza; con lo que Dante y otros poetas de su tiempo se apartan de una concepción feudal de este término⁵.

Tener un corazón gentil significa, entonces, encontrarse en un estado ético y espiritual superior, poseer cierta virtud propia. ¿Pero qué se requiere para ser de gentil corazón? Por un lado, y como señala Dante en aquel primer verso, es necesario el amor, pero debe ser un buen amor. ¿Cómo llegó Dante a considerar el sentimiento amoroso en su dimensión ética más benigna, en relación con la gentileza?, no es un proceso fácil de explicar. Enrico Fenzi, en su introducción a la edición española de la *Vita Nuova* y de las *Rime* de Cavalcanti; señala tres fuentes —San Agustín, por un lado; *De amiticia* de Cicerón y *Ética nicomáquea* de Aristóteles, por otro; y la tradición poética provenzal, de último— que, según él, ayudaron en la formación de la concepción benigna del amor de Dante.

Para Fenzi, en San Agustín, “el amor no es otra cosa que la voluntad, y en especial una voluntad intensa que puede ser orientada hacia objetos buenos o malos” (s.f., p. 14), y en los textos de Cicerón y Aristóteles hay una insistencia en explicar “la esencia desinteresada de la amistad y, por lo tanto, de su carácter noble y puro, inseparable de la idea y de la práctica de la virtud” (Fenzi, s.f., p. 16). Del intercambio ideológico de ambas

4. Tanto en las definiciones de *gentilezza* como de *gentile* de la *Enciclopedia dantesca* se menciona la sinonimia de estos términos con el concepto de *nobiltà* en la obra de Dante. De allí que para definir *gentile*, Gioachino Paparelli cite en su entrada la definición de *nobiltà* que se encuentra en el *Convivio*: “nobilitade è perfezione di propria natura in ciascuna cosa”.

5. Dice la entrada de Carlo Chirico a *gentilezza* en la mencionada enciclopedia: “Per il poeta è escluso che [gentilezza] possa essere determinata dal sangue, dalla stirpe, dalla ricchezza. E queste esclusioni aprono la via a una definizione sostanzialmente etica della g[gentilezza] giustificata da presupposti trascendenti [...] che si risolvono in una sorta di democratizzazione del concetto di nobiltà, in esplicita funzione di rottura rispetto alla tradizione feudale”. A través de esta definición de la gentileza como virtud ética es posible entender los constantes ataques de Dante, en la *Commedia*, a la Florencia de su tiempo. Como lo entendemos, no se trataría, solamente, de un ataque a la nueva clase burguesa, sino más puntualmente un ataque a la perdida de la nobleza, en términos éticos, en su época.



vertientes, teológicas y profanas, sostiene Fenzi, surge una visión del amor como un modelo ideal ético y espiritual para la relación entre individuos. A ello se suma la poesía provenzal, que, además de la tensión erótica que ofrecían los poemas, consideraba “la experiencia del amor como un momento formativo esencial dentro de una sociedad laica y elegante en busca de un estilo de vida propio y de nuevos y más cultivados códigos de comportamiento” (Fenzi, s.f., p. 16).

Aunque la explicación de Fenzi de estas fuentes puede ser algo apretada e inexacta en algunos términos, nos sirve para explicar que el primer verso del soneto de Dante está sumamente cargado de esta concepción del amor, según la ha expuesto Fenzi, a través de estas tres fuentes: el amor y el corazón gentil son lo mismo porque el amor es una voluntad del alma hacia un buen objeto, voluntad que es desinteresada, pues no aspira una consumación, y que se expresa a través de un comportamiento mesurado y elegante, solo posible en un corazón gentil. En este sentido, señala Fenzi, no todos los poetas del *stil novo* son uniformes⁶. El contra-

6. ¿Qué poetas hicieron parte de ese estilo nuevo? Teodolinda Barolini, en su artículo *Dante and the lyric past*, señala como iniciador al poeta Guido Guinizzelli (quien murió en 1276), de quien se hablará con detalle más adelante. Él es el mayor de todo el grupo y, a diferencia de la mayoría, de origen no florentino. El núcleo del grupo lo conforman los poetas más jóvenes Guido Cavalcanti (si bien el 1259 fue considerado el año tradicional de nacimiento, este ha sido cambiado a 1250; murió en 1300), Dante (1265-1321), Cino da Pistoia (c. 1270-1336 o 1337) y los poetas menores Lapo Gianni, Gianni Alfani y Dino Frescobaldi.

peso principal a la idea del amor de Dante –que Fenzi considera “novedosa y desconcertante” (s.f., p. 10)– es la concepción de Guido Cavalcanti, para quien el amor no es una experiencia formativa, espiritual y noble del amante, sino que es “pérdida, alienación, desposeimiento de sí” (s.f., p. 28). Para Cavalcanti, dice Fenzi, “el amor no es en absoluto un acto del intelecto connotado por un movimiento interno de elevación espiritual (como lo sería para Dante, sino) lo irracional absoluto, hasta el punto de que su naturaleza es inasible y por lo tanto descriptible solo por vía fenoménica, como suma de sus potencialidades destructivas” (s.f., p. 23).

Si, como dice Fenzi, para Cavalcanti el amor es solo descriptible a través de sus efectos destructivos y su naturaleza escapa a la explicación conceptual; el soneto *Amore e 'l cor gentil* es una toma de posición frente a Cavalcanti, en términos de concepción del amor, pero también en la posibilidad de ser teorizado, pues esto es lo que finalmente lleva a cabo Dante en este poema. En ese sentido, Dante se inclina hacia quien considera “el padre / mío y de quienes más que yo supieron / rimas de amor usar dulces y bellas” (Alighieri, 1972, p. 183): Guido Guinizzelli⁷. Aquel sabio a quien hace mención el segundo verso del primer cuarteto del soneto en cuestión, como es bien sabido, es Guinizzelli, y la canción a la que Dante se refiere es la más emblemática de este poeta boloñés, *Al cor gentil*, que se trata, como el soneto de Dante, de una especie de conceptualización del amor⁸.

¿Por qué Dante se remite a la canción de Guinizzelli? Porque en ambos poemas se plantea la codependencia que existe entre el corazón noble y el amor. Dicen los primeros versos de la canción: “Al corazón gentil acude siempre Amor / como el pájaro de la selva a la verdura; / ni hizo a Amor antes que a corazón gentil, / ni a gentil corazón antes que a Amor, Natura”

7. “il padre / mio e de li altri miei miglior che mai / rime d'amor usar dolci e leggiadre” (Dante, 1972). Así lo define Dante cuando lo encuentra en su ascensión por el monte del Purgatorio, en la última cornisa antes del Paraíso terrenal.

8. No es claro, señala Vincent Moleta, cuándo conoció Dante la poesía de Guinizzelli, quien había muerto cuando Dante tenía nueve o diez años; tampoco es claro, continúa, “whether he came to his poetry directly, even during his first sojourn in Bolonia, 1286-1287, or indirectly, in Cavalcanti's early verse. But Dante had formally and publicly taken him up by c. 1287, and Chapters XIX-XXIII of the VN are the central assertion in that work of Dante's newfound independence of those other poets he had earlier imitated” (Moleta, 1880). Moleta está pensando en Guitone d'Arezzo y en Cavalcanti.

(Alighieri, 2004, p. 7)⁹. El símil del pájaro es bastante claro: si el corazón está en disposición gentil, en ese estado moral y espiritual superior, el amor llegará a él; pero el corazón está en aquella disposición, precisamente, porque ama correctamente, desinteresadamente, con virtud. Ambos, corazón gentil y amor, fueron hechos al tiempo, dice la canción de Guinizzelli, se corresponden. Ambos, como señala Dante, “son una cosa”. “No pueden ser uno sin otro” (Alighieri, 2004, p. 7), refuerza el tercer verso del primer cuarteto del soneto; el corazón gentil está en disposición de amar y este amor solo puede penetrar en un corazón tal.

Luego viene el segundo cuarteto del soneto:

Naturaleza los hace cuando está enamorada;
Amor es su señor y el corazón su casa,
dentro de la cual durmiendo reposa,
a veces una corta, y otras, una larga estación¹⁰.
(Alighieri, 2004, p. 81)

El primer verso hace referencia, de nuevo, a cómo el amor y el corazón gentil fueron creados bajo una misma naturaleza, guiada por el amor mismo. Como se dice en la canción de Guinizzelli, la naturaleza ha hecho uno para el otro al amor y al corazón. Pero aún más importantes son los versos que siguen, pues introducen la única metáfora del poema. Al comparar esta metáfora con las que aparecen en la canción de Guinizzelli, es evidente una característica estilística importante de las composiciones juveniles de Dante: su desprendimiento del carácter plástico, visual. La canción tiene metáforas recurrentes en cada estrofa para recalcar esta unión entre amor y corazón gentil. Todas las imágenes son, de hecho, variaciones, si no repeticiones, de la misma metáfora: “Y toma Amor en la gentileza el sitio, / tan propiamente / como el calor en la claridad del fuego” (Guinizzelli, 1976, p. 7); “Fuego de amor en gentil corazón se enciende / como virtud de la piedra preciosa” (p. 7);

9. “Al cor gentil rempaira sempre amore / come l'ausello in selva a la verdura; / né fe' amor anti che gentil core, / né gentil core anti ch'amor, natura” (Alighieri, 2004, p. 7). Las páginas en las citas parentéticas vienen de una edición en italiano de los poemas. La versión en español es de J. Aulicino, fue encontrada en la web y es quizás una de las pocas traducciones existentes en esta lengua de algún poema de Guinizzelli. A veces, altero ligeramente la traducción.

10. “Falli natura quand'è amorosa, / Amor per sire e 'l cor per sua magione, / dentro la qual dormendo si riposa / tal volta poca e tal lunga stagione” (Alighieri, 2004, p. 81).

“Amor está de este modo en corazón gentil, / como fuego en lo alto de la antorcha” (p. 8)¹¹.

El topos del amor como llama viva se repite en la canción varias veces. En todos los ejemplos se trata de casos en los que el amor cobra su verdadera fuerza, su potencia, su vida, su llama solo en los corazones a él prendados, en los corazones gentiles. El corazón se vuelve el espacio privilegiado al que el amor acude, como si se tratara de una mina de hierro en la que el amor no se puede extinguir: “y si la burda Natura / enfrenta a Amor como agua al fuego / ardiente, porque es fría, / Amor al gentil corazón se allega, / como al preciado sitio / adamantino del hierro en la mina”¹² (Guinizzelli, 1976).

En el poema de Dante, en cambio, solamente hay una metáfora y, en términos visuales, es menos fuerte que las de Guinizzelli; pero, a su vez, es más dinámica y tiene un desarrollo a lo largo del poema. Como se dice en el segundo verso del segundo cuarteto, el amor es el señor de la casa, que es el corazón, pero en vez de avivarse, como la llama de la canción de Guinizzelli, lo que hace es dormir y reposar. El soneto parece querer decir que no basta solamente con que el corazón esté dispuesto a dar morada al amor, sino que para que este se despierte dentro del hogar es necesario un episodio que provoque el impulso, es necesario, como se dice en los tercetos, “un deseo del objeto que agrada [...] que despierte el espíritu de Amor”, (Alighieri, 2004), como ya veremos más adelante. Pero, en el cuarteto, el amor todavía está apaciguado y, por ende, el peso de la metáfora recae en la figuración del corazón como casa, como receptáculo del amor. La metáfora de Dante expresa su sentido de forma más sencilla que las de Guinizzelli, es más clara y más concreta¹³.

11. “e prende amore in gentilezza loco / così propiamente / come calore in clarità di foco”; “Foco d'amore in gentil cor s'aprende / come vertute in petra preziosa”; “Amor per tal ragion sta 'n cor gentile / per qual lo foco in cima del doplero” (Guinizzelli, 1976, p. 7,8).

12. “Così prava natura / recontra amor come fa l'aigua il foco / caldo, per la freddura. / Amore in gentil cor prende rivera / per suo consimel loco / com' adamàs del ferro in la minera” (Guinizzelli, 1976).

13. Eric Auerbach, en su capítulo sobre *La poesía juvenil de Dante*, insiste mucho en esta superación formal de Dante sobre Guinizzelli. Al comparar este mismo soneto con la misma canción, Auerbach ve lo siguiente: “Guinizzelli, en su gran canción similar a un tratado, unió sólo mediante metáforas consecuentes las partes de una asociación de ideas hasta convertirlas en un conjunto poético, el primer verso, que puede fácilmente interpretarse también en un sentido sintéticamente recopilador, sólo es, en el marco del poema, el primer eslabón de una cadena; el primer verso de Dante es claramente la suma de todo el pensa-

En su explicación del soneto, Dante dice que los dos cuartetos forman la primera parte del poema, y que allí buscaba hablar “del Amor en cuanto está en potencia”; es decir, el amor como impulso o fuerza que vive en el ser, en su corazón, y que busca su realización en un acto, no anunciado todavía en los cuartetos. En el primer cuarteto, en el que se insiste, como ya hemos visto, en el vínculo del amor y el noble corazón, Dante buscaba explicar “en qué sujeto se encuentra esta potencia” (Alighieri, 2004, p. 81); es decir, buscaba explicar cómo el amor solo reside en el corazón que es gentil. El segundo cuarteto, dice, trataba de explicar “cómo este sujeto y esta potencia se han transformado en ser, y cómo es uno respecto a otro como lo es la forma a la materia” (Alighieri, 2004, p. 81). Es decir, Dante buscaba explicar la indivisión de ambos conceptos: el amor tiene lugar solo en el corazón del amante, es uno con él como son una la forma y la materia. De allí que, en la metáfora, amor sea llamado el señor de la casa; la claridad de la imagen se corresponde exactamente con lo que Dante buscaba expresar.

La conexión de esta primera parte con los tercetos es fundamental, pues significa un desarrollo de lo ya planteado en los cuartetos. Si en estos Dante quería explicar el amor en cuanto está en potencia, en los tercetos Dante quiere explicar cómo “de potencia se transforma en acto” (Alighieri, 2004, p. 81). Auerbach (2008) ve entre los dos momentos del soneto una evolución bastante coherente.



miento, y le sigue en una visión organizada del episodio del nacimiento de Amor” (Auerbach, 2008, p. 74).

“La segunda parte no es un añadido independiente, no es ni lógica ni realmente una parte nueva, sino que es desarrollo y actualización de lo expuesto en el primer verso” (p. 75). Auerbach (2008) concluye su apreciación del soneto con la siguiente imagen: “el poema, a pesar de su tono didáctico, produce el efecto de una flor al brotar” (p. 75). Si tenemos en cuenta que la escueta metáfora de la casa y el amor que reposa en ella, que está en el segundo cuarteto, tiene una consecución en los tercetos, cuando el amor despierta, podemos darle la razón a Auerbach en su apreciación.

El “brote” empieza cuando la belleza hace su aparición en el poema:

La belleza aparece después en una discreta
dama, que agrada tanto a los ojos, que dentro
del corazón nace un deseo del objeto que agrada;

y a veces dura tanto en éste, que hace
que despierte el espíritu de Amor.

E igual hace en la dama el hombre de valía¹⁴.
(Alighieri, 2004, p. 81)

Con estos versos, Dante concluye su explicación sobre la naturaleza y el nacimiento del sentimiento amoroso. El desarrollo del soneto ha sido, más o menos, el siguiente: el corazón gentil y el amor son creados uno para el otro; el amor es señor del corazón, en donde vive reposado, durmiendo, y no es sino hasta la contemplación de la belleza, encarnada en la dama, que del corazón nace un deseo que despierta y aviva al amor.

En el primer verso del primer terceto se describe a la dama como *discreta* o, más exactamente, como *saggia*, sabia. Este tipo de caracterizaciones de la dama busca resaltar sus comportamientos, que deben estar, también, dentro del código de la gentileza. Que la dama deba tener un corazón gentil lo refuerza el último verso, en el que se explica cómo el mismo proceso que nace en el pecho del amante debe nacer en el de la amada hacia un *hombre de valía*. En la entrada a la palabra *gentileza*, en la *Enciclopedia dantesca*, se indica cómo este término implica, de vez en cuando, una serie de atributos físicos y comportamientos éticos: “*benignità*”, “*umiltà*”, “*salute*”,

“*grazia*”, “*bellezza*”, “*bontà*”, “*pietà*”, “*simpatia*” (Paparelli, 1970). Los aspectos físicos y espirituales, al momento de hablar de una dama gentil, se funden unos con otros.

Sobre esta aparición de la dama es importante aclarar algo más. Por un lado, en los tercetos se dice que el objeto amado, la dama, es agradable, primero, a los ojos, y a partir de allí la visión llega al alma, al corazón, para los que también es agradable. La dama es bella físicamente, pues afecta los ojos, pero no actúa sobre el amante solamente en un plano sensual. De hecho, su fin primordial es despertar la voluntad del corazón gentil. Es interesante que el último terceto señale cómo dura mucho el deseo del corazón por el objeto agradable, y cómo aquella *durabilidad* es lo que termina por despertar el *espíritu de Amor*. Es decir, la impresión en el corazón gentil debe ser constante, no puede agotarse en el despliegue sensual, sino que debe ser persistente en el alma. Solo así nace verdaderamente el amor en el alma del amante.

El soneto, a diferencia de los demás poemas de la *Vita Nuova*, carece de un episodio concreto que lo motive. En este sentido, podría tomarse como un antecedente a ciertos discursos de carácter teórico sobre la naturaleza y el ser del amor que están puestos en boca de Virgilio durante la subida del monte Purgatorio en la *Commedia*. No por eso deja de ser, como composición poética, menos bella. Precisamente, sobre “*Purgatorio*” sentenció T. S. Eliot: “[De su lectura] se aprende que una declaración filosófica directa puede ser gran poesía” (1994, pp. 313-314). Lo mismo podría decirse sobre el soneto *Amore e 'l cor gentil*: una conceptualización sobre el nacimiento del amor puede ser un gran poema. El desarrollo del soneto se da, como decía Auerbach (2008), como el brote de una flor, desde la declaración del primer verso se despliega este sentido del amor de manera expansiva. El último verso encierra todo lo que se ha dicho para ser replicado en otro corazón gentil, esta vez el de la dama.

14. “Bielate appare in saggia donna pui, / che piace a gli
occhi sì, che dentro al core / nasce un disio de la cosa
piacente; // e tanto dura talora in costui, / che fa sveglier
lo spirito d'Amore. / E simil face in donna omo valente”
(Alighieri, 2004, p. 81).



El soneto del apartado XXI, *Ne li occhi porta la mia donna Amore* —en el que Dante quiere llevar a la práctica, a su experiencia personal, lo que ha teorizado en *Amore e 'l cor gentil*—, empieza con una alabanza grandiosa de su amada. Se deja claro cómo ella ennoblecce, cómo llena de gentileza, a todo el que la contempla:

En los ojos mi dama lleva Amor, y se hace noble
todo lo que ella mira; por donde pasa,
todos los hombres hacia ella se vuelven,
y a quien saluda le hace temblar el corazón, por eso,
bajando la mirada, éste palidece enteramente,
y por todos sus defectos entonces suspira¹⁵.
(Alighieri, 2004, p. 83)

En este soneto, Dante quiere demostrar que el amor “no sólo despierta allí donde duerme”, sino que su amada “lo hace nacer también donde no está en potencia” (Dante, 2004, p. 81). La amada crea la disposición al amor aún en aquellos corazones que no son gentiles: los ennoblecce con su mirada. Esa capacidad beatífica, incluso salvadora, es un desarrollo de cierta concepción de la amada que estaba en la poesía de Guinizzelli y que podía encontrarse en otros poetas del *stil novo*. Un poeta anterior a ellos, Bonagiunta da Lucca, acusaba a estos poetas, encabezados por Guinizzelli, de acoplar filosofía, es decir, teología, y Eros¹⁶. La acusación, dice Teodolinda Barolini, era cierta; pero, sostiene, Bonagiunta no pudo prever la fertilidad de este acoplamiento, capaz de disolver el problema de la poesía trovadoresca y dar pie a lo que ella llama un “amor cortés teologizado [...] epitomizado por la figura de la Beatriz de Dante, la mujer que no separa al amante de Dios, sino que lo dirige a Dios”¹⁷ (Barolini, 2008, p. 20).

15. “Ne li occhi porta la mia donna Amore, / per che si fa gentil ciò ch'ella mira; / ov'ella passa, ogn'om ver lei si gira, / e cui saluta fa tremar lo core, // si che, bassando il viso, tutto smore, / e d'ogni suo difetto allor sospira” (Alighieri, 2004, p. 83).

16. Al saber el punto de la confrontación de Bonagiunta con los poetas del *stil novo*, resulta muy interesante su aparición en el Purgatorio y las palabras que Dante le hace decir: “ahora veo el nudo / que, al Notario, a Guittöne y a mí mismo / nos ha impedido el dulce estilo nuevo” (Alighieri, 1972). Se trata de una especie de reconocimiento póstumo por parte de aquel que se negó en vida a aceptar los nuevos rumbos de la poesía en lengua vulgar.

17. “What Bonagiunta could not foresee was the fertility

En la última estrofa de la famosa canción de Guinizzelli ya citada, se da un diálogo entre Dios y el poeta; el primero reclama al segundo que su amor a la mujer lleva al descuido del amor a Dios: “El cielo pasaste y hasta Mí viniste / y diste en vano amor a Mí en semblante: / que a Mí convienen laudes” (Guinizzelli, 1986, p. 9). La justificación del poeta es la siguiente: “Tiene semblante de ángel / que fuese de tu reino; / no ha sido una falta que la amase”¹⁸ (Guinizzelli, 1986, p. 9). La explicación es simple pero teológicamente sustentada, además de ingeniosa: la amada posee el semblante como el de un ángel, una criatura del reino de Dios, así que no hay falta alguna en haberla amado de tal manera, pues a través de ella, creación divina, está amando a Dios.

Barolini (2008) sostiene que en la *Vita Nuova* Dante va más allá de Guinizzelli: se trata de un camino que va del símil (“Tiene el semblante de un ángel”) a la metáfora (“De humildad vestida”), o, en otras palabras, de la asimilación a la apropiación de lo divino en la figura de Beatriz¹⁹. A partir de la afirmación de Barolini es fácil ver cómo el concepto de amor, en otros de los poemas de la *Vita Nuova* y en la obra en su conjunto, se explaya en múltiples sentidos, como hemos dicho al principio del trabajo. Pero quizás uno de los puntos de partida es el sentido del amor que se expone en *Amore e 'l cor gentil* y que hemos intentado explicar: el amor como un resorte que mueve la virtud del alma gentil, al producir su elevación espiritual a través de la dama. Esta visión, tan propia del *stil novo* y tan cercana a Guinizzelli, es uno de los puntos de apoyo de la enorme estructura conceptual que Dante construye sobre el concepto de amor a lo largo de su carrera.

of a conjoining that would effectively dissolve the impasse that drove troubadour poetry and give rise to a theologized courtly love, epitomized by the figure of Dante's Beatrice, the lady who does not separate the lover from God but leads him to God" (Bonagiunta, 2008, p. 20).

18. La estrofa completa es la siguiente: “Donna, Deo mi dirà: «Che presomisti?», / s'iendo l'alma mia a lui davanti. / «Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti / e desti in vano amor Me per semblanti: / ch'a Me conven le laude / e a la reina del regname degno, / per cui cessa onne fraude». / Dir Li porò: «Tenne d'angel sembianza / che fosse del Tu regno; / non me fu fallo, s'in lei posi amanza»” (Guinizzelli, 1986, p. 9).

19. “The sacramental and Christological dimensions of the *Vita nuova*'s Beatrice [...] take Guinizzelli's solutions an enormous step further along the road from simile (“Tenne d'angel sembianza”) to metaphor (“d'umiltà vestuta”), from assimilation to, to appropriation of, the divine” (Barolini, 2008, p. 22).

REFERENCIAS

- Alighieri, D. (1972). *La Divina Comedia*. Tomo II. Ed. y trad. Ángel J. Battistessa. Carlos Lohlé: Buenos Aires.
- Alighieri, D. (2004). “La vida nueva”. *La vida nueva*. Traducido por: Julio Martínez Mesanza. Rimas. Siruela: Madrid. pp. 34- 144.
- Auerbach, E. (2008). “La poesía juvenil de Dante”. *Dante, poeta del mundo terrenal*. Acantilado: Barcelona. pp. 15-115.
- Barolini, T. (2008). “Dante and the lyric past”. *Cambridge Companion to Dante*. Ed. Rachel Jacoff. Cambridge UP: Cambridge. pp. 14- 34.
- Chirico, C. (1970). “Gentilezza”. *Enciclopedia dantesca*. http://www.treccani.it/enciclopedia/gentilezza_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Eliot, T. S. (1994). “Dante”. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre religión y teatro*. Emecé: Buenos Aires. pp. 293- 346.
- Fenzi, E. (Sin fecha) “Introducción”. *La vida nueva. Rimas*. Dante Alighieri y Guido Cavalcanti. Siruela: Madrid. pp. 9- 31.
- Guinizzelli, G. (1986). *Rime*. Ed. Edoardo Sanguineti. Mondadori: Milán.
- Moleta, V. (1980). *Guinizzelli in Dante*. Edizione di Storia e Leteratura: Roma.
- Paparelli, G. (1970). “Gentile”. *Enciclopedia dantesca*. http://www.treccani.it/enciclopedia/gentile_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Pasquini, E. y Guido, F. (1970). “Amore”. *Enciclopedia dantesca*. http://www.treccani.it/enciclopedia/amore_%28Enciclopedia-Dantesca%29/



DE ANIMALES OSCUROS Y CRUELES: SOBRE LAS PRESENCIAS ANIMALES EN LA OBRA POÉTICA DE JOSÉ MANUEL ARANGO



namartinezca@unal.edu.co
Universidad Nacional de Colombia - Bogotá

Sobre las presencias animales en la
obra poética de
José Manuel Arango

*"Caer como un animal herido
en el lugar que iba a ser de revelaciones"*

Alejandra Pizarnik.
Caminos del espejo.

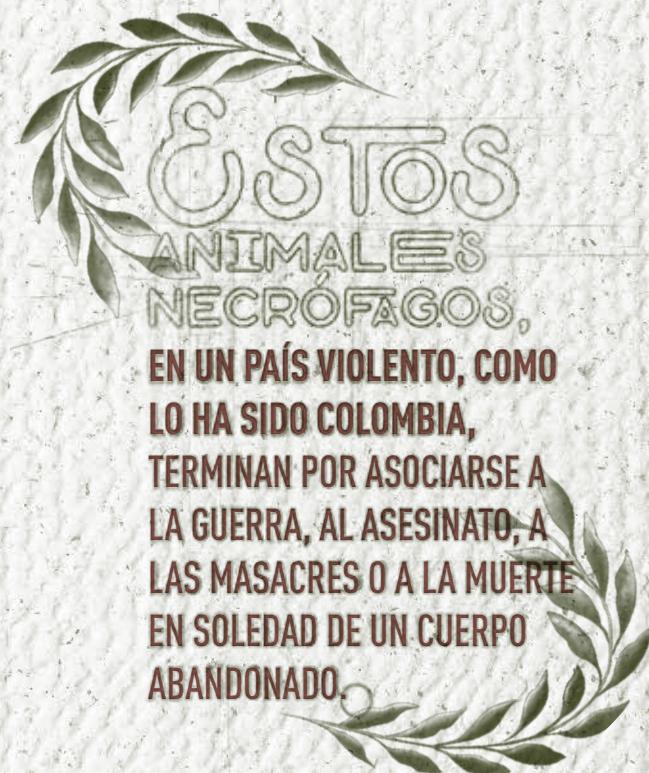
I. ESE LUGAR DE LA NOCHE EN EL QUE DEAMBULAN LOS ANIMALES SIN ROSTRO

La muerte, en la literatura, puede tomar el rostro de cualquiera, de cualquier animal sigiloso, hábil o sorpresivo. Puede ser un animal indeterminado: una bestia monstruosa sin rostro, oculta en la oscuridad del bosque. También puede ser un animal en específico: la mariposa negra, augurio de desgracias, que de repente aparece estampada en las paredes blancas; o la migala del cuento de Juan José Arreola, una terrible araña mortífera perfecta para ser usada como arma de autocastigo y suicidio tras un mal de amores. Hay imágenes recurrentes como las aves carroñeras que están directamente asociadas a la descomposición de los cuerpos y, por ende, a una muerte implicada. En la novela *La perra* (2017) de Pilar Quintana, la mención de los gallinazos, en algunos momentos en los que se habla de un cadáver encontrado o al final de la novela cuando llegan apremiados a consumir el cuerpo de la perra, hace que inmediatamente pensemos en muerte, claro, pero en muerte provocada por la violencia. Estos animales necrófagos, en un país violento, como lo ha sido Colombia, terminan por asociarse a la guerra, al asesinato, a las masacres o a la muerte en soledad de un cuerpo abandonado.

En la poesía de José Manuel Arango están presentes tanto las bestias sin rostro como los animales de una especie en concreto. Los animales indeterminados y misteriosos en la primera etapa de la poesía de Arango, se vuelven específicos y concretos en la segunda etapa a medida que la vida cotidiana de violencia permea la perspectiva del yo poético. Veamos pues en qué consisten dichas etapas y cómo se muestran las imágenes de animales en cada una.

Es el crítico David Jiménez en su ensayo *La poesía de José Manuel Arango* quien advierte la distinción que existe entre la obra inicial del poeta, *Ese lugar de la noche* (1973) y *Signos* (1978), y la obra posterior, *Cántiga* (1987) y *Montañas* (1995).

En la primera etapa, Jiménez reconoce vínculos con el romanticismo, pues el poeta allí aparece como descifrador de enigmas: "Lo común con este [el romanticismo] es la búsqueda de una mínima sugerencia, captada en el verso, de que la antigua unidad con la naturaleza, con todo lo viviente, aún respira bajo el agobio de la vida contemporánea" (Jiménez, 1998, p. 43). Los poemas parecen esconder algo y la voz poética intenta desentrañarlo, como si todavía existiera una unidad con el universo, a la manera de las correspondencias poéticas. Sin embargo, ese algo permanece siempre como un misterio, que, aunque logra atisbarse por un instante, es inalcanzable del todo y esconde cierta nostalgia. En este punto, Arango se encuentra más del lado del



simbolismo, de Silva, por ejemplo, quien acepta que esa unidad del mundo, en la que cada cosa tiene una relación primordial con el todo, ya no es posible y aparece solo como una nostalgia por la perdida. Las *correspondencias* se buscan, pero se ponen en duda constantemente: “[...] el poeta conserva su función de mediador, pero es un mediador desconcertado, con más dudas que certezas” (Jiménez, 1998, p. 44).

La naturaleza es un motivo propicio para ahondar poéticamente en el misterio del origen, que nos une a todos los seres, aunque no se llegue a ninguna respuesta. Jiménez encuentra que:

Otra imagen recurrente en la poesía de José Manuel Arango para aludir a lo primigenio es la del animal. Como en Rilke, estas imágenes significan la potencia de lo natural, lo integrado en la fuerza y la unidad de la vida, para contraponerlas a la fragmentación y el empobrecimiento de lo humano.

(Jiménez, 1998, p. 45)

Los animales esconden un misterio que el ser humano —la voz poética— desconoce y se acerca a ellos para palparlo. Usualmente habitan la noche, ese lugar en el que se sienten más dispuestos a revelar sus secretos. Velados por la oscuridad, no suelen tener mayor caracterización, son simplemente presencias animales, que no pertenecer a una especie definida. En el poema *II*, un ala sombría en el anochecer de un parque hace que el corazón descienda a frías moradas (Arango, 2009), ¿un ala de qué pájaro? Después en *Duermevela*, el tiempo avanza como un insecto (Arango, 2009), tampoco se dice de qué tipo. Pero aún más generales son estas presencias animales: en *Oleaje*, el mar es una bestia ciega (Arango, 2009), cualquier clase de bestia que golpee como las olas; y en *XIX* se reconstruye cierto lugar de la noche, tras una caminata, en el que la voz poética reconoce un animal oscuro en su sangre (Arango, 2009).

Estos animales anuncian, a la vez, la existencia de un enigma más allá del mundo visible y la imposibilidad de acceder a ese hermético secreto y su constante incógnita. Puede sentirse la presencia de los animales y, por un instante, ver en ella algo invisible e innombrable; pero no se le puede poseer. Podemos encontrarnos con ellos, pero estamos fuera de cualquier fusión definitiva. Son sombras innombrables, indeterminadas; son oscuros, sombríos y terribles:

Hölderlin
quizá la locura
es el castigo
para el que viola un recinto secreto
y mira los ojos de un animal terrible.
(Arango, 2009, p. 28)

En este poema puede verse el posible influjo del romanticismo en Arango: una clara referencia a Hölderlin, poeta romántico que murió de locura. El animal, de nuevo indeterminado, es terrible y custodia o, en todo caso, habita el recinto secreto. Como para los románticos, existe un misterio que une a todas las cosas, pero para Arango el castigo es pretender conocerlo totalmente. El ser humano ya no tiene acceso a él, ya no puede ver directamente a los ojos del animal, enigma del mundo.

USUALMENTE
HABITAN LA
NOCHE,
ESE LUGAR EN EL QUE SE
SIENTEN MÁS DISPUESTOS A
REVELAR SUS SECRETOS.
VELADOS POR LA OSCURIDAD,
NO SUELEN TENER MAYOR
CARACTERIZACIÓN, SON
SIMPLEMENTE PRESENCIAS
ANIMALES, QUE NO
PERTENECER A UNA ESPECIE
DEFINIDA.

II. LA CIUDAD DE LOS ANIMALES CRUELES

La segunda etapa de la poesía de Arango, sobre todo los libros *Cántiga* (1987) y *Montañas* (1995), se caracteriza, según Jiménez, por un vuelco hacia lo cotidiano, alejándose del simbolismo y adentrándose en lo que pudiera llamarse *poesía objetiva*, cercana a la de Rilke: “Es poesía objetiva en el mejor sentido: las palabras se mantienen en la superficie de la realidad, en la superficie visible, audible y palpable” (Jiménez, 1998, p. 58). Lo que quiere decir con esto es que ya no le interesa esa misteriosa y trascendente unidad de todas las cosas, sino que ahonda en la poesía que hay tras lo anodino, sea bello o atroz: “Pero el poeta no escoge, y esa es una enseñanza del Baudelaire de *La carroña*. No le está permitido renegar, omitir, borrar trozos de lo existente cuando aparecen repulsivos” (Jiménez, 1998, p. 58). Esto hace que no haya una descripción celebratoria o una alabanza parnasiana de lo que se observa. La objetividad total no es posible: el Arango de esta etapa es un poeta crítico frente a la realidad que ve y plasma, frente a la realidad de su tiempo.

El mundo inmanente ha entrado a la poesía; la ciudad es ahora un tema recurrente, no tan solo con su modernización como en Baudelaire, también con su violencia que no se puede desconocer. Medellín en los años ochenta debía de ser una realidad terriblemente destructiva, imposible de pasar por alto. El poeta se vale de los deshechos de la violencia, recoge los fragmentos que le interesan e intenta decir algo crítico sobre esa realidad: imágenes específicas, descarnadas y sin adornos, pero no por ello menos poéticas. Los animales en esta etapa están más caracterizados, son especies en específico e interactúan con la voz poética en momentos cotidianos. Se les describe con imágenes que los hacen inconfundibles: un movimiento, un detalle, una particularidad.

Antes de fijar su atención en los animales de la violencia —que examinaré más adelante—, lo hace en los animales que no se asocian directamente a la guerra. En *Miniatuра* la voz poética detiene su mirada en la imagen de una gacela que le cabe en la palma de la mano y la describe minuciosamente: “Las patas largas/ finas/ hechas para la huida y el salto. [...] Las orejas/ nerviosas, prontas” (Arango, 2009, p. 228). En *Azulejo*, de nuevo se fija en los detalles, pero esta vez no en los del animal

propriamente, sino en lo que el animal deja tras su paso: “Pero la rama del ciruelo queda/ meneándose/ si/ hace pie en ella para el vuelo” (Arango, 2009, p. 198).

En *Visión* se ve muy claramente cómo lo cotidiano permea la poesía. Una mujer se pinta las uñas y va a *devenir animal* (en términos de Deleuze y Guattari) cuando sus acciones se confunden con las de un felino: “Sí, tiene algo/ de gata o de tigrilla/ que se lame la garra. / Y en tanto canturrea/ como ronroneando/ y mueve la cabeza/ marcando un ritmo suyo” (Arango, 2009, p. 232).

Ya en *La tercera vida* parece que la violencia implacable de lo cotidiano entrará como tema, por medio del contraste de las imágenes de dos instantes: “Los pichones de la nueva nidada, ya empluman para el vuelo/ El muchacho apresta su honda” (Arango, 2009, p. 126). Pareciera ser que la vida que las aves representan y su esfuerzo por conservarla, nada pueden hacer en contra del muchacho que inconsciente se dispone a disparar. El mundo humano y su violencia imponen nuevas dinámicas al mundo natural y lo obliga a relacionarse de forma diferente. El poeta no juzga estos cambios con moralismo, simplemente advierte que la guerra y el terror dejan su marca por cualquier rincón por el que pasen. Esto será mucho más evidente en los poemas sobre los animales que sí pueden asociarse directamente a la violencia: gallinazos, buitres y carroñas.

Los buitres y otras carroñeras describe cómo estos animales al ver al grupo de militares van tras de ellos pues: “Sabrían que habría matanza” (Arango, 2009, p. 270). En *Gallinazos* las aves comiéndose a un perro son comparadas con dos encapuchados negros, que pueden estar aludiendo fácilmente a dos matones, sicarios, guerrilleros, paramilitares o incluso, más literalmente, las Águilas Negras. Cuando el yo poético los espanta: “su vuelo/ de recios aletazos/ hace sonar el aire/ como una carcajada” (Arango, 2009, p. 224). Irónicamente, estos animales se benefician de una guerra sanguinaria, sin ser conscientes de ello. Comienzan a habitar la ciudad porque los muertos comienzan a aparecer en cualquier parte, no sólo en las periferias. En *Con un solo ojo torvo*, Arango expresa el comportamiento de estos animales:

¿Los gallinazos?
 Vaya si serán tercos
 Uno se llega
 a dos pasos: no dejan la carroña
 Y si entonces se hace el ademán de coger una piedra
 se van algunos un trecho
 saltando a su manera grotesca
 Los demás siguen sobre el vientre hinchado
 Desde allí miran con un solo ojo torvo
 Basta que uno se vuelva: la bandada
 se cerrará de nuevo sobre el cuerpo.
 (Arango, 2009, p. 137)

Estos animales, caracterizados, adquieren comportamientos humanos: terquedad, obstinación, desconfianza. Observan y son observados mientras terminan su banquete. No está explícito en ningún momento que el cuerpo que degluten sea humano o sea producto de la violencia. Sin embargo, está la asociación dada por los demás poemas de *Cántiga* (1987) y también por nuestro contexto colombiano, aún más, si nos referimos concretamente a los convulsos años ochenta y noventa en Medellín. En el poema *Como para el amor* la referencia a la violencia y al animal es aún más sutil:

Desnuda
 las piernas recogidas un tanto
 las rodillas aparte
 como para el amor
 El inspector de turno
 dice ajusta los hechos a la jerga
 de oficio
 el secretario
 —con dos dedos— teclea
 Yo
 —también me he anudado mi pañuelo en la nuca—
 miro el pubis picoteado.
 (Arango, 2009, p. 136)

El tema de la muerte y, luego, el yo que la observa se van revelando a medida que avanzan las estrofas. La primera parece una descripción amorosa. Sin embargo, en la segunda nos damos cuenta que la mujer dispone las piernas abiertas porque está muerta y va a ser revisada. Hasta la tercera estrofa se revela el yo que tras anudarse un pañuelo —tal vez para evadir el mal olor de la muerta— observa el pubis picoteado. Acá hay una ironía, pues el cadáver adopta la posición del amor, la más vital

del ser humano; una ironía mordaz y siniestra, como plantea Jiménez: “El dialogo entre amor y muerte ha dado un giro hacia la parodia macabra. [...] El efecto del poema no es la risa crispada sino el estremecimiento” (Jiménez, 1998, p. 69). La muerte en Arango es descarnada, cotidiana e inminente. El poeta mira de frente los acontecimientos, mira el pubis picoteado sin desviar la mirada. Asumimos, claro, que lo han picoteado las aves carroñeras y de alguna forma las resentimos.

Es cruel como se comportan, pero, ¿cómo culpar al animal por algo que el hombre ha desencadenado?, ¿cómo culparlo por su naturaleza de necrófago?, ¿cómo sacarlo, por desgradable, del ámbito de la poesía, si hace parte de la realidad diaria? Son animales que pueden parecer crueles, pero que de manera más sencilla e inocente se adaptan a una violencia humana que adrede es cruel pudiendo evitarlo.

III. MIRAR A LA CARA AL ANIMAL

La decisión de la poética de Arango de fijarse precisamente en estos animales asociados a la muerte y a la guerra pretende darle una forma concreta a esa sensación a veces etérea de muerte y残酷. Es un intento por nombrar, como se pueda, el enigma a través del interés por las imágenes de lo cotidiano y sus fragmentos más desalmados en los que, por instantes, aparece un atisbo de poesía. Resulta que el animal sin rostro ni nombre es incapaz de dar cuenta de un horror que es real y diario.

Se necesita ver el rostro del gallinazo, verlo a los ojos, para contraponerlo con el símbolo de ave nacional que ostenta el cóndor, otra ave de carroña. La poesía debería ser capaz, a través de su lenguaje único, de mostrar la otra cara del país y de la ciudad, la cara violenta. ¿Cómo puede hablarse de una unidad primordial con el cosmos, si se experimenta una realidad inhumana con la que el yo poético no se identifica y, al contrario, solo puede ser crítico frente a ella? El tan mencionado misterio trascendente de correspondencia con el todo, pensado tanto por los románticos como por los simbolistas, en la guerra revela ser muy sencillo: no hay nada, sino muerte. Ante eso, Arango solo alcanza a aferrarse a su lenguaje intenso y conciso para darle una forma concreta a esa muerte —ciertas imágenes humanas y animales—, recordar su rostro para que no se robe todos los demás.



LA DE-
CISIÓN DE LA
POÉTICA DE
ARANGO DE
DE FIJARSE PRECISAMENTE
EN ESTOS ANIMALES
ASOCIADOS A LA MUERTE
Y A LA GUERRA PRETENDE
DARLE UNA FORMA CONCRETA
A ESA SENSACIÓN A VECES
ETÉREA DE
MUERTE Y
CRUELDAZ.

REFERENCIAS

- Arango, J. M. (2009). *Poesía completa*. Sevilla: Sibila Fundación BBVA.
- Jiménez, D. (1998) "La poesía de José Manuel Arango", *Boletín cultural y bibliográfico*. Tomo XXXV, núm. 47, pp. 43- 75.



CLAUDIA LORENA GARCÍA / AMUS

claloren14@hotmail.com
Universidad del Valle

xistía en verdad ese amigo en
xtranjero?. ¿Qué era entonces
amigo tan opuesto a Georg?
Georg acaso no era ese amigo

“Queridos padres, os he querido siempre, pese a todo”.

-Franz Kafka.

La presente reseña pretende comunicar detalles relevantes que componen la historia de *La condena* (2005) de Franz Kafka, es un autor excepcional capaz de mostrar a través de sus historias problemáticas políticas, sociales y filosóficas. Las políticas son un poco más visibles en escritos como *Ante la ley* (2005) y *El proceso* (1983); las sociales en *Carta al padre* (2012), *Una mujercita* (2012) y *La condena* (2005); y las filosóficas en *La metamorfosis* (2006). No obstante, estas problemáticas son recurrentes y confluyen en cada una de las obras.

La condena fue publicada en 1913, es un relato de descripciones tan gráficas y bien hechas que el lector termina siendo un espectador capaz de imaginar con detalle, hasta el punto de casi poder palpar la hilera de casas solo diferenciadas por su altura y su color. Resulta ser un relato encantador, confuso, cuyo final impacta.

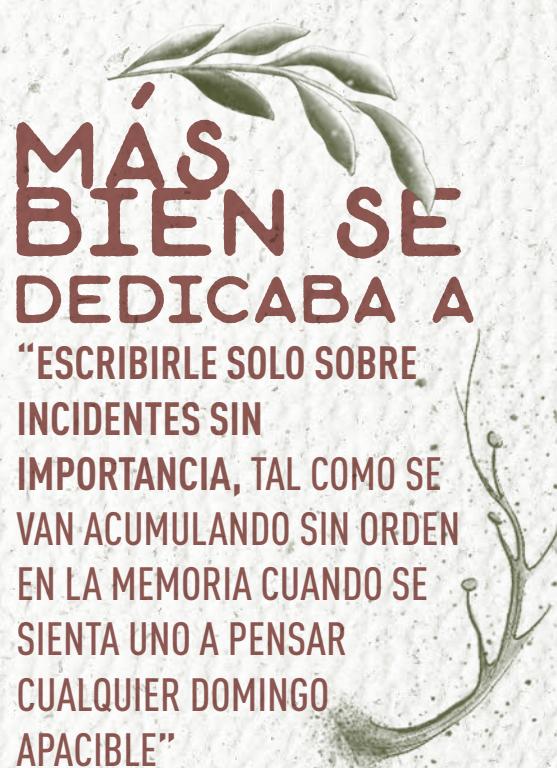
Kafka en sus diarios realizó dos entradas con relación a su escrito. En la primera entrada cuya fecha es el 23 de septiembre de 1912 comenta que escribió *La condena* durante la noche del 22 al 23, aproximadamente desde las diez de la noche y las seis de la mañana. Kafka hace una descripción acerca de las emociones que sintió aquella noche mientras escribía, demuestra ahí su gusto y pasión por la escritura. La segunda entrada fechada en febrero 11 de 1913, muestra la visión y los vínculos que estableció él mismo en relación a su vida personal y *La condena*.

La correlación que establece entre los personajes, parece que se corresponde al menos en nombre con el personaje principal de la condena y del mismo modo, Felice se corresponde con Frieda. Además, propone al amigo extranjero como el nexo común entre el padre-hijo (Georg) y, el nexo entre Georg y su amigo en el extranjero (Kafka, 2012).

La condena puede ser resumida en tres momentos: el primer momento surge al comienzo de la historia, allí Kafka presenta al personaje principal, Georg Bendemann, un joven comerciante quien ha terminado de escribir una carta a su amigo de juventud que está en el extranjero.

Georg al inicio de la historia se encuentra en un dilema, que consistía en si debía aconsejarle a su amigo el volver al país natal debido a sus desaciertos en los negocios en Rusia, o en cambio, no decir nada sobre cosas comunes. Puesto que Georg quería seguir manteniendo contacto epistolar con su amigo en el extranjero. El amigo llevaba tres años sin volver al país, y en el curso de esos tres años, la vida de Georg había cambiado. Su madre había muerto, lo cual produjo que se dedicara más al negocio familiar, lo que generó que este creciera notablemente en los últimos dos años.

Por ello, Georg no le escribía acerca del crecimiento del negocio, más bien se dedicaba a “escribirle solo sobre incidentes sin importancia, tal como se van acumulando sin orden en la memoria cuando se sienta uno a pensar cualquier domingo apacible” (Kafka, 2005, p. 81). Además, el amigo de Georg se encontraba en San Petersburgo, Rusia. Había emigrado de su país natal a causa del poco progreso que tenía el país, se había ido hacia ya varios años. Puso un negocio que al principio había funcionado, sin embargo, parecía haberse estancado hacia ya algún tiempo (Kafka, 2005).



Kafka caracteriza a Georg en primera instancia como un joven pensativo y dubitativo. El amigo, por su parte, es descrito por Georg como un hombre con una exótica barba tupida que cubría esa cara que era tan familiar desde la infancia, cuya tez amarillenta parecía insinuar una enfermedad latente. Además, lo consideraba un ser solitario, pues no tenía relaciones auténticas con la colonia de sus compatriotas en Rusia y casi ningún trato con las familias del lugar, por lo que se preparaba para vivir en una soltería definitiva. Asimismo, pensaba que su amigo no entendía ya los asuntos relativos a su patria pues hacía ya tres años que no volvía al país y justificaba su no regreso a causa de la situación política en Rusia. Georg también lo señala como una persona difícil, hasta envidiosa (Kafka, 2005).

En el siguiente momento de la historia, Kafka muestra el segundo dilema que enfrenta Georg, el de si debía contarle o no a su amigo acerca de su compromiso. Georg le comenta a su amigo, por medio de cartas “distanciadas entre sí, el compromiso matrimonial de un hombre cualquiera con una muchacha cualquiera, hasta que el amigo, muy en contra de las intenciones de Georg, empezó a interesarse por este extraño asunto” (Kafka, 2005, p. 82).

Georg no quería confesarle a su amigo que se había comprometido hacía un mes con Frieda Brandenfeld, una joven de familia acomodada, que se había instalado en aquel país mucho después de que el amigo de Georg se fuera al extranjero, por ello era casi imposible que se hubieran conocido. Georg decide contarle a su amigo acerca de su compromiso, debido a cierto diálogo que mantuvo con Frieda, la cual se mostraba deseosa por conocer a todos sus amigos, y además, su prometida le sugiere que el amigo, que se encuentra en el extranjero, puede darse cuenta de su compromiso por otros medios. Luego de aquella charla, Georg considera que es algo inofensivo el escribirle a su amigo, diciendo: “Yo soy así, y así tiene que aceptarme [...] no puedo proyectar una imagen distinta de mí, por más apropiada que sea para mantener la amistad con él” (Kafka, 2005, p. 82).

De esta manera, decidió escribir la carta aquel día domingo de primavera, aquella contenía la gran noticia sobre su compromiso: “Me he reservado la mejor noticia para el final. Me he comprometido con la señorita Frieda Brandenfeld” (Kafka, 2005, p. 82). En esta carta, además de comentarle pocos detalles de su prometida, advierte a su amigo que es muy feliz y que la única cosa que cambiará en la relación de ambos es que tendrá un amigo feliz, en

vez de un amigo común y corriente. También expresa el deseo de que su amigo asista a la boda y así él pueda visitarles; no obstante, le dice que haga como mejor le parezca, siguiendo sólo su buen criterio (Kafka, 2005).

La tercera parte del resumen de la historia, se refiere a la conversación entre Georg y el padre, siendo esta parte el *acmé* de la narración. Georg mete la carta en su bolsillo, acto seguido sale de su habitación atravesando el pasillo y se dirige hacia la habitación del padre. Georg se extraña al ver la habitación de su padre, pues este se encontraba sentado en la oscuridad de la habitación a pesar de ser una mañana tan soleada. El padre de Georg era un anciano al que le gustaba leer el periódico, con la particularidad de sostenerlo de manera oblicua ante sus ojos, debido a una debilidad ocular. De este modo, Georg empieza un diálogo con su padre, al comienzo se basa en la oscuridad de la habitación del padre. Despues, Georg anuncia a su padre que ha decidido contarle a su amigo en San Petersburgo sobre su compromiso. El diálogo entre Georg y su padre avanza, mientras Georg le habla sobre la decisión de contarle a su amigo sobre su compromiso, y el padre le pregunta si él ha venido para que le aconseje sobre ese asunto (lo duda, debido a que este es una persona difícil y solitaria) (Kafka, 2005).

Así, el padre realiza una pregunta que resulta algo extraña: “¿Tienes en verdad ese amigo en San Petersburgo?” (Kafka, 2005, p. 84), Georg comienza a hablar sobre el padre como si este tuviera algún problema de salud y le surgen consideraciones como traer al médico, cambiar de habitación y, además, le pide que se meta en la cama. Georg insiste en que tiene un amigo en San Petersburgo, mientras el padre le cuestiona sobre este hecho. Georg enfatiza en que el amigo fue de visita tres años atrás y que no le cayó muy bien a su padre debido a que este tenía manías. Sin embargo, después el amigo y el padre sostuvieron una conversación amena. A lo que señala Georg: “¡Qué orgulloso me sentí entonces de que lo escucharas, lo aprobaras y le hicieras preguntas! Si haces memoria, seguro te acordarás. Aquella vez contó historias increíbles sobre la revolución rusa” (Kafka, 2005, pp. 85-86).

Después de unas descripciones y consideraciones, Georg tiene en mente llevar a vivir a su padre consigo cuando se case, a pesar de no haber conversado con su prometida sobre esto. Entre tanto, Georg dirigió a su padre hacia la cama, el padre comenzó a taparse solo y a preguntar insistentemente “¿Estoy bien tapado?”

(Kafka, 2005, p. 84). Acto seguido, el padre se levanta de la cama exaltado y así mismo se destapa, de manera sorpresiva confiesa que recuerda al amigo de Georg y que este hubiera sido el hijo que anhela su corazón. El padre conocía muy bien al amigo que se encontraba en el extranjero y a Georg esto lo sorprende de sobremanera. El diálogo entre padre e hijo se convierte en una explosión de sentimientos; el padre se altera, mientras Georg se muestra sorprendido por todo lo que está aconteciendo, lo que lo lleva a un rincón de la habitación del padre (Kafka, 2005).

El padre después sostener aquel diálogo tan acalorado dice:

¡Qué gracia me has hecho hoy cuando viniste a preguntarme si debías contarle lo del compromiso a tu mejor amigo! Ya lo sabe todo, tontarrón, ya lo sabe todo. Yo le escribí, porque te olvidaste de quitarme el recado de escribir. Por eso hace años que no viene, lo sabe todo cien veces mejor que tú mismo. Tus cartas las estruja con la mano izquierda sin leerlas, mientras sostiene las mías con la derecha. (Kafka, 2005, p. 90)

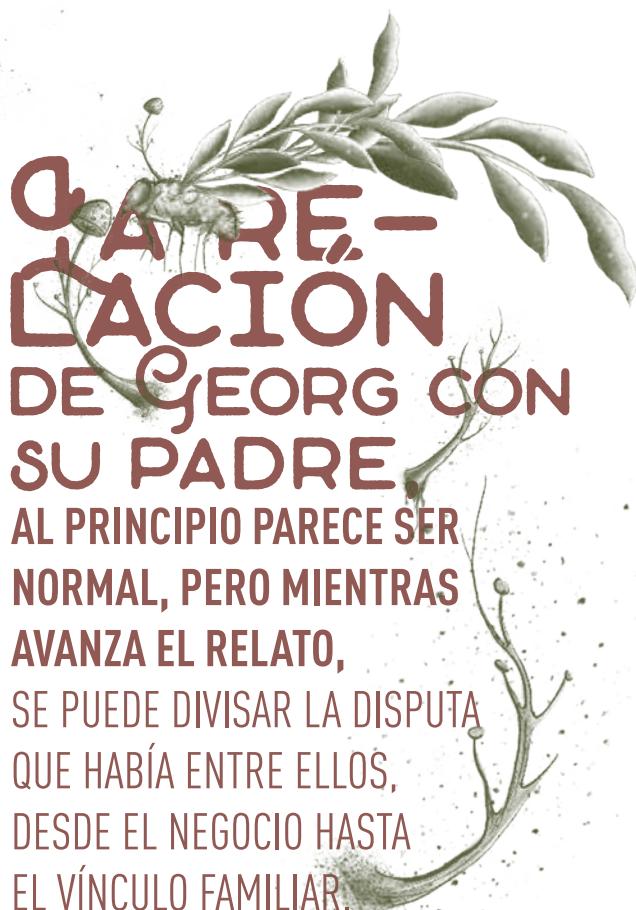
Georg y su padre sostienen una larga discusión, y lo que surge de aquella conversación hostil es una condena proferida por el padre hacia Georg, la cual consiste en morir ahogado. De este modo, Georg sale de la habitación como si hubiera sido expulsado y la historia termina de la siguiente manera:

Aún se sostuvo un instante con manos cada vez más débiles, divisó entre los barrotes de la baranda un autobús que cubriría fácilmente el ruido de la caída, exclamó con voz baja: 'Queridos padres, os he querido siempre, pese a todo', y se dejó caer. En aquel momento atravesaba el puente un tráfico realmente interminable". (Kafka, 2005, p. 91)

En esta parte, es prudente comentar que la relación de Georg con su padre, al principio parece ser normal, pero mientras avanza el relato, se puede divisar la disputa que había entre ellos, desde el negocio hasta el vínculo familiar. La jerarquía del padre parece no terminar a pesar de estar viejo, de no tener dientes, de manifestar que "no tiene fuerza como antes, la memoria le falla, y no logra ver claro en una serie de asuntos" (Kafka, 2005, p. 85). Lo anterior se debe al proceso de envejecimiento en primer lugar y, en segundo lugar, a la muerte de la madre de Georg. El padre a pesar de ser un anciano seguía siendo el más fuerte, pues la madre de Georg le había transmitido toda la fuerza, después de morir. Georg reafirma lo anterior al decir "Mi padre sigue siendo un gigante" (Kafka, 2005, p. 84).

Queda expuesto que el padre tiene poder y está por encima de Georg. Además, sostenía una relación espléndida con el amigo de su hijo que se encontraba en el extranjero. El padre había esperado ansioso que Georg llegara con la pregunta¹, puesto que el padre no leía más que periódicos viejos que el mismo Georg desconocía. ¿Cómo Georg desconocería los periódicos, acaso no eran de su país? Así, se plantea la posibilidad de que el amigo de Georg le enviara periódicos desde Rusia.

La historia se torna tensa a partir de la pregunta del padre: "¿tienes en verdad ese amigo en San Petersburgo?" (Kafka, 2005, p. 85), esa pregunta genera diferentes impresiones, podría ser que Georg habría



CONFIADACIÓN DE GEORG CON SU PADRE
AL PRINCIPIO PARECE SER NORMAL, PERO MIENTRAS AVANZA EL RELATO, SE PUEDE DIVISAR LA DISPUTA QUE HABÍA ENTRE ELLOS, DESDE EL NEGOCIO HASTA EL VÍNCULO FAMILIAR.

1. Kafka no especifica cuál es la pregunta, por lo que queda ilustrar dos posibles opciones: ¿debía Georg contarle acerca de su compromiso a su amigo que se encontraba en el extranjero? o ¿Recordaba el padre de Georg al amigo que se encontraba en el extranjero?

imaginado por completo a su amigo, entonces ¿existía en verdad ese amigo en el extranjero?, ¿qué era entonces ese amigo tan opuesto a Georg? ¿Georg acaso no era ese amigo en el extranjero?, es decir, ¿Georg se había desdoblado en dos personajes?

El diálogo posterior a la pregunta entre el padre y Georg muestra que sí existe el tal amigo en el extranjero, pero es más amigo del padre que de Georg. El padre le restriega que las cartas que él enviaba al amigo suyo las recibía con la mano derecha, mientras que con la mano izquierda dañaba las de él. Esta parte del diálogo permite comprender que el amigo se había dado cuenta de la muerte de la madre de Georg pues el padre se lo había dicho. Asimismo, el padre había comunicado con anterioridad el compromiso. Es por esto que cuando el amigo le escribía a Georg lo hacía de manera melancólica a causa de conocer la pérdida de su madre y, además, esto explicaba el interés del amigo de Georg por el compromiso, que dubitativamente Georg había comentado en tercera persona, como el compromiso de una persona cualquiera (Kafka, 2005).

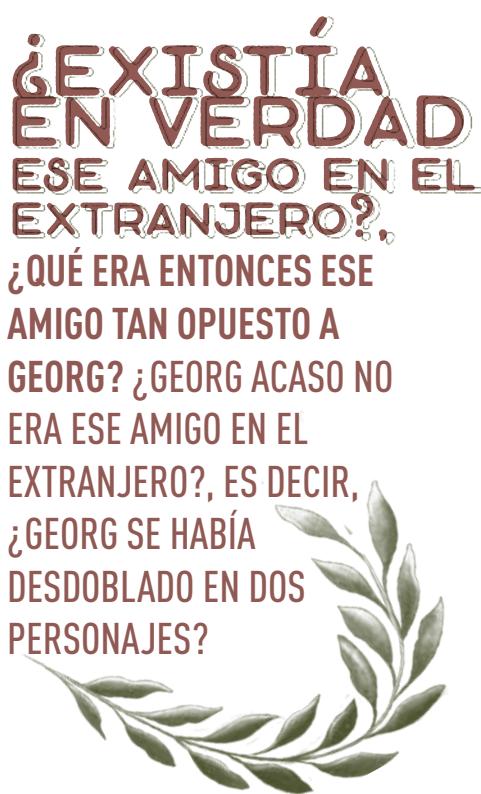
Ahora bien, ¿en verdad las razones por las que Georg no le comunicaba acerca del compromiso a su amigo era por compasión, es decir, porque su amigo estaba solo y quizás iba a sentirse solitario o envidioso de su felicidad, o acaso, el amigo que se encontraba en el extran-

jero sí conocía a su prometida? En realidad, el relato permite pensar que Georg se había comprometido con la enamorada de su amigo, por ello no quería comentarle de su compromiso; luego, es posible considerar otras interpretaciones como que en realidad no quería comprometerse y, por ende, no quería contarle a sus amistades. La conversación se torna confusa respecto a las sentencias que promulgaba el padre, pues hablaba acerca de una traición al amigo, lo que hace pensar de nuevo la idea de que Georg quizás estaba comprometido con la enamorada de su amigo. Sin embargo, eso no queda claro.

La discusión acalorada entre Georg y su padre, permite entrever la posición entre ambos, esta es: la doblegación de Georg ante el padre, el miedo que le tiene, lo pequeño que se siente y las consideraciones hacia el padre sobre su cuidado. Al mismo tiempo, el tono burlesco e irónico empleado por el padre hacia Georg sobre todas las actividades que este ejercía; la jerarquía y el poder del padre sobre Georg, hace que el personaje principal se vea pequeño, como niño asustado ante su padre. El padre entre el tono burlesco que emplea permite al lector comprender la desaprobación hacia Georg, como hijo, como hombre de negocios y como hombre próximo a formar una familia. Este duda de la capacidad de Georg y no reconoce sus éxitos.

Kafka, como se mencionó al inicio, suele emplear temáticas recurrentes en sus textos, como la jerarquía y el poder. En adición a estos temas, Kafka (2005) emplea en *La condena* la infinitud del tiempo —como también lo hace en *Un mensaje imperial* (Kafka, 2006)— al mencionar: “En aquel momento atravesaba el puente un tráfico realmente interminable” (Kafka, 2005, p. 91). De esta manera expresa la no percepción de una acción terminada. Respecto al tema de la ley, tal como en *El proceso* tiene un papel fundamental que se presenta en la figura de la sentencia, en *La condena* aparece de manera inmediata, cuando el padre condena a Georg a morir ahogado, lo que hace que de modo premeditado Georg salga empujado de esa habitación y se lance por el puente, así cumple la condena; porque las condenas tienen que cumplirse.

La fuerza que presenta el relato al ser la condena la acción culmen de la narración, permite pensar que Kafka considera al padre como el representante máximo de la ley en esta historia y tiene, además, el poder para condenar a su propio hijo a morir ahogado.



REFERENCIAS

- Escobar, Á. (2010). Apuntes autobiográficos en torno a La condena, De Franz Kafka. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- Kafka, F. (1983). *El proceso*. Bogotá: Editorial Seix Barral.
- Kafka, F. (2005). *Ante la ley. Escritos publicados en vida*. (J. J. Solar, Trad.) Barcelona: Random House Mondadori, S.A.
- Kafka, F. (2005). *La condena*. Barcelona: Random House Mondadori, S.A.
- Kafka, F. (2006). *La metamorfosis y otros relatos de animales*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Kafka, F. (2012). *Diarios*. (J. P. Pascual, Trad.) Barcelona: Random House Mondadori.



EL CUENTO LITERARIO: GÉNERO DE PRÉCISIÓN



JHONATAN FABIÁN GÓMEZ RODRÍGUEZ

brevedad está condensada en el
anismo perfecto que contrae
sigo el relato

HISTORIA Y ORIGEN

El significado de la palabra cuento, según Enrique Anderson Imbert, desde el plano etimológico significa contar, pero esto desde la perspectiva numérica, es decir, contar provenía de *computare*; ¿qué se computaba? Los objetos. Para ese entonces *contar* no llevaba consigo la acepción de *narrar* algo. Años después, luego de que la palabra cuento fuera usada por el propio Miguel de Cervantes, Lope de Vega y otros, pero solo en el ámbito de narrar chistes, anécdotas, refranes etc., apareció Fernán Caballero “quien a todas sus narraciones populares llamó cuentos” (Imbert, 1999, p. 17). Y con esta primera aparición se entendió que el uso que se daba a esta palabra hacía alusión a un compendio de tradición oral entre lo popular y la fantasía, y con el tiempo se instauró incluso en el plano de la escritura.

Por esto, más tarde, tras la eventual cantidad de historias orales que circulaban entre unos pueblos y otros, y con el ánimo de preservar dichas narraciones en la cultura, se llegó a hacer una recopilación de los relatos clásicos que lograban entretenir y ser breves. El libro logrado fue *Las mil y una noches* (2016) y con este famoso ejemplar se muestra cómo el cuento, en el Oriente Medio, pasa de la oralidad a la escritura y desde ahí se marca la historia del cuento meramente tradicional; se referencia así, porque dentro de las historias halladas en este libro muchas cumplen, por ejemplo, con una narración tipo lineal, están escritas en tercera persona, es muy frecuente el uso de la conjunción copulativa *y*, las historias son breves y poseen verosimilitud: características propiamente dichas del cuento tradicional (Prat, 2013).

EL CUENTO MODERNO: CARACTERÍSTICAS

Luego de que el cuento oral pasara a ser un cuento escrito, con el tiempo, se plasmaron unas características propiamente concebidas y reconocidas por la gran mayoría de cuentistas. El primero en teorizar sobre el

cuento fue Edgar Allan Poe, quien, en el siglo XVIII, en su ensayo *Filosofía de la Composición* (1973), reflexiona sobre el proceso de creación con su poema *El cuervo* (Poe, 1973), y con esto sienta las características principales no solo del poema sino también del cuento.

Así pues, en el recorrido del texto se encuentra que la primera característica que da el cuentista tiene que ver con la brevedad: “Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión” (Poe, 1973, p. 67). Esto demuestra que Poe escribió sus cuentos para ser leídos en una sola sentada, y aunque esto parezca subjetivo, la regla se cumple en el mayor de los casos, teniendo en cuenta que el cuento moderno está trazado por un solo hecho en donde cada palabra ha sido medida con antelación a las demás.

Ahora bien, está la intensidad, que se resume como la capacidad que tiene el escritor para atrapar al lector mediante una trama narrativa rápida y verosímil. A esto hay que sumarle que el escritor debió haber pasado antes por un proceso de eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que a veces la novela permite o incluso exige, y la unión de todo esto fue lo que Cortázar llamó intensidad (Cortázar, 1969). En otras palabras, la intensidad trabaja eliminando toda idea intermedia, para darle un buen ritmo al relato, con el objetivo de atrapar al lector.

Finalmente, se encuentra la unidad de efecto, Poe la consideró siempre como la clave dentro de su prosa y afirmaba que sin la brevedad el efecto no era posible: “[...] una sola condición: la de que cierto grado de duración es requisito indispensable, para conseguir un efecto cualquiera” (Poe, 1973, p. 68). Esto lo que hace pensar es que la brevedad siempre va en la misma dirección del efecto buscado y si una narración no cumple una de estas reglas, entonces, tampoco cumple la otra.

Resumidas las tres principales características del cuento moderno, se tomará el relato *Las armas secretas*¹, de Julio Cortázar, y se dividirá este en tres partes para señalar lo expuesto anteriormente, y así explicar cómo se desarrollan cada uno de estos fenómenos dentro de su narración.

1. Este cuento narra la historia de Pierre y su novia Michéle que tras meses de relación todavía no han llegado a su primer acto sexual. La historia continúa y con ella se va mostrando cómo el exnovio de Michéle, que está muerto, termina encarnado en su novio actual, Pierre, y con él busca de nuevo hacer su cometido: violar a Michéle.

Brevedad: en el cuento *Las armas secretas* (2008) de Cortázar, la brevedad está condensada en el dinamismo perfecto que contrae consigo el relato, pues no se dan elementos sobrantes y se logra extraer un solo suceso durante toda la narración: es como si se tratara de una fotografía perfecta con varios detalles en los que no sobra ninguno, porque todo la complementa con exactitud, diría Cortázar (1969).



Intensidad: en el inicio de *Las armas secretas* (2008) el primer personaje de la historia, Pierre, se muestra como un sujeto ansioso, impulsivo, frustrado y confundido, todo porque su novia, Michéle, no llega para tener el primer contacto sexual tras meses de relación. La narración es rápida y el saber por qué no ha pasado nada entre los dos amantes es un anzuelo para que el lector continúe leyendo. Así se presenta, desde un comienzo, la intensidad en el cuento de Cortázar y con el pasar de las hojas se tensiona cada vez más hasta llegar al efecto logrado. Además de lo anterior, si se quisiera señalar un elemento de tensión en este cuento, se podría decir que el elemento dominante es la imagen de la bola de vidrio que se presenta con recurrencia en los pensamientos de Pierre hasta el punto de volverse un tanto obsesivo.

Unidad de efecto: este se muestra en la última parte de la narración cuando los amigos de la protagonista, Ronal y Babel, empiezan a narrar cómo asesinaron al

exnovio de esta y el lector, a partir de esta narración metadiegética², conecta los indicios de las páginas anteriores y se da cuenta que tras toda la narración ha habido dos historias³, pero una de estas ha estado siempre oculta y el autor ha dejado esto hasta el final del relato para que se dé como unidad de efecto total.

Esta última característica del efecto al final del cuento es propia del cuento moderno. Pero más que el efecto, es la forma en que este se presenta, es decir, que el cuento esté compuesto no por una historia sino por dos hace que esta unidad suscite en el lector un asombro que solo se da tras leer las últimas líneas. Adolfo Caicedo señala esto como innovación del cuento moderno debido a que: "Mientras el cuento 'clásico', a la manera de Poe, contaba una historia anunciando que había otra, el cuento 'moderno' narra las dos historias como si fuera una sola" (Caicedo, 2011, p. 31). Esto demuestra que el cuento moderno de algún modo ha revolucionado las formas de narrar y al mismo tiempo las de leer, pues con este tipo de narraciones el lector no solo tiene que estar atento a lo dicho, sino a lo que Piglia llamó "[...] lo no dicho, lo sobreentendido y la alusión" (2011, p. 11).

Con base en lo anterior, se puede demostrar, entonces, que el cuento literario realmente necesita de la exactitud para lograr su unidad de efecto total, pues de no ser así, el efecto no lograría su cometido en el lector y se terminaría por descubrir mucho antes su final. Dentro del cuento que se ha elegido para ejemplificar todos los rasgos mencionados, se puede determinar que un aspecto importante que ayuda a que el efecto se dé es, por ejemplo, el tiempo del relato en que se enmarcan algunos apartados, pues esto ayuda tanto a que la tensión del cuento se mantenga como a que la unidad de efecto se dé perfectamente: por ejemplo, Pierre tiene alucinaciones de espacios no antes vistos y pregunta sobre estos dentro de un tiempo del relato en presente, sin que antes se haya dado alguna referencia de este espacio por el que pregunta: "—¿Hay una bola de vidrio en la escalera de tu casa? —No —dice Michèle—, te

2. La teoría de Genette distingue tres niveles de narración: intradiegético, extradiegético y metadiegético. Este último es el que narra una historia estando dentro de otra historia (Genette, 1996). Un ejemplo de esto se encuentra en las narraciones del libro *Las mil y una noches* (2016).

3. Historia notable: Michèle tiene miedo de acostarse con Pierre porque su extraño comportamiento no le brinda seguridad, teniendo en cuenta que Michèle fue violada por su exnovio; historia oculta o camuflada: la posesión del exnovio de Michèle, estando muerto este, en el cuerpo Pierre.

confundes con [...] Calla, como si algo le molestara en la garganta..." (Cortázar, 2008, p. 364).

En lo citado, Pierre pregunta a Michèle sobre una bola de vidrio de la cual tiene visiones inexplicables por momentos. La pregunta del personaje en el cuento está fuera de contexto debido a que los personajes antes no estaban hablando de algo similar y para el lector, tal vez, sea algo confuso porque la narración continúa y solo muchas páginas después este suceso se entiende tras lograr conectarse con el siguiente: Pierre no conoce el pabellón, aunque lo ha imaginado tantas veces que es como si ya estuviera en él, entra con Michèle en un saloncito agobiado de muebles vistosos, sube una escalera después de rozar con los dedos la bola de vidrio donde nace el pasamanos (Cortázar, 2008).

Lo que esto nos muestra es un tipo de tiempo en el relato que dentro de la teoría de Genette se denomina relato anterior y este se define como la narración que cuenta hechos que no han ocurrido, pero que van a ocurrir encerrándose en un hecho profético (Genette, 1993). Sin este tipo de recursos este cuento perdería precisión en la creación del efecto, pues la explicación de esta y otras visiones son construcciones que debe realizar el lector para que al final la unión de todos los indicios y extrañezas hagan en el cuento una sola unidad de efecto.

BREVEDAD E INTENSIDAD

El problema entre estos dos términos no se genera propiamente en el cuento, sino en la forma en como estos son interpretados. Hoy existe el imaginario de que la brevedad se refiere al número de hojas que tiene una narración y, a su vez, que si un cuento no es breve tampoco es intenso; y aunque esto parece cierto teniendo en cuenta que brevedad e intensidad siempre van unidas por un mismo lazo, de algún modo se puede decir que una de estas dos puede desaparecer en función de conseguir un efecto deseado.

El primer caso se resuelve aclarando que el cuento posee una división biplanar al momento de narrar: una cosa es la historia en el cuento y otra es el relato. La historia es el suceso factual o no factual que se conoce de determinada persona u objeto. El relato, en cambio, es la manera en que el narrador, no autor, organiza la historia para contarla, es decir, el empleo de recursos

literarios (Martínez y Scheffel, 2011) En el relato, es que se viene a desempeñar la brevedad, pues esta puede estar condesada en la precisión de que nada sobra y ayuda a que la trama mantenga una intensidad precisa. Esto se puede lograr tanto en una página como en ciento veinte, como lo dice Gabriel García Márquez (2000), respecto del cuento de Joseph Conrad: *Los duelistas*, del cual afirma que siempre es confundido con una novela por su longitud, pero que sigue siendo un cuento por tener una intensidad y una unidad de efecto. Así, se observa que la brevedad nada tiene que ver con el número de páginas o tiempo que se emplee para la lectura.

En el segundo caso, sí, es cierto, la brevedad e intensidad van de la mano, pero esto se puede refutar teniendo en cuenta que, según el francés Maugham, el efecto es la piedra angular en el cuento y, aunque suene revelador, el cuentista debe estar dispuesto a sacrificar algo de intensidad o verosimilitud en aras de un efecto (Maugham, 1959). Aunque parezca insolente esta afirmación y muchos no estén de acuerdo, desde una perspectiva narrativa tiene validez, teniendo en cuenta que los cuentos debían ser ideados en función del efecto dramático que se esperaba producir en el lector (Poe, 1973). Entonces queda demostrado que sí es posible suprimir, por el cuentista, una de las principales características del cuento y asimismo se puede entender por qué algunos cuentos, aunque no cumplen con todas las características, terminan siendo tan buenos como los que las cumplen.

CONCLUSIÓN

Hasta aquí, se ha pasado por una breve contextualización del cuento oral hasta convertirse en cuento escrito. Asimismo, se señalaron las tres principales características del género, a partir de su primer teorizador. De la misma manera, se mostró cómo en la narración de Cortázar se daba la precisión en función de lograr un efecto y con esto se señaló que el cuento moderno, en ocasiones, cuenta dos historias como si fuera una sola, teniendo en cuenta que la segunda siempre está oculta para el lector. Posteriormente, se dio a conocer el problema entre brevedad e intensidad y se clarificó que más que un problema entre estas dos, se daba una confusión conceptual interpretativa por parte



EL CUENTO LITERARIO SERIA DEFINIDO COMO UNA NARRACIÓN EN PROSA PURA Y PRECISA QUE SE CARACTERIZA POR HILVANAR TODA UNA ATMÓSFERA RIGUROSA Y ESTA DEBE IR EN DIRECCIÓN A AFECTAR AL LECTOR.

del académico. Finalmente, se mostró cómo una de las características del cuento puede suprimirse en aras de lograr una unidad de efecto en el lector.

Ahora, con el ánimo de dar algunos apuntes finales, aquí se busca hacer una aproximación a una definición de cuento teniendo en cuenta todo lo que se ha dicho anteriormente, y en esa medida el cuento literario sería definido como una narración en prosa pura y precisa que se caracteriza por hilvanar toda una atmósfera rigurosa y esta debe ir en dirección a afectar al lector. Tal vez se esté quedando corta esta definición, pero el cuento, para ser breve, se concibe de esa manera y no de otra. Total, con el paso del tiempo es posible que este significado que hoy se presenta para esta palabra se amplíe o termine siendo aún más sencillo. Pero por lo pronto se sostiene en este veredicto y se aspira a que una vez otros lo hayan leído puedan tener una mínima noción de lo que es el cuento.

Basta con decir que no importa cuál definición se acerque más al concepto tratado, pues la aquí expuesta es una más entre tantas y, a decir verdad, parece que el cuento va mucho más allá de cualquier explicación profunda que trate de redefinirlo con el afán, tal vez, de que tenga el mismo valor que la novela; pero esto es innecesario y no hace falta seguir indagando o repitiendo lo que otros ya han dicho durante años. Además, pensar en él como la herramienta que se tiene para salir de la cotidianidad ya sea leyendo o escribiendo, con cualquiera de las dos, ya parece que se está dignificando mucho más el género que de otra forma.

REFERENCIAS

- Caicedo, A. (2011). *Ensayos críticos sobre el cuento colombiano del siglo XX*. “Consideraciones sobre el género”. Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 27-36.
- Cortázar, J. (1969). *Último round*. “Del cuento breve y sus alrededores”. México: Siglo XXI Editores, pp. 59- 81.
- Cortázar, J. (2008). *Cuentos completos*. “Las armas secretas”. Bogotá: Punto de lectura, pp. 359-385.
- García, G. (2000). ¿Todo cuento es un cuento chino?. *Revista Cambio*. 24 de julio del 2000 80-82.
- Genette, G. (1996). *Teoría de la novela. Tiempo, modo y voz*. Barcelona: Siglo XXI Editores, pp. 174-191.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. «Les situations narratif». Paris: Seuil, pp. 77-89.
- Imbert, A. (1999). *Teoría y técnica del cuento*. “El género cuento”. Barcelona: Ariel, pp. 13-19.
- Las mil y una noches*. (2016). Herder editorial. Traducido por: Marta E. Gallego Urbiola.
- Martínez, M., y Scheffel, M. (2011). *Características de la narración ficcional*. “Introducción a la narratología”. Buenos aires: Las cuarenta, pp. 14-43.
- Maugham, W. S., (1959). *Últimos puntos de vista*. Santiago de Chile: Editorial del nuevo extremo, p. 22. Traducción de Fernando Miranda.
- Piglia, R. (2011). *A propósito del nuevo cuento latinoamericano*. “Tesis sobre el cuento”. Bogotá: Punto de lectura, pp. 9-15.
- Poe, E. (1973). *Ensayos y críticas*. “Filosofía de la composición”. Madrid: Alianza Editorial, pp. 65-79. Traducción de Julio Cortázar.
- Prat, J. (2013). *Historia del cuento tradicional*. “El cuento tradicional, el patrimonio y la comunicación”. Valladolid: Fundación Juaquín Díaz Urueña, pp. 8-38.

"Parecemos moscas que han caído en un recipiente con miel. Como la vida es dulce, no queremos abandonarla, pero cuanto más participamos en ella, tanto más atrapados, limitados y frustrados nos sentimos".

Alan Watts, *La sabiduría de la inseguridad.*







SEDIMENTOS LITERARIOS

ELOGIO DEL COPISTA

AURELIO LÓPEZ

suspensión de las hostilidades
el mundo, pequeños intervalos
el tedio de un empleo público sin
ero y una defensa contra la

aureliolopez660@yahoo.com.ar

Buenos Aires, Argentina

"Pertenezco, sin embargo, a esa especie de hombres que están siempre al margen de aquello a lo que pertenecen. Lo esencial de mi vida, lo mismo que de mi alma, es no ser nunca protagonista".

-Ferando Pessoa,
Libro del Desasosiego.

El copista, como los antiguos escribientes, transcribía textos siempre de otros y anotaba en los márgenes. Luego de un tiempo advirtió que también, inconscientemente, había construido especies de *hypomnématas*¹. Barthes, en *El grano de la voz* (1962), sitúa al escribiente (al compararlo con el escritor) en una categoría meramente instrumental. El diccionario, más prosaico, enseña que el escribiente es la persona que tiene por oficio copiar o poner en limpio escritos ajenos, o escribir lo que se le dicta.

No obstante, podemos apartarnos por un momento de las definiciones y discusiones académicas para compartir algo menos pretencioso, pero quizás igual de interesante: el relato de un moderno escribiente, para siempre ignoto, y al que la pobre literatura de estas páginas intentarán resarcir, aunque sea un poco, de su anonimato.

Para el caso del copista del que hablamos, el tiempo que le dedicaba a sus transcripciones lo obligaba a interrumpir una cotidaneidad de oficinista, callada, prolífica y disciplinada, como si por un momento pudiera ponerla entre paréntesis. Hacía ya veintitrés años, dos meses y

1. El término *hypomnémata* será entendido desde Michel Foucault y la definición que ofrece en el artículo *L'Écriture de soi (Corps écrit)* en *Dits et Écrits (Dichos y escritos)* Tomo IV: "[...] Los 'hypomnémata' eran cuadernos de notas personales. En ellos se anotaban citas de obras famosas, reflexiones, razonamientos. Constituían la memoria material de las cosas leídas, escuchadas o pensadas, un tesoro acumulado para la relectura y la meditación. Reúnen lo que se ha dicho, lo que se puede escuchar o leer. Constituyen un ejercicio que acompaña al leer, releer, meditar, conversar consigo mismo y con los otros. Sirven, al decir de Plutarco, como ayuda para levantar ellos mismos la voz y hacer callar las pasiones como un amo que con una palabra aplaca el aullido de los perros. Séneca insiste que la escritura como manera de reunir las lecturas hechas es un ejercicio de la razón que se opone al gran defecto de la "stultitia", provocada por el exceso de lecturas y el pasar de un libro a otro" (Foucault citado en Castro, 2011, p. 202).

trece días lo habían nombrado en su cargo de segundo ayudante de Auditoría en la Fiscalía de Investigaciones Administrativas de Santa Rosa, La Pampa, con un único ascenso, casi de compromiso, en todo ese tiempo. La suma de los años, desencuentros y desamores, tan común a todos los hombres, en él se le volvía insopportable. Tal vez por eso sus copias asumían el carácter de fuga o, si se quiere, de disociación con el mundo que sufre un inadaptado. Escuchó una vez en el trabajo a una mujer decir que para ella la verdadera realidad estaba en los textos que leía y no afuera. En esa ocasión ella misma le leyó, con exagerada teatralidad, el *Poema 1968* (1969) de Julio Cortázar. Ahora sabe por qué de aquel poema recordó siempre un solo pasaje: "aquí donde vivir tiene algo de armisticio o de interregno" (Cortázar, 1969, p. 158). Eso era exactamente lo que sus transcripciones significaban para él: la suspensión de las hostilidades con el mundo, pequeños intervalos en el tedio de un empleo público sin futuro y una defensa contra la infaltable visita de la angustia de los domingos por la tarde.

ESO ERA EXACTAMENTE LO QUE SUS TRANSCRIP- CIONES SIGNIFICABAN PARA ÉL:

LA SUSPENSIÓN DE LAS
HOSTILIDADES CON EL
MUNDO, PEQUEÑOS
INTERVALOS EN EL TEDIO DE UN
EMPLEO PÚBLICO SIN FUTURO Y
UNA DEFENSA CONTRA LA
INFALTABLE VISITA DE LA
ANGUSTIA DE LOS DOMINGOS
POR LA TARDE.

Quizás todo eso no significaba otra cosa que vivir siempre en una inadecuación con el aquí y el ahora. Se veía a sí mismo como un ser errante, atravesando una

a-topía, en el sentido de un no-lugar, algo parecido a un exilio del mundo. Es comprensible así que los demás lo vieran como un ser inactual, un desubicado, siempre desencajado de la realidad, un tipo raro, en fin.

Pero si aceptamos que la realidad tal vez se encuentra solo allí donde uno pone toda su atención y todos sus sentidos, o sea, todo su cuerpo, entonces por qué no entender el solipsismo exacerbado de aquella mujer, para quien la vida, vivir realmente, estaba en los textos que leía y no afuera de ellos. Y, además, qué sería eso que los demás llaman realidad, si es que hubiera una sola, si es que existiera.

¿O acaso a su madre no la mató esa noche aquel auto en la Avenida Perón de su General Villegas natal, cuando intentó cruzarla sin ver, distraída? No, distraída no, loca, tan metida en su propia realidad, la urgente realidad del hijo, su único hijo, de apenas ocho años, que se le moría de una neumonía tardíamente diagnosticada.

¿O acaso la realidad de los Gálvez —sus correctos vecinos de enfrente, con sus seiscientas y pico de hectáreas sembradas de la soja del mejor rinde del país, y otras tantas destinadas a la ganadería extensiva, unas tierras tan ricas como dudosamente heredadas—, tan alarmados por la inminente aparición del nuevo impuesto a la tierra libre de mejoras es la misma que la de ese maestro de escuela primaria del conurbano bonaerense —que se levanta de lunes a viernes y a veces inclusive los sábados, a las cinco menos cuarto de la mañana, para tomar dos trenes y un colectivo yendo a dar clases en la Capital, por un sueldo que le alcanza apenas y con suerte para llegar al veinte de cada mes—?

¿La realidad de esa enorme cucaracha que había pisado, no sin asco, la mañana anterior (estaba harto de las cucarachas, su casa estaba llena de ellas otra vez, un día debía ponerse a resolver definitivamente el problema) sería la misma que la suya propia?

Siempre fue muy tímido, sobre todo con las mujeres. A menudo se preguntaba si sus transcripciones no significaban otra cosa que una gratificación supletoria a su escasa (por no decir nula) vida sexual. Un pasaje (otra de sus transcripciones) de una conocida obra de Freud le confirmaba, a veces, esa sospecha; aunque secretamente deseaba que sus conjeturas, como tantas otras veces, fueran puras fantasías suyas:

El trabajo psicoanalítico nos ha enseñado que son justamente estas frustraciones, denegaciones, [de la vida sexual] lo que los individuos llamados neuróticos no

toleran. Ellos se crean, en sus síntomas, satisfacciones sustitutivas, que, empero, los hacen padecer por sí mismos o devienen fuentes de sufrimiento por depararles dificultades con el medio circundante y la sociedad. (Freud, 1930, p. 105)

Con los años, el entusiasmo y la inconsciencia le fueron soltando la mano, transmutando la literalidad de las transcripciones originales en minuciosos y atrevidos desarrollos al costado de las páginas, unos formidables plagios filosóficos y literarios, intentos de reflexiones que no pasarían de ser balbuceos, confusiones y hasta desvaríos, seguramente intrascendentes, innecesarios y evitables para los demás, aunque acaso no para el escribiente. Insondable y extraño para los otros, las copias y las notas al margen quizás significan sus únicas y auténticas confesiones lanzadas al mundo, reveladoras, para algún especialista desocupado, de su verdadera personalidad.

ME HE ABOCADO A INTERPRETAR LA RUTINA DEL COPISTA.

[...] DECLARO QUE
ESCUCHO EN CADA UNA DE SUS
COPIAS UN GRITO, COMO SI ESAS
COPIAS, ESAS NOTAS EN LOS
MÁRGENES, FUERAN ETERNAS
ACOMETIDAS, SIN ESPERANZA,
AUNQUE SIN DESPERACIÓN,
PARA ALCANZAR QUIÉN SABE QUÉ.
A VECES ME LAS FIGURO
COMO INÚTILES MENSAJES
EN UNA BOTELLA.



Y si toda relectura es una reescritura, como creía Borges, o si, como dice Foucault, en *La inquietud por la verdad* (Foucault citado en Castro, 2011), una experiencia es algo de lo que uno mismo sale transformado; la experiencia de copiar palabra por palabra un texto admirable,

además de darle placer, modelaba y construía la propia subjetividad del escribiente. Había una apropiación, un reconocimiento, un mirarse en el espejo de otro, en la íntima tarea del copista. En algún aspecto, habiendo soñado siempre con ser un erudito en algo, no pudo nunca dejar de sentirse en todo un principiante. Yo, que de manera imprudente y sin haber sido autorizado, me he abocado a interpretar la rutina del copista, seguramente desmesurado e improvisado en mis conclusiones, (conclusiones que por lo demás nadie me ha solicitado) declaro que escucho en cada una de sus copias un grito, como si esas copias, esas notas en los márgenes, fueran eternas acometidas, sin esperanza, aunque sin desesperación, para alcanzar quién sabe qué. A veces me las figuro como inútiles mensajes en una botella. El escribiente, quizás como todos los demás, (como todos nosotros, quiero decir), fue siempre el naufrago a la espera del milagro.

Creo que muchas de sus transcripciones y sus notas al margen representaban ni más ni menos que una picazón bien rascada. Si es imposible evitar el vómito cuando vienen las ganas, tampoco el copista podía evitar escribir para limpiar sus tripas, y casi siempre le daba asco el producido. Perdón por el enchastre.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1962). *El grano de la voz*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Castro, E. (2011). *Diccionario de Foucault*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cortázar, J. (2014). *Último round*. 2^a ed. Madrid: Siglo XXI.
- Freud, S. (1930). *El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.



SÓCRATES MÚSICO LIRA DESAFINADA¹



JUAN DAVID GIRALDO PALACIO

1. Debo este trabajo a una de las tantas anécdotas que nos presenta Diógenes Laercio en su obra *Vida de filósofos más ilustres* en la que nos muestra a un Sócrates multifacético. Cabe resaltar el carácter doxográfico de esta obra, en donde la recolección de rumores y referencias bibliográficas se intercalan generando una visión amplia de cada filósofo y de su contexto.



De entrada, debo confesar, y en esto no creo ser el único, que suelo detenerme obstinadamente en los detalles biográficos de ciertos personajes de la historia de la filosofía. No puedo empezar a leer ningún ensayo, tratado, sistema filosófico, sin primero demorarme con cierto placer en las vicisitudes (escritas como de paso por algunas reseñas) de la vida de los autores. Con ciertos filósofos debemos hacer esa excepción y reconocer que su vida dice más de lo que intentaron decir con solemnes e intrincadas estructuras verbales; tributos a Dédalo. Adviento que dichos acontecimientos, bajo cierta óptica academicista, parecen ser datos insulsos e irrelevantes para una investigación que pretenda ser rigurosa y seria. Deseo controvertir en la medida de lo posible esta última postura y ver en esas anécdotas un valor filológico y filosófico que deberíamos por lo menos replantearnos.

En ese sentido, puedo decir que he estado incursionando en un pasatiempo filológico poco ortodoxo; volver sobre la tradición, sobre los filósofos de la Grecia antigua para ser más exacto, rescatando más el carácter anecdotico de sus biografías, eludiendo así el grato pero tedioso ejercicio de análisis histórico-conceptual de alguna problemática imperativa de la época, representada en algún término intraducible. Esto es precisamente lo que impondría una aplicación rigurosa de la metodología filológica tradicional, metodología que no deseo y no puedo demeritar, pero que por esta vez dejaré de lado por una buena causa.

En una de esas *incursiones laercianas*, como las voy a llamar (me atrevo a adjetivar al gran Diógenes Laercio, lo cual es otra forma de reivindicar su papel en la historia de la filosofía), nos pinta a un Sócrates bastante particular que difiere bastante de las versiones oficiales de su vida, como si hubiese alguna biografía oficial de Sócrates. Entre uno de esos hechos, nos dice que tocaba, parece que, de manera dilettante, la lira². En otro lugar leí que fue próximo a morir, que a Sócrates le dio por

aprender a tocar dicho instrumento³. Otros dicen que aprendía el idioma persa y un poco acostumbrados a su carácter inquisitivo, a su voraz ansia de saber, no se nos haría raro que al final de sus días, siendo fiel a su precepto de ignorancia total, y viendo todo lo que aun quedaba por indagar: tantas artes, tantos oficios, tanto por conocer; resolviera abordar en forma de aperitivos los saberes que en sus últimas horas de vida se le ofrecían como inquietudes ineludibles y en las que no podía demorarse sin traicionar su vocación vital, su vocación filosófica de preguntarse y someter a reflexión todo tipo de asuntos que lo interpelaran.

Preguntas que se manifestaban en incisivas formulaciones verbales en medio del trajín público del ágora o de la palestra, sitios en donde Sócrates solía hacer gala de su carácter inquisitivo, como obedeciendo a una especie de malestar físico que apremiaba. Estos escarceos de principiante frente a un arte desconocido eran otra forma de reafirmar su ignorancia. Ignorancia, que debemos entender como un anhelo de saber siempre insatisfecho. No era extraño ver en una mañana a Sócrates dándole patadas a una piedra intentando meterla en un hoyo, y, respondiendo frente al curioso que nunca falta, que estaba aprendiendo a controlar racionalmente su pie, es decir, estaba jugando e inventando algún nuevo deporte olímpico. Con esa manía que tenían los griegos por inventarlo todo.

Deseo tomarme en serio eso que se dice o se toma de paso y voy a concentrarme en esa anécdota que nos describe a un viejo Sócrates en sus postrimerías, intentando descubrir para sí los sonidos ocultos de un instrumento como la lira. ¿Qué pudo haber motivado a Sócrates a emprender el ejercicio del arte musical? Quizá un ansia no solo de comprender, de hacer caso omiso de su demonio disusorio, y persuasivo en otros casos, como lo es este, y entregarse a terrenos ignotos para el saber, sino también la dificultad que se le presentaba de cómo expresar esos terrenos una vez percibidos, intuidos e increpados con su porfiada razón. Bastaban acaso tan solo las palabras, las paradojas dialécticas en las que siempre se veía envuelto, en las que caía junto con sus interlocutores sin escape posible, y que

2. "Aprendió a tocar la lira cuando tenía oportunidad, diciendo no hay absurdo alguno en aprender cada cual aquello que ignora" (Laercio, s.f., p. 118).

3. Recordemos que la lira era el instrumento del dios Apolo. Instrumento que acompañaba musicalmente las representaciones de las tragedias. Y a propósito de musicalidad, en *El banquete* (Platón, 1981), la obra más musical de Platón, está presidido no por la lira, pero sí por la flauta y el canto de los convidados. A menudo en los diálogos socráticos se suele aludir a la lira como metáfora de armonía.

le dejaban un sinsabor, un prurito vital que siempre lo hacían volver a los mismos temas; a problemáticas sin solución definitiva alguna. Y que en las demás personas podría producir dos efectos diferentes: un escozor intelectual que le atraía adeptos, o generar un sentimiento de vergüenza pública que le acarrearían la animadversión de muchos. En los diálogos que nos presenta Platón asistimos a las trampas verbales que Sócrates nunca pudo solventar. Esa ironía de la que él era artífice y a la vez víctima se resuelve en esa leve risa ambigua, incontenible y trágica de saberse envuelto en la paradoja del lenguaje y de la vida, ese deseo por querer resolver, por definir las grandes problemáticas del ser humano que vuelve siempre a un silencio inapelable, que regresa paradójicamente al mismo lugar y nos deja intactos en el anhelo de saber. En ese sentido, estamos condenados a filosofar, en donde la ignorancia se constituye como condición y acto de reconocimiento ético que posibilita el ejercicio filosófico.

EN ESE SENTIDO, ESTAMOS CONDENADOS A FILOSOFAR, EN DONDE LA IGNORANCIA SE CONSTITUYE COMO CONDICIÓN Y ACTO DE RECONOCIMIENTO ÉTICO QUE POSIBILITA EL EJERCICIO FILOSÓFICO.

Con ese cúmulo de frustraciones verbales que eran el amor, la justicia y la verdad, la música quizás era esa otra forma de responder a su deseo de expresar dichos temas de una manera diferente, de una manera menos inocua y quizás más precisa. Y como ya lo habíamos apuntado, más que temas de tertulia eran preocupaciones vitales. Puesto que los problemas nacen del alma del hombre, escollos de la razón que también se manifiestan fisiológicamente, como una necesidad, con una especie de angustia incipiente, de malestar ante algo que necesi-

tamos resolver y manifestar, es inicialmente algo vago que sentimos, y que después va tomando forma explícita de pregunta. Tal vez Sócrates lo intuyó de alguna manera, (no es sino ver su postura reticente frente a la escritura, o ¿ese era Platón?) y ante el carácter de inasibilidad verbal de ciertas cuestiones humanas, las que particularmente le apasionaban. Podemos lanzar una pregunta con cara de hipótesis: ¿tanteó la posibilidad de emprender una posible salida musical de los asuntos que lo ocuparon toda su vida? Aunque dudo que esta salida haya sido más satisfactoria. Es poco probable que alguien a los setenta y pico de años, sumándole que contaba con pocas horas de vida, aprendiera a tocar y dominar dicho instrumento lo suficiente como para lograr expresar algo con él. La clave estaría entonces en la precisión de la música para expresar ciertas cosas, y sobre todo cuestiones vitales. Al respecto nos dice el viejo Nietzsche, otro representante de la heterodoxia filosófica:

por ello el lenguaje, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extraverter la exterioridad más honda de la música, sino que, tan pronto como se lanza a imitar a ésta, queda siempre únicamente en un contacto externo con ella, mientras que su sentido más profundo no nos lo puede acercar ni un solo paso, aun con toda la elocuencia lirica.
(Nietzsche, 1981. p. 72)

Con la imposibilidad del lenguaje para representar lo más vital en el hombre, como lo es el dolor, por ejemplo, nos vemos abocados hacia la música, la cual debe ser esa otra salida al problema de cómo expresar y afrontar nuestra angustia cotidiana.

¿Quiso Sócrates penetrar en el corazón de las cosas con ese intento de musicalizar lo que no pudo hacer con los conceptos, con las palabras?

Siguiendo a Nietzsche podríamos responder que tal vez Sócrates hallaría en la música una respuesta más acorde, más satisfactoria, porque en últimas el ansia de saber es ese *pathos* que de alguna manera debemos resolver. Nietzsche supo ver la esencia musical de la tragedia ática, dominada por cierta tensión antagónica, la ambigüedad entre lenguaje verbal y musicalidad pura, entre racionalidad e instinto, entre música y escultura, entre Dionisio y Apolo según su reducción binaria. El reproche sutil que le hace a Sócrates, un poco mordaz como siempre, tiene más que ver con la ingenua resolución que este hace de lo trágico. Habría que mostrarle

REFERENCIAS

a Nietzsche lo ineludible del espíritu trágico en ese gesto socrático de aprender a tocar lira en los últimos instantes de su vida, aunque posiblemente nos conteste airadamente:

Aquel lógico despótico tenía a veces, en efecto, frente al arte, el sentimiento de una laguna, de un vacío, de un semi-r reproche, de un deber acaso desatendido. Con mucha frecuencia se le presentaba en sueños, como él cuenta en la cárcel a sus amigos, una y la misma aparición, que siempre le decía igual cosa: ¡Sócrates, cultiva la música! (Nietzsche, 1981, p. 123)

La pregunta es qué tipo de música cultivaba. Un folclorista colombiano con formación filosófica diría que Sócrates pudo haber intuido el joropo, yo soy un poco más escéptico y digo que la lira sonó bastante desafinada, y con esto no quiero decir que fuese el precursor del punk. Por lo menos hay que reconocerle el intento, el impulso vital que subyace en ese gesto, sin decir que estaba abjurando de su forma de vida. Por el contrario, estaba ratificando su concepción filosófica, que en Sócrates es justamente una forma de vida, como un constante indagar sobre sí mismo y sobre el mundo que lo llevaba a tantear distintos terrenos, tanto intelectuales como artísticos.

Así la lira sonara bastante desafinada y llegase a ser una ironía más de algo que intentamos expresar pero que se nos escapa, es el carácter escurridizo de ciertas cuestiones humanas. A modo de conclusión debemos decir entonces que ciertos asuntos que constituyen el vivir del hombre en el mundo, como el amor, la amistad, la justicia y la virtud por ser parte de la vida misma, nunca podrán agotarse en ninguna expresión con pretensiones definitorias, puesto que a la vida le es inherente ese constante dejar de ser, ese carácter efímero que deberán captar las artes o disciplinas desde un acercamiento representativo, como sean tal vez los sonidos de una lira desafinada.

- Laercio, D. (Sin fecha). *Vidas de los filósofos más ilustres*. Alianza editorial.
- Nietzsche, F. (1981). *El nacimiento de la tragedia*. 6º ed. Madrid: Alianza Editorial.
- Platón. (1981). *El banquete o del amor*. Madrid: Aguilar S.A. ediciones. pp. 509-564.





CINTERVALOS DE TIEMPO



ELIZABETH CASTAÑO
MARÍN

ora que me encuentro aquí,
iendo en esta montaña,
puedo evitar recordarlo cada vez
me encuentro

irisnada60@gmail.com
Universidad de Caldas

27 DE JULIO DE 2015

Aquellos amores que creía marchitos
regresan con pequeños destellos en la oscuridad
es aterrador ver tantos rostros y no querer a ninguno.

12 DE OCTUBRE DE 2015

Hoy recordé a mi abuelo
sentado en aquella silla mecedora
cuidando su árbol de plátano verde en el patio,
con todos esos desperdicios de cáscaras de fruta,
insistiendo que ese era el mejor abono
y a esa pequeña veranera que solía florecer muy de vez en cuando.
Me dio nostalgia reconocer que el viejo
nunca olvidó su procedencia,
de alguna manera intentó llevarse algo de estas montañas
de estos matices de verde y la cantidad abrumadora de flores de colores
manteniendo viva su ilusión de nunca dejar ir de su memoria
algo que lo hiciera volver a esta montaña
donde sea que él se encontrara.
Ahora que me encuentro aquí, viviendo en esta montaña,
no puedo evitar recordarlo cada vez que me encuentro
en algún jardín, una veranera o un árbol de plátano verde.

4 DE NOVIEMBRE DE 2015

Quisiera salir a caminar
pero estoy sin saber a dónde,
tantos sitios en esta ciudad,
el paisaje nublado y grisáceo
me deprime
no me permiten ver al cielo
en conjunto con esos monstruosos rascacielos
multiplicándose,
empequeñeciendo
y limitando la ciudad,
aislando a las personas,
ya nadie sonríe en los parques
ya nadie confía en el amor
prefieren quedarse en casa
anhelando un algo
que jamás llegará.

30 DE NOVIEMBRE DE 2015

El amor se encuentra en todo
en la sonrisa de dientes ausentes de un indigente,
en la voluntad genuina de un pequeño,
en el caminar de un viejo sobre sus pies agrietados repletos de pasado,
en el rumbo inexacto de caminantes que destilan desasosiego,
aunque ellos no lo sepan es el amor quien lo dirige todo.

14 DE DICIEMBRE DE 2015

Parte 1

Un jueves a la madrugada me bastó para reafirmar
que el amor que siento por ella, no se termina
aunque miremos el cielo
en dos partes diferentes del mundo.

27 DE JULIO DE 2016

Presión social, los deberes acortan el tiempo.
Mirar al cielo te cuesta segundos,
tiempo de otros y mío
cuantificado.

Papeles pintados con valores imaginarios,
formas singulares
de internar nuestra propia existencia
allá arriba, allá en ese cielo azul,
invadido de nada.

19 DE OCTUBRE DE 2016

Caminas
para olvidar ese silencio
alojado en tu cabeza,
te embargas de claxon y más claxon,
polvo gris, gente con prisa,
un cielo a las 6:00
a punto de morir en oscuridad
siluetas de transeúntes
que se repelen entre sí,
un tráfico espantoso,
tanta prisa,
tanto afán, tanto claxon.



que resulta es que la mayoría de veces la gente termina herida o si no es invento de la justicia - y acentúa esta cosa

juandiegovargasospina@hotmail.com
Universidad de Caldas



Yo también me acuerdo de ese niño: ¿recuerda el padre que rezaba las novenas de navidad en la finca de los abuelos? No se calló solo, pero yo no lo empujé, sino que amarré las tiras del pasto que había en la entrada de la casa porque sabía que el gordinflón ese al que la abuela atendía mejor qué a sus nietos que estaban en vacaciones pasaba por ahí a las cuatro de la tarde antes de comenzar la novena. Lo hice para hacer reír a mis primos y para desquitarme. Ahora, usted y yo sabemos que soy otro muy diferente. Yo entiendo su reproche, además usted me lo ha recordado todo el tiempo, ¿cómo yo que era tan empalagoso, tan intenso cuando niño, terminé siendo así: solitario?

Usted misma cree saber la respuesta. Me ha dicho: "usted está solo porque quiere", y no sabe cuánto me ha hecho pensar eso. He vuelto hacia atrás, he repasado sucesos, he indagado indirectamente a mis amigos de hace mucho; he revisado cartas, correos, mensajes de chat buscando y buscando. Sé que le puede asombrar que yo, el que soy ahora, esté buscando a otros, pero es cierto. Me he dado cuenta de que esta búsqueda no la puedo hacer solo. Por lo que he llegado a ser me gustaría, pero la búsqueda de la causa de la soledad de la que ahora padezco es una de esas cosas que se encuentran con otros.

He escrito esto entre semana y no el sábado ni el domingo cuando tengo tiempo para hacerlo. Antes, cuando quería todo el tiempo para estar solo y tenía la esperanza de descubrir quién era de esta manera, los fines de semana eran los mejores días. Pensaba falsamente que para conocerme a mí mismo tenía que someterme a la soledad más exagerada y rechazar cualquier encuentro. Pero eso ya no tiene sentido: ¿cómo me iba a dar cuenta qué tan leal era si no adquiría compromisos con nadie? Por eso detesto los fines de semana, porque no hacen sino ahondar la incertidumbre, porque estando solo en mi cuarto soy alguien que pasa de un pensamiento a otro.

Fue en uno de esos fines de semana que usted entró a mi cuarto tratando amablemente de conversar conmigo, cuando me dijo indignada, luego de que yo no

me volteara para saludarla: "la gente está sola porque quiere". Fue por el tiempo en que yo, como tantos otros, quería borrar todo el rastro de mi pasado y en el que rechazaba todas las opiniones sin siquiera considerarlas. Me sentí insultado, pero seguí intentando leer. Eso era lo que había hecho toda la tarde: intentar concentrarme. Cuando usted entró al cuarto no le di la cara porque me sentía impotente. El de concentrarme ha sido uno de los problemas que más me ha jodido la vida. Si no fuera por este problema, créame que dejaría el rigor que yo mismo reconozco exagerado. Si no fuera así, entonces, me hubiera volteado ese día y me hubiera sentado en la mesa con usted a tomar el tinto de esa hora. Si no fuera así, y además no fuera tan lerdo como siempre lo he sido.

Este último es otro asunto en el que hay que pensar. La dispersión de la que siempre he padecido es una gran parte del problema de esta cosa —llamémosle así de ahora en adelante para que esto no suene tan romántico—, pero no es todo. Siempre he sido lento, torpe en lo inmediato. Yo recuerdo que de pequeño tenía que devolverme una o dos veces a preguntar en la casa cuál era el número del chance que me habían pedido. Estando con otros lo he confirmado. Me han recordado que la vez que intenté trabajar en una carnicería fracasé porque mientras iba por las bolsas para empacar olvidaba el pedido de los clientes. La gente de la casa también me lo ha confirmado: aunque fui responsable con las tareas del colegio, de una hora que estudiaba en la tarde, la mitad se me iba rascándose la cabeza —eso ahora me divierte—. Sin embargo, aunque siempre he sido lerdo y siempre me ha costado concentrarme, no siempre tuve esta cosa.

No siempre la tuve porque mis preferencias eran diferentes. No lo he reconocido tal vez por vergüenza. Me ha costado reconocer que deseaba algo que muchos otros también: yo de niño quería ser futbolista, usted recuerda como yo insistía en eso. Entrenaba casi toda la semana y las cosas comenzaban a pintar bien, presentando pruebas en las divisiones menores de equipos profesionales, pero justo cuando empecé a jugar mejor tuve una lesión de rodilla. Yo tenía catorce años, recuperé mi estado físico, pero nunca la confianza para jugar. Era lo que siempre había querido, pero la ilusión se me esfumó y yo, que había creído siempre que ese era mi destino, pensé frente a ese hecho que no había predestinación. Fue como quedarme sin identidad, me sentí como un naufrago que no conoce ninguno de los puntos cardinales. Esa es de fondo la

causa de esta cosa, es decir, de los efectos de saber que no hay predestinación.

De ellos le quiero hablar porque lo demás es un lapsus para mí. Solo le puedo contar que encontré una orilla o, mejor dicho, resulté en una orilla. Por un lado, sentado todos los días cuatro o cinco horas ensayando en la flauta travesa y, por el otro, leyendo libros o respondiendo con mis obligaciones hasta las dos o tres de la madrugada. Desde entonces, no me permití ningún instante de ocio, de charlas insignificantes —que ahora son muy importantes para mí— de tardes estériles con amigos, de joder la vida, de empalagar como antes. Una angustia, un componente inseparable y odioso de esa cosa y una responsabilidad abrumadora se me clavaron en el pecho de manera insoslayable. Sentía —tal vez como muchos o como algunos a esa edad, falsamente— que había fracasado y que, si me iba a dedicar desde ese entonces a la vida intelectual o a la música, el asunto sería extremadamente difícil para un lector o para un músico sin experiencia, tan disperso como yo, que no quería fallar. Entonces perdí en parte el contacto con usted, con mis papás, mis abuelos y casi por completo con los amigos que antes frecuentaba. Recuerde esa época y agréguele al problema de no poderme concentrar el perfeccionismo excesivo que he tenido desde niño y las cosas le serán más claras. En ese momento sentía como nunca que tenía que imponerme ese rigor a toda costa. No creo que haya escogido esta cosa, porque no tenía control sobre los efectos que ha tenido en mí saber que no hay predestinación, es decir, sobre los efectos de tener que formarse una nueva identidad. Pero quiero ser enfático en esto: aborrezco las consecuencias.

Aborrezco la angustia, esa emoción que inventa excusas para manifestarse; una especie de vértigo, de estar haciendo siempre lo que no se debe, una experiencia de ponerse perplejo sin tener razones o de inventarlas donde no las hay; una experiencia de ensimismamiento, que reconozco, es chocante para otros. Si me hablan de una herida, no veo más que la herida. Me cuesta imaginar la sangre o el dolor que pudieron haber sentido, y por el que quisieran mis interlocutores que yo me preocupara. Es como cuando usted tiene que detenerse a escampar y se queda perpleja viendo la lluvia mientras la gente pasa por enfrente suyo.

Soy, además, como ya le he dicho, muy lento y tardo a veces hasta días para entender lo que me dicen, así que, para no quedarme callado, pues nada tengo para decir, soy irónico y espero a ver qué resulta. Pero lo que resulta... lo

que resulta es que la mayoría de las veces la gente termina herida —eso sí no es invento de la angustia— y acentúa esta cosa, lo que explica en parte eso otro que usted tanto me reprocha: que me cueste muchísimo empatizar.

**LO QUE
RESULTA ES
QUE LA
MAYORÍA DE LAS
VECES LA GENTE
TERMINA HERIDA
—ESO SÍ NO ES INVENTO DE
LA ANGUSTIA— Y ACENTÚA
ESTA COSA, LO QUE EXPLICA EN
PARTE ESO OTRO QUE USTED
TANTO ME REPROCHA: QUE ME
CUESTE MUCHÍSIMO
EMPATIZAR.**

Hay otros factores que ayudan a acentuar esa cosa, aunque no son efecto de ella. Uno de ellos es lo quisquilloso que he sido. Cuando me atrevo a hablar con otros creo falsamente —eso ya lo reconozco— que todo se trata de mí y las risas necesarias de una charla me molestan muchas veces como si fueran insultos preparados con anterioridad. Entonces, yo he preferido callarme o aislararme cuando imagino falsa o realmente que la situación se ha puesto en ese tono. ¿No cree que eso también explica que a veces sea tan serio como usted me dice que soy? Pero si hasta aquí no la convencí, le pido que por lo menos no se preocupe, puede calmarse. Esta no es una queja para con usted; esta es solo una descripción de lo que me pasa y por qué.



POESÍA SILVESTRE

FERNANDO CORZO GARAVITO

que resulta es que la mayoría de
veces⁶⁴ la gente termina herida
o si no es invento de la
justicia- y acentúa esta cosa

fcorzo12@hotmail.com
Pontificia Universidad Javeriana



VII

Para calmar mi dolor,
para calmar la sed,
para afinar mi dolor,
hago que un toche cante.

II

Las naranjas tienen huellas;
también tienen destino.
Los caminos son inciertos
para el solitario.

III

En mi mano tengo el recuerdo
de una aurora verde
prendida a la rama de un árbol,
donde iluminados penden
mañanas, tardes, senos de madres y de novias.

IV

De tanto verde traigo las pupilas
en flor en la fronda de mi semblante.

V

He sido arrojado al mundo con visión
y con sombrero
en esta tierra caída.
¡La umbela, la luna, el sol
los astros!

VI

Orgulloso muestro el ombligo;
¡también he caído
de un árbol desconocido!

No sé nada de este mundo,
no entiendo por qué en el norte se marca una frontera.
Yo sólo sé de la existencia de árboles secos y viejos
con panales de abejas
que a grito en alas cantan
a la siempre loable aureola vegetal.

VIII

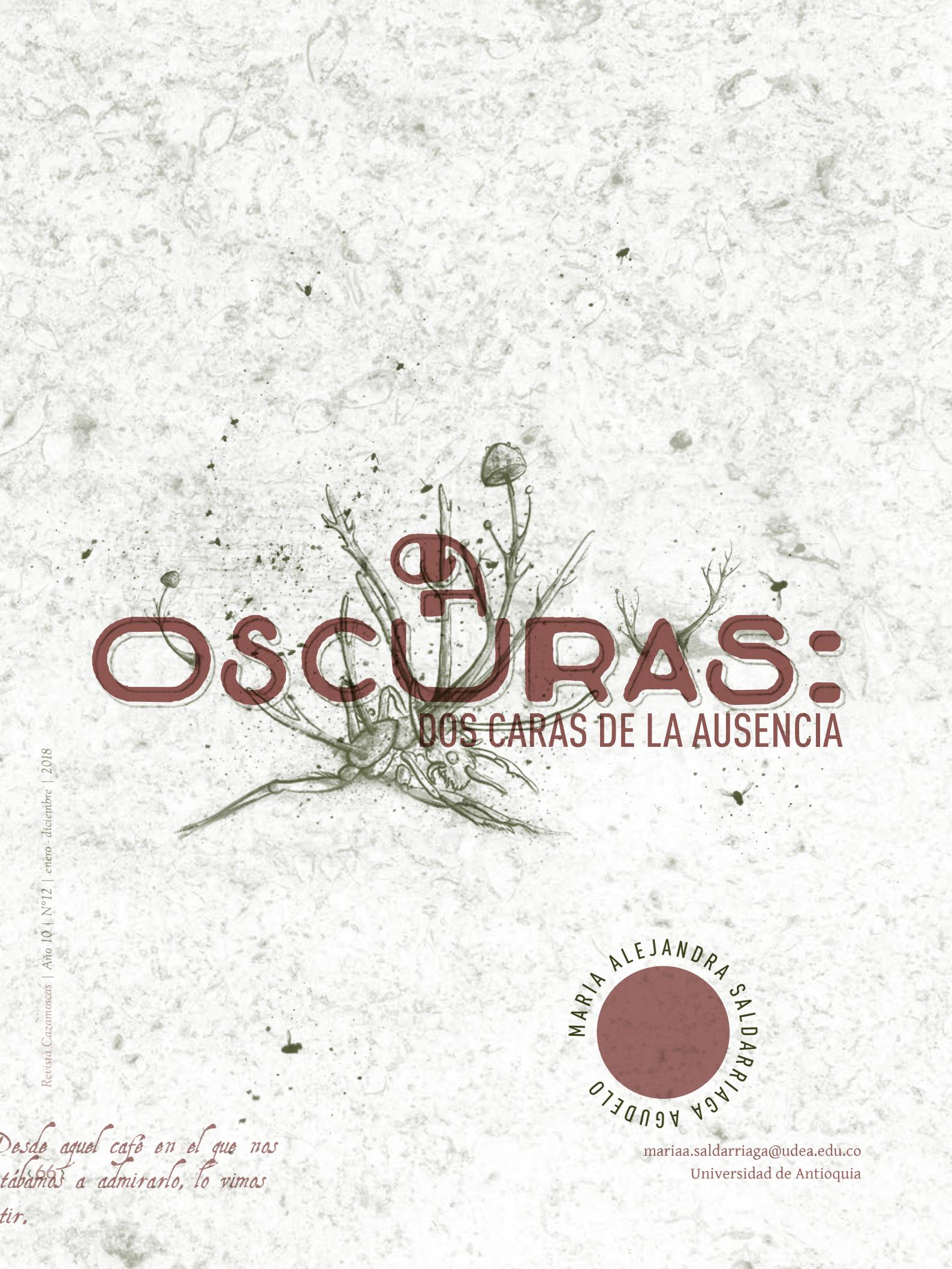
En mi jardín de dioses incendiados
hay plagas aulladoras;
también amo esa música
de nostalgias asesinas.

IX

He visto todos los cielos,
pero ninguno como cuando vi
dos azulejos
posados en un sauco.

X

Todos los días
la sombra de un pájaro
escapa de tu bolsillo.
En las ciudades,
a las plumas las bañan
con estaño.



SEPULTADA

PEDRO NADIE

"He claveteado estas persianas para que no me examinen la agonía; el polvo es mi señor. Sepultada por gatos y papeles jamás sospecharán que vivo".

-Carilda Oliver Labra.
Elegía.

Pedía a las criadas no abrir las persianas de su alcoba en las mañanas ni saludarle diciendo buenos días; jamás mencionaba la aversión que eso le causaba. En las noches, cuando peinaba sus abundantes cabellos, contemplaba con gesto adusto su reflejo. Poníase y quitábase el maquillaje; acariciaba su rostro con placer vesánico recordando a sus hambrientos amantes, mientras la luz de una vela descubría la repugnancia que le causaba su aún latente belleza.

A la memoria de Jorge Velásquez.

Desde aquel café en el que nos sentábamos a admirarlo, lo vimos partir. El motivo por el que tomábamos siempre la misma copa de vino en el lugar se había esfumado y para tantas que le amábamos se convirtió en un lugar vacío. Sin embargo, no dejamos de asistir con la vaga esperanza de su regreso; mirábamos aquella esquina como contemplándolo encender su cigarrillo, recordábamos las conversaciones con sus amigos, las cervezas, las risas, el ajedrez de los viernes con algún entusiasta competidor y a Lucía acercándose a él siempre ansiosa y dispuesta. Todas sabíamos que no volvería, pero no dejamos de ir al café noche tras noche. Y la misma rutina: "aquí tiene su vino", "¿cómo le va?", conversaciones, música, besos, llantos y el drama que viene con un café de pueblo, donde concurre siempre la misma gente y toma cada noche el mismo trago y pide las mismas canciones y habla con las mismas personas. Una de tantas noches, el silencio hizo explotar nuestras voces y nos reunimos a compartir la pena que nos causaba su ausencia y a contar sus cuentos y a cantar a coro el *Pedro nadie* de Piero que tantas veces él entonó; nos desahogamos al recordarlo, partimos del café sin mirarnos y con la convicción de que ya jamás nos cruzaríamos. Llevaríamos en silencio la tristeza que nos dejó.

"El oficio del filósofo consiste en mostrar a la mosca la salida de la botella cazamoscas".

Ludwing Wittgenstein, Investigaciones filosóficas.



NO!





TREMENTINA PARA MOSCAS

74
nuestra música nacional grita
cho, pero nuestra historia dice
o. Si algo sabemos los
cianos es que somos chingones

EL COLOR DE NUESTRA CONQUISTA: EL TRAUMA DEL MEXICANO

GUILLERMO ALDAIR
VILLELA
AS FUENTES

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Lerma
joyone_25@hotmail.com



NOS AMENAZA CON UN MURO, CON SALIR DEL TLCAN, CON SUBIR LOS ARANCELES

(REDACCIÓN, 2017).

SOLO PORQUE SOMOS DIFERENTES, PERO NO NOS CONOCE, ÉL NO SABE QUE EL PUEBLO MEXICANO HA SUFRIDO MUCHO, ÉL NO NOS CONOCE, PORQUE TAMPoco NOSOTROS NOS ACABAMOS DE CONOCER.

La identidad de los mexicanos es confusa, debe conocerse su historia para comprender las razones que los han llevado a ser quienes hoy son. Los mexicanos son alegres, ríen y bailan al son de la negra; los mexicanos son valientes, ellos se burlan de la muerte y la emborranchan para olvidarla. Tal vez los mexicanos ríen y festejan porque es la única forma de olvidar aquel traumático pasado al que están sujetos. Los mexicanos tuvieron como padre a un hombre de fuerza desconocida, a un padre siempre ausente y violento. Como madre, los mexicanos tuvieron a una mujer subordinada, débil, sumisa y traidora. Se dice que Malinche fue la culpable de todos los males de los mexicanos; dicen también que, abnegados al pasado, los mexicanos siempre se negarán, para poder vivir y ser quienes no son.

Dice el presidente de los Estados Unidos de Norte América, Donald Trump, que nos conoce, dice que sabe nuestra forma de ser y nuestra forma de vivir. Dice que no necesita de los mexicanos ni de los latinos (Ximénez, 2017), pero se equivoca.

Durante el último año, Donald Trump se ha dedicado a hablar mal de los latinos y en específico de los mexicanos. Nos amenaza con un muro, con salir del TLCAN, con subir los aranceles (Redacción, 2017), solo porque somos diferentes, pero no nos conoce, él no sabe que el pueblo mexicano ha sufrido mucho, él no nos conoce, porque tampoco nosotros nos acabamos de conocer.

Para marzo de 1519, en las costas de lo que hoy es el estado de Veracruz (México), llegó un hombre de porte emblemático e imponente, de vestimentas raras, extravagantes y hermosas, al que confundieron con un Dios. Lo que no sabían es que, él era Hernán Cortés Monroy Pizarro Altamirano, representante de la Corona Española, y desde ese día, hasta hoy, se le conoce en México como el hombre que sometió al pueblo *mexica*. Aquel que durante casi dos años intentó conquistar a uno de los imperios más poderosos de Mesoamérica: el imperio Azteca; la gran Tenochtitlan.

Cortés, temeroso de perder la vida en manos de quienes estaba a punto de conquistar, decidió relacionarse con los pueblos de Tlaxcala, Cempoala y Cholula,

pueblos que vivían a la sumisión del imperio Azteca. La amistad entre los españoles y los pueblos nativos pudo realizarse porque él prometió liberarlos de la tiranía de los aztecas.

Hernán Cortés logró acercarse a Tenochtitlan (la capital del pueblo *mexica*) y con el tiempo pudo conocer a los tres últimos emperadores: Moctezuma, Cuitláhuac y Cuauhtémoc, con quienes intentó crear un ambiente de amistad y cordialidad para que ambas culturas pudieran conocerse. Lamentablemente, Cortés tuvo muchos desencuentros con Moctezuma, y entonces decidió llevar a cabo su estratégica acción de apuntar las armas de los pueblos subordinados en contra del imperio Azteca.

Hoy, en la Plaza de las Tres Culturas, ubicada en Tlatelolco (Ciudad de México, México) se encuentra empolvada, sucia y olvidada, una placa de tamaño inmenso, que, con dolor, se puede leer en ella la tragedia de la última batalla ofrecida por los aztecas y los españoles, aquella en donde nadie perdió y mucho menos ganó, simplemente fue el doloroso nacimiento del México que hoy conoce el mundo.

Malinalli (Malinche) era una mujer nahua, dada por su padre a Cortés como ofrenda, él la utilizó para comunicarse con los indígenas. Se presentó la oportu-

nidad no solo de comunicación entre sí, sino también de penetrar una civilización cuya sangre era pura y limpia, y entonces Malinalli quedó embarazada¹. Lo que al inicio parecía ser el choque entre dos culturas poderosas, terminó siendo la mezcla de dos mundos: el mestizaje.

Producto de esa violación a la mujer nahua, nacimos nosotros los *mestizos*, quienes como madre tuvimos a una mujer perteneciente a la cultura Azteca, y como padre tuvimos a alguien del mundo europeo. Malinche, ella no solo fue la traidora, sino también la madre, la primera, a la que *chingaron* solo por *chingar*².

Con todo esto, no es de sorprenderse que nosotros los *mestizos* creciéramos en un territorio de influencia española, pero con un linaje indígena. Esto se ha convertido en uno de los más grandes y dolorosos traumas que el mexicano no ha superado.

Los habitantes del México de hoy, vieron pasar una lucha armada por la independencia de la Corona Española, que terminó con un abrazo en un poblado de Teloloapan, Guerrero, México. Y posteriormente, una revolución que buscaba el cambio del régimen de gobierno que, entre dictaduras y pequeñas revueltas a lo largo del país, hicieron sufrir a la nación.

Para nuestro país, que ya, un poco de todo le ha pasado, ha llegado el momento de descansar, sentarse en la vieja silla de madera —de esas que hay en casi todas las casas— y pensar, ¿quiénes somos? Y de ser posible, ¿cómo es que, a lo largo del tiempo, hemos superado el trauma de la conquista?, ¿lo hemos superado siquiera?

1. Martín Cortés Malintzin fue el hijo de Malinalli y Hernan Cortés. Fue declarado hijo legítimo por Bula papal de Clemente VII en 1528.

2. El origen del vocablo *chingar* lo describe en una forma más literaria Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad* en donde se menciona que la *chingada* era la Malinche. Inicialmente se usó el término de una manera peyorativa para referirse a Malinche como la traidora, la que chingó a los mexicanos. En el léxico del mexicano, también se puede usar para diversas situaciones: denotando fraude: me chingaron; ignorancia: sepa la chingada; amenaza: te voy a chingar; presumir: soy el más chingón; distancia: hasta la chingada; desprecio: vales para pura chingada; celos: ¿con quién chingados estabas?; inconformidad: ¡son chingaderas! ya ni la chingan; petición: vete a la chingada; calificativo: eres bien chingaquito (persona que molesta de manera efectiva pero "poco a poco"); hostilidad: ¡y tú quién chingados eres?; frustración: jah, qué bien chingas!; terminal: esto chingó a su madre; incertidumbre: ¿y no nos irán a chingar?; certeza: ya nos chingaron; advertencia: síguele y te va a cargar la chingada; incompetencia: no sé qué chingados hacer; discreción: chingao; enojo: que vaya y rechingue a su madre, *et al.*

No tenemos que darle vuelta a nuestra cabeza para resolver los interrogantes, puesto que ya ha nacido un hombre que, con una elegancia gramatical, dijo nuestra verdad, de forma directa, seca y sin pelos en la lengua. Aquel hombre —cuyo legado lo llevó a ser galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1990—, fue el escritor Octavio Irineo Paz Lozano.

Paz (1950) reflejó en *El Laberinto de la Soledad*, con palabras fuertes y exactas, las características esenciales del mexicano: que el mexicano es alegre, borracho, *cabrón*, fiestero y valiente; es el único en todo el mundo que se burla de la muerte y hasta fiesta le hace el 2 de noviembre. Pero también es abnegado de su pasado, vive atrapado en lo que puede llegar a ser y modifica, sin pensar, lo que es.



Entonces, ¿qué es el mexicano? El mexicano es aquel que niega sus raíces indígenas por miedo de ser llamado *indio*, pero que no puede llamarse *español* porque sus rasgos físicos lo delatan ante la sociedad. Y es ahí justamente donde el mexicano decide adoptar pequeños rasgos de otras culturas, otras naciones, otras personas,

convirtiéndose en un *pachuco*. El *pachuco* es aquel que no es de *aquí*, pero tampoco de *allá*, simplemente se dice auténtico y original.

Aunque ya pasaron casi setenta años desde que Octavio Paz nos reflejó, hoy seguimos siendo abnegados y borrachos, valientes y burlones. Pero, sobre todo, aún somos farsantes, copiones y sufridos.

Los mexicanos sufrimos el trauma de una violación a nuestra primera madre, el divorcio de quien se hizo cargo de nosotros y después, como en cualquier familia con estos síntomas, nosotros, los pequeños *mestizos*, padecimos el desamparo de la historia, y hoy sufrimos la carencia de nuestra propia identidad.

Nuestra música nacional grita mucho, pero nuestra historia dice poco. Si algo sabemos los mexicanos es que somos chingones, que si algo nos sale bien, es por nuestro esfuerzo; pero que si algo nos sale mal, es por culpa de alguien más porque nosotros somos inocentes, pobres, abnegados y olvidadizos.

A quien pretenda dividir nuestro país no le costará mucho, la desigualdad social, la pobreza y la mezquindad lo han hecho a lo largo de nuestra historia. Ni los muros de Trump ni los aranceles ni las barreras comerciales podrán dividir más que nuestra identidad, identidad confusa en un país olvidadizo y con una sociedad sorda y lastimada. Porque si algo nos duele, es eso, la conquista; la conquista de nuestro ser, de nuestra identidad, porque nos chingaron, pero antes, chingaron a nuestra madre.

REFERENCIAS

Paz, O. (1950). *El laberinto de la soledad*. Distrito Federal, México: Fondo de Cultura Económica.

Redacción. (12 de octubre de 2017). Trump dice que es "posible" que Estados Unidos abandone el TLCAN. *El Financiero*.

Ximénez, D. S. (21 de agosto de 2017). Trump prepara una nueva afrenta a los hispanos con un posible perdón al sheriff Arpaio. *El País*.



CAZA MOSCAS

REVISTA FILOSÓFICA Y LITERARIA



"(...) la impresión en el corazón gentil debe ser, entonces, constante, no puede agotarse en el despliegue sensual, sino que debe ser persistente en el alma. Solo así nace verdaderamente el amor en el alma del amante".

Amore e'l cor gentil sono una cosa:
el nacimiento del amor en un poema de
la Vita Nuova de Dante,
Johny Martínez Cano.



Esta revista se publicó el mes de octubre de 2021
Manizales, Colombia