

El país de la canela o de cómo bañarse otra vez en el mismo río

El país de la canela



William Ospina
Norma
Bogotá, 2008
336 p.

Así como una película de Barbet Schroeder hizo que se hablara de *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, como no se había hablado en el lustro corrido desde su publicación, el Premio Rómulo Gallegos 2009 ha puesto en boga crítica a *El país de la canela* (2008), de William Ospina: una novela que, hasta la víspera del anuncio del galardón, apenas se reconocía como la segunda parte de una serie de ficciones históricas que, si no malograda, resulta poco original en sus recursos. Irremediablemente decimonónica, la inaugural *Ursúa* (2005) ofrece como colofón una nota más o menos compungida en que se declara qué ha sido reproducido con fidelidad a las páginas de la Historia y qué ha sido inventado

impunemente. Sin embargo, el hecho de que una obra ensombrecida por una expectativa tan plana merezca uno de los premios literarios más importantes de Iberoamérica justifica, sin duda, el nuevo horizonte de comentarios críticos al que esta reseña se suma sin pretensiones distintas a las de la reflexión literaria.¹

En las últimas páginas de *Ursúa*, el joven capitán protagonista y el innostrado narrador de sus peripecias por el actual territorio colombiano se encuentran en Panamá, en la víspera del arribo de un navío que habrá de llevarlos a Perú. *El país de la canela* da continuidad a la misma escena, y el narrador cuenta a Pedro de Ursúa lo que fue su desastrosa aventura por el río Amazonas, cuando marchara por allí junto a Gonzalo Pizarro y Francisco de Orellana en busca de un mítico, infinito y lucrativo bosque de arbustos de canela. Sabedor de que la nueva aventura peruana podría desembocar en otra expedición por el río de Orellana, el narrador trata de hacer desistir a Ursúa con el memorial de sus pasadas cuitas: “Si he aceptado contar otra vez cómo fue nuestro viaje es sólo para convencerte de que no vayas a esa expedición que estás soñando” (p. 61).² Pero como el empeño será en vano —en las últimas páginas los dos amigos acuerdan ir juntos hacia el sur—, queda garantizado el tercer volumen de la serie: la anunciada novela *La serpiente sin ojos*, cuyo objeto será narrar los hechos de la diabólica aventura protagonizada por Lope de Aguirre a través de los ríos Marañón, Amazonas y Orinoco. Por lo demás, este último es un tema tan venezolano como el premio otorgado a *El país de la canela*: las atrocidades del cabecilla de los “marañones” desvelaron a Arturo Úslar Pietri en *El camino de El Dorado* (1947) y a Miguel Otero

Silva en *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979).

Ni las páginas de la ficción ni la peregrina confesión bibliográfica que también se ofrece al cierre de *El país de la canela* esconden cuáles han sido las fuentes usadas por William Ospina para confeccionarla: las crónicas de fray Gaspar de Carvajal y de Gonzalo Fernández de Oviedo. Como en *Ursúa*, en la segunda entrega de su proyecto Ospina ha apelado a la lectura de incontables folios de la Conquista y a una fidelísima reescritura con mínimas intervenciones de autor. Aun así, una curiosa diferencia entre ambos volúmenes se impone justo cuando se revisan los dos reportes de fuentes: mientras que en *Ursúa* el autor asume una convencional y marginal perspectiva de investigador transparente y agradecido —anota allí: “No habría podido contar esta historia verdadera sin la ayuda de muchos cronistas e historiadores, y sin el diálogo de muchos amigos”—, en *El país de la canela* hace de la nota de cierre algo así como un capítulo más de la novela, pues se permite, sopesando la verosimilitud de lo que queda narrado, especular acerca de los presumibles trucos usados por el narrador y hacer patente su suspicacia. Con ese juego de desconfianza, el autor pretende —como por arte de invertido exorcismo— hacer más creíble la voz que cuenta su novela y más visceral al imperfecto humano que la emite: “La imprecisión de algunas circunstancias aboga a favor de que la aventura haya sido real” (p. 367).

Lo paradójico es que ese intento de acendrar la ficción con los barruntos del apéndice bibliográfico choca con el carácter convencional de la propuesta literaria del gran viaje de Orellana por la comarca amazónica. Pero esto no puede entenderse sin una

explicación previa. Por más que, como queda dicho, Ospina no se aleje demasiado de los hechos consignados en algunas canónicas crónicas de Indias, a favor de su trabajo de escritor —esto es, del trabajo que invoca su albedrío y su voluntad creativa— queda, o debería quedar, por lo menos, la facultad de ensamblar con libertad esos episodios narrados por otros. Algo de eso se respira en *Ursúa*, donde, aunque ha reescrito las crónicas con notorio pudor, el escritor parece haber elegido episodios específicos para zurcirlos con deliberación. Pedro de Ursúa recorre las gobernaciones que debían someterse al juicio de residencia de Lope de Armendáriz, formando con el galope de su caballo, inconscientemente, el territorio de lo que alguna vez habría de ser Colombia. Por supuesto, los cronistas que se ocuparon de Pedro de Ursúa no lo hicieron —explicablemente— con esa fijación político-administrativa, y en sus diversas versiones de crónica tanto excluyeron episodios que corresponderían a nuestro país como sumaron los que se ubicarían más allá de sus límites. Pero Ospina, conscientemente, ha pensado como carne del primer volumen de su saga aquellas aventuras que dibujan un país del futuro —el suyo, el nuestro— y junto al ensamble de los pasajes más convenientes a su expectativa nacionalista se permite, en el trabajo de la prosa, insinuar arregladas profecías sobre los accidentes y sangre que habrían de marcar la historia de dicha comarca.

Algo del oficio de agorero en retrospectiva subsiste en *El país de la canela*, donde las voraces disposiciones tributarias de Carlos V sirven como pretexto para adelantar la mirada hasta nuestros días de amargura política y fiscal: “porque la existencia de los que tratan de vivir en paz sólo tiene

perdón si sus impuestos financian la guerra insaciable” (p. 302). Sin embargo, la nueva novela, en la sustancia de su argumento, ya no mantiene vigente la pretensión de ser, a la vez que historia reescrita, el relato mítico o alegórico de un origen nacional: no lo puede ser en parte porque su escenario —las selvas hoy ecuatorianas, peruanas y brasileñas aledañas a los ríos Napo, Yavari y Amazonas— ya poco tiene que ver con la moderna cuna de un escritor a quien interesan los cimientos de su patria; pero, sobre todo, no hay alegoría porque en *El país de la canela* ya no se zurcen estratégicamente episodios, sino que, simplemente, se relata una aventura que como argumento unitario ya había sido narrada muchas veces por autores de varios siglos. En otras palabras: olvidado del juego de mecano que parece haber practicado en la novela sobre las correrías de Pedro de Ursúa, William Ospina apenas presenta ahora una suerte de resumen de lectura de lo que otros ya habían construido como aventura individual. Otrora inventor de algo así como un Ursúa colombiano, ahora el escritor plasma sin particular novedad a Pizarro y a Orellana, tal cual se conocen en los añejos retratos de la Historia.

Entonces, ¿qué podría tener *El país de la canela* que pueda disuadir al lector en ciernes de acudir directamente a las crónicas de Carvajal o Fernández de Oviedo? ¿Cuál es el *plus* que ofrece la versión de 2008 de tal aventura de Conquista? La redentora respuesta podría estar en aquello que tanto ha despertado la afición de rendidos admiradores como el recelo de muchos académicos en su examen de *Ursúa*: los modos poéticos de la prosa de Ospina. Porque, aun si se reconoce que buena parte de lo que se ha endilgado como exceso

lírico y plástico en esas páginas no es más que la llana descripción de un escenario y unos objetos en sí mismos exuberantes —caídas de agua que imitan a gran escala la forma de las plumas, pájaros con el pecho rojo que se ocultan entre el follaje—, no puede esconderse el saldo definitivo de que hay en William Ospina una intención poética. El solo epígrafe de *El país de la canela* así lo delata: “Mira esta música”.

Deudor de Jorge Luis Borges, Ospina finca la concepción poética de la selva, sobre todo, en la enumeración caótica: aquellos listados arbitrarios de ejemplos de un mismo concepto con que el ultraísmo buscó sobreponer la imagen a la anécdota sensiblera. Así, en *El país de la canela*, la idea de un entorno amenazante —se trata de un ejemplo casual— se desgrena en un policromo listado de situaciones y cosas concretas: “[...] la muerte que cada día nos mostraba su cara por el camino, con flechas barnizadas de curare y con el agujijón de los mosquitos que inyectan la fiebre, con borrascas y hervideros de peces carnívoros, con ojos de culebra agazapada bajo las piedras y con lanzas que salen sangrando del otro lado” (p. 168). Sin embargo, esas enumeraciones acaban conspirando contra las posibilidades expresivas de la novela al trocar la ilación en fragmentación: referidas a infinidad de aspectos de la aventura, aparecen una y otra vez entre los párrafos —incluso, en *Ursúa*, líneas del mismo talante reducen las naciones indias al impresionismo de los rasgos que se antojan más representativos—, y a la postre, por obra de su lógica de condensación, estorban la narración detallada de buena parte de los incidentes particulares de aquella aventura. Por ejemplo, la económica mención de muchas flechas surcando los aires oculta

una compleja minuta de encuentros entre nativos de diversa índole y los aventureros españoles. Medio siglo atrás, al poner en práctica un método similar de plasmación, Alejo Carpentier, en *Los pasos perdidos* (1953), tuvo el cuidado de sintetizar en enumeraciones solo las texturas del decorado, y no los diversos lances de la aventura narrada.³

De modo que, modesta en un plan narrativo que poco agrega a la tradición cronística, *El país de la canela* tampoco aumenta su brillo por el uso de unos artilugios poéticos que, amén de poco novedosos —la poesía latinoamericana los conoce hace casi noventa años—, agravan el carácter sumario de la historia contada. Es posible que la conciencia de ese tímido ofrecimiento literario sea la razón que lleva a Ospina a dedicar los últimos capítulos de su novela —unas setenta páginas— a los vagabundeos del protagonista narrador por Europa: un zurcido de reminiscencias de pequeñas aventuras vividas en Roma y en diversos rincones de los reinos gobernados por Carlos V, no exento de aquel alardeo cosmopolita que arrima a la inverosimilitud —por su ligereza tremendista— de las novelas de la serie de Maqroll el Gaviero. Sobra decir que dichos capítulos europeos de *El país de la canela* nada agregan al viaje amazónico que es medular en la narración, y que apenas cumplen el servicio de ofrecerse como transición entre el fin del viaje de Orellana y el episodio de cierre en que Ursúa y su amigo se aprestan a abordar el Pachacámac una vez concluido el largo relato del segundo.

Bajo el peso de todo lo dicho hasta aquí, apúntese, finalmente, que la novela de William Ospina apenas se acerca a la redención en virtud del modo como, en algunos pasajes, da cuenta del mundo indígena. El escritor, conteniendo el idealismo rousseauiano que otras

veces lo ha llevado a protagonizar utópicas discusiones americanistas, prefiere que en algunos pasajes de su ficción prevalezca la visión de mundo del narrador, quien, presa de los desafueros antropológicos de época, es forzosamente responsable de todo juicio o pintura impresionista sobre las cosas indias. La celeberrima leyenda de las terribles Amazonas o coniapuyaras no motiva manifiestos indiófilos ni entusiastas pinturas que busquen ganar estatus para la exuberancia de la cultura americana —como, sin embargo, sí ocurre en las primeras páginas de la novela a propósito de una rosácea descripción de Cuzco y de su historia que algo debe a Inca Garcilaso de la Vega—: el narrador apenas se refiere al hecho por medio de las noticias que un suspicaz Orellana dice haber sacado en limpio de los cifrados informes de un nativo. El punto de vista adoptado es consecuente con algo como la actual ética narrativa de la cuestión india: a sabiendas de que no puede reproducirse una auténtica visión nativa por parte de quien está fuera del específico código cultural, Ospina prefiere plasmar un imaginario occidental sobre el indio que, sin aspavientos, se tiene a sí mismo como discutible.⁴ El buen resultado obtenido por esa vía de narración indirecta no es poca cosa, habida cuenta que, caminando por la misma senda, Mario Mendoza ya había fracasado en *Los hombres invisibles* (2007), al reducir la figura india a una fantasmagoría moralista.

No obstante, resulta claro que la cautela usada a la hora de hacer literatura con imágenes indias no es un mérito de suficiente calado como para explicar el galardón otorgado a *El País de la Canela*; y ello parecerá indiscutible si se piensa que el acierto es apenas parcial, vigente sobre todo cuando el relato toca con el motivo de las míticas Amazonas. La suma general de rasgos no oculta la fla-

queza de la novela: su argumento no supera ni el contenido ni la minuciosidad ni el vigor de las históricas fuentes documentales nutricias; el tono poético se revela agotado y agotador; y la originalidad maltrecha sólo sabe recurrir, en sus estertores, al gesto desesperado de un alargamiento tan inútil como exhibicionista. Tocado por la suerte inaudita de un reconocimiento literario que supera —con mucho— el poco esfuerzo que lo ha hecho posible, al libro de William Ospina correspondió el destino feliz que nunca hizo guiños a la tortuosa aventura de Francisco de Orellana en pos del infinito bosque de canela. ■

Juan Carlos Orrego A. (Colombia)

Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia.

Notas

1 La aclaración puede parecer innecesaria. No obstante, téngase en cuenta que en uno de los comentarios suscitados recientemente por la segunda novela de William Ospina, “Un Arciniegas para la legión del afecto” (publicado en formato electrónico), Harold Alvarado Tenorio arremete virulentamente contra la figura del escritor —con notoria inclusión de su vida privada— y el contexto político del premio.

2 Ésta y las demás citas de *El país de la canela* corresponden a la primera edición de la novela (Bogotá: Norma, octubre de 2008).

3 Otro comentarista de *El país de la canela*, Luis H. Aristizábal, ha percibido igualmente que Ospina diluye los hechos que debía narrar en las meras descripciones, y dicha impresión conlleva una drástica conclusión: “Cabe preguntarse: ¿*El País de la Canela* es una novela? No lo creo. Al menos, no funciona como tal. Ospina casi no narra, describe. Narra unos pocos sucesos y describe un montón de naturaleza. Más que contar, canta” (véase la reseña “¿Es esto una novela?”, publicada en *El Malpensante*, N.º 99, julio de 2009, pp. 70-71).

4 Quizá valga la pena anotar que, en *La biblioteca* (2008) —una novela de aparición casi simultánea a la de *El país de la canela*—, Gonzalo España reacciona de otro modo ante la fatal imposibilidad de reproducir auténticamente, desde fuera, la cosmovisión india: convierte la frustración antropológica en riqueza literaria, y sin empacho fabrica una voz india en primera persona que materializa —acaso por primera vez en nuestras letras— una curiosa narración con un algo de picaresca indigenista.

Aléjame la ausencia, Nausícaa

Érase mi alma –Antología–



Giovanni Quessep
Editorial Universidad de Antioquia
Colección Premios Nacionales de Cultura Universidad de Antioquia
Medellín, 2009
246 p.

Una de las más bellas entrevistas que ha dado Giovanni Quessep, poeta mayor de la literatura colombiana, fue publicada en el libro *Imaginación y oficio*; la entrevistadora, perceptiva e inteligente con el ritmo de las preguntas, fue Piedad Bonnett. Allí, el delicado poeta, contó algunos episodios de su infancia, entretenidos y curiosos, que de forma contundente y definitiva marcarían el rumbo de muchos de sus intereses poéticos y aún intelectuales.

De allí sus constantes referencias a *Las mil y una noches*, a la *Divina Comedia* y a los almendros florecidos. El color violeta, que Giovanni relaciona con la muerte, fue descubierto, con el asombro de un misterio revelado, en la boca de un niño negro que yacía muerto en una de las casas vecinas: tenía

una flor morada entre los labios, como si desde allí mismo hubiera florecido y marchitado.

No bastan las reseñas, los artículos y las monografías sobre un poeta para lograr descifrar, al menos, parte de los deslumbramientos y las imágenes que guardan sus versos. Sobre Quessep no poco se ha escrito, desde distintos puntos de vista (el filosófico y esotérico, por mencionar sólo dos). Sin embargo, es necesario escuchar en ocasiones la misma voz del poeta, narrando como un mago de la tradición oral milenaria ciertos orígenes anecdóticos que, aunque para el estudioso no representen un gran material de análisis, pueden convertirse en otra historia: la de un hombre que ha vivido para las letras y las palabras, tanto para aquellas que albergan los libros como para las que se descubren en la contemplación de los cielos y de los jardines en las horas de los fecundos silencios.

La Editorial Universidad de Antioquia publica una nueva antología de Giovanni Quessep, *Érase mi alma*, a propósito del IX Premio Nacional de Poesía por Reconocimiento que le fue otorgado en 2007. La selección, con la aquiescencia del poeta, estuvo a cargo de Santiago Mutis, cuyo prólogo, además, es de una sencilla belleza y recreado con sugerentes imágenes literarias que procuran la reflexión.

El libro, sin duda, logra ser una esencial y suficiente muestra de la experiencia poética del autor sufreño, nacido el 31 de diciembre de 1939 en San Onofre. El lector podrá encontrar, por supuesto, los temas que siempre han acompañado a este poeta en su creación y que lo han hecho tan singular dentro de nuestra literatura colombiana, inundada de lugares comunes y de la superficialidad de aquellos que imitan sin transformar.

Como se sabe, el mundo árabe, su fantasía e imaginación, encar-

nadas en *Las mil y una noches*, ha sido una de las mayores fuentes de búsqueda poética para este autor sensible, no a las montañas sino a los desiertos, no a los ríos sino a los mares, no a la lluvia y la humedad sino a la sequedad y a los fuegos incandescentes. En sus poemas vuelan y se esconden las hadas de ignotos jardines y rugen con temeridad los tigres de bengala de ojos de brasa, dueños de tierras lejanas para los viajeros de todos los tiempos. La serena imaginación para Giovanni es la forma de cualquier conocimiento sensible y racional, nacido en los sueños o en la vigilia; la imaginación es el tapiz y la luz.

En Quessep la infancia es el recuerdo de aquello que no regresará pero que puede recuperarse por la invocación sagrada y silenciosa de la palabra misma que, como un mágico secreto, retorna para permanecer un instante en el mundo. Es la idealización que puede alcanzarse en la íntima individualidad que nace en un mínimo recuerdo: una hoja que cae, una caricia sin rostro o el dulce sabor de un fruto desconocido.

La infancia es un lugar de felicidad que emana de la desolación y del alejamiento de la realidad, y su tiempo es el de las rondas y las canciones antiguas. Todo en ella, al menos lo más bello y sublime, es intangible e irreductible, casi tan misterioso como el fondo de un corazón triste y callado. Y dura tanto como la sombra de un naranjo o como el pasar de una nube en una tarde de cálidos vientos.

Esta publicación pertenece a



Asociación de Revistas Culturales Colombianas

Exiliarse de la infancia para mirar el mundo tras la ventana es como el desdichado que desciende para siempre olvidar que acaso exista un Edén, ahora inasible e inefable, pues ya no podrá existir la certeza de si fue un sueño o una sombra. La única imagen en la memoria: una mariposa con su música de aleteos, que representa un delicado recuerdo, y que se mueve de un lado a otro sin orden ni tiempo, como siguiendo el rastro trazado por una invisible fuerza. Ella es el umbral del paraíso.

Y en una sonrisa es la infancia la que viene en un juguete; así de inesperada, tal como viene la muerte. Un tiempo de libélulas para olvidar el Edén de sueños y suspenderse en una quietud eterna mientras otro sol muere en el ocaso. La infancia perdida, lo bello que pasa, es como la ceniza que queda de un jardín en verano. Después, la vida, los años que se repiten y que reúnen el breve conjunto de lo que se ha amado.

Pero es el sueño un anuncio para Quessep, que retorna como un tiempo pasado o, a veces, como un destino que habrá de vivirse. Es la fuente de la palabra, de sus delicadezas y brevedades. El poeta asume como fatalidad y único camino la recuperación de la memoria de los sueños, pues como decía Machado: “De toda la memoria sólo vale el don preclaro de evocar los sueños”. La evocación siempre

será la melancolía de lo innombrable y de los fugaces olvidos que nos arrebatan la voz amada que es nuestra propia voz.

Es una nostalgia que, en las intuiciones del poeta, significa vivir sin poder recordar de qué palabra fuimos creados. Como Dante que desciende a su propio corazón, en una soledad de piedra, intentando iluminar una luz olvidada que ya está oscura, en busca tal vez de una mayor oscuridad en un paraíso perdido de lirios marchitos, pero que crecen, ahora, en el más hondo infierno concebible. De ese descenso depende el rescate de aquella que es todas sus estrellas, y la puerta es otro sueño.

“Carta imaginaria” es uno de los más conmovedores poemas de la literatura colombiana en su breve historia de conquistas y desaciertos poéticos. En sus versos, Quessep vuelve a contar una historia, pero desde su intimidad contemplativa: la de Ulises, pero esta vez ya no se nombra a la amada Penélope como el destino de su viaje, pues ella ha partido con el rey Antínoo después de esperar tantas noches en las que destejía su belleza como se deshojan los olivos en otoño; ella, la paciente, se cansó de esperar, soñando a su amado bajo el agua como un esqueleto deslumbrado por nácares, peces y penumbras, al caer su última tarde y última su nave, luchando con los imposibles dioses por una vida que ya no le pertenecía, en procura de habitar un mundo cuyo cielo ya no existía.

Ulises le escribe a Nausícaa recordando el pasado: cuando fue ese dios que se creía, soñando con la ventura y su isla de tres colores, un patio, una vid y sus amigos. Sin embargo, está solo, y un mar de jazmines lo rodea mientras en las noches el silencio desciende como un manto para cubrir al más desencantado de los navegantes.

Ahora, ni el perfume de Nausícaa está cerca: ella es pura au-

sencia, y los bellos pinos del reino de los Feacios también se han olvidado. De su memoria se apoderan el silencio y el vacío, frío y desolado: sólo permanece la sombra de lo que fue, el agónico aullido de los marineros muertos entre las olas enfurecidas y el vagar de los fantasmas bajo la luna nunca presente. Él, el más astuto, habita su infierno en la lejanía.

El jardín que fue Ítaca lo puebla su desierto corazón, el sol calla y sus rayos son esquivos. Y los únicos sonidos que llegan a Ulises son los cantos de las serpientes que parecen enviadas desde el mismísimo hades, como un regalo de sus muertos para que no olvide a dónde pertenece y de dónde escapó.

Y en el centro, como una maldición eterna, punzante y pesada, permanece la piedra donde alguien escribió que todo es vano, y aun la poderosa juventud del guerrero, como la tarde, también cae entre cenizas: a los héroes los abandona la gloria y un día su camino también fenece. “Carta imaginaria” es un poema de amor, pero de un amor triste y soledoso.

Giovanni cuenta una historia y luego la canta, otra vez, como la invocación de un dolor que no cesa pero que es tan tranquilo que se confunde con el viento que golpea la piel desnuda. Quessep nos susurra en su lenguaje de narrador melancólicas historias que sobreviven en el canto del cielo que nunca podrá abrazarse; un cielo que se aleja como el alma del cuerpo, en desprendimientos ineluctables: un delgado aire que se desvanece en un turbio viento, y en ese aire nuestros sueños se desvanecen.

Quizás, como en “Poema para recordar a Alicia en el espejo”, seamos un cuento aunque no lo percibamos ni nos percatemos de que en nosotros mismos se con-

tiene un final y un principio de una historia cualquiera: la nave de Ulises o el ruiseñor de Keats. Así, la permanencia, una vez más, de otra esperanza en la oscuridad: “Última canción de Orfeo”; esta vez la de aquel que insiste en revivir lo abandonado de vida.

Quessep es poeta que sacraliza, y que en la idealización de su historia regresa siempre a los mitos para escanciar en ellos una religión: aquella de la palabra poética que halla la belleza en la música de nostalgias y de contemplaciones de cielos azules, que sólo perviven en los sueños de los que habitan la fantasía que desborda, como en un abismo, la propia realidad del mundo al que con desgracia se pertenece. Sus poemas son una alabanza a lo que está más allá, es decir, a lo sobrenatural, que también es lo místico.

Por eso cantar y contar como evocación de una misma memoria onírica, antigua y primigenia, es un credo firme e irremediable. La poesía de Quessep podría ser una oración, una plegaria de la belleza inasible: de los que oran en su entrega total sin más realidad que su imaginación, a veces morada de dolor y ansiedad:

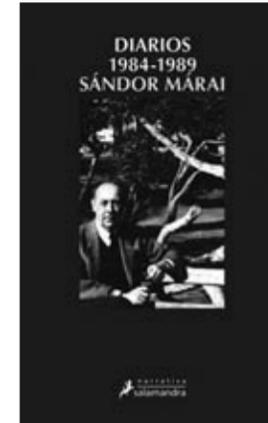
Ruego

Dame sólo un minuto, sufrimiento,
para elevar al cielo
una canción que sea
como mi soledad, lunar y eterna.
Dame un minuto a solas con
su música,
y yo estaré contigo y con la luna.

Los versos de Quessep son como las huellas de un conquistador sin nombre que se dirige a un puerto donde lo aguarda un amor ya pasado, que duerme entre seres olvidados, sueños eternos e iluminados. Amor, palabra definitiva de su poesía porque “en ti grabo mi palabra”, canta el narrador. ■

Felipe Restrepo David (Colombia)

Diarios 1984-1989



Sándor Márai
Eva Cserhati y A. M. Fuentes Gaviño (Trad.)
Salamandra
Barcelona, 2008
219 p.

*He llorado a cada uno de mis hermanos.
He realizado mi propio duelo.*

Olga Julieta Hoyos

Sándor Márai, nacido en Skassa (Hungría) en 1900, se exilió en San Diego (California, Estados Unidos) durante la Hungría comunista, en 1948. Escribió cinco de seis tomos de diarios en el exilio; *Diarios 1984-1989* es el último de ellos, pero el primero traducido al español. El libro está dividido por años. El despliegue de las anotaciones va hacia una paulatina escasez, hasta que en el último año sólo se encuentra un apunte manuscrito el 15 de enero: “Estoy esperando el llamamiento a filas; no me doy prisa, pero tampoco quiero aplazar nada por culpa de mis dudas. Ha llegado la hora” (p. 209). Treinta y siete días después, el 21 de febrero de 1989, Sándor Márai se suicida de un disparo en la cabeza.

En términos generales, estos diarios de Márai, escritos en su

máquina de escribir durante el último período de su vida, rebozan de anotaciones sobre lecturas —en su mayoría sobre poetas de la historia de Hungría y contemporáneos—, sobre relecturas de libros como *Edipo* de Sófocles, o que han sido traducidos a otras lenguas —tal es el caso de la *Eneida* de Virgilio traducida al húngaro—. Pero también contienen anotaciones sobre noticias leídas o escuchadas que eran comentadas por Márai y su esposa Lola Matzner, con quien vivió durante sesenta y dos años. Del mismo modo, sus diarios consignan una experiencia matrimonial que ahora se precipita al morir, pues, como dice el mismo Márai, “no se trata tanto de la muerte como del morir”.

Proceso del morir que es compartido entre dos ancianos que se ayudan para caminar, que tantean en un mundo que va oscureciéndose por obra de los glaucomas. Pero no se trata sólo del conmovedor acompañamiento de una pareja que se prepara para morir; el seguimiento de otras muertes, de otros muertos recuerda que la hilera de los vivos va extinguiéndose y acercándonos al primer lugar. Así, *Diarios 1984-1989* es un recorrido por los funerales de los contemporáneos y familiares; incluso, la travesía por las ideas de un hombre que le dice adiós a la literatura y a la escritura. Por ello después de un análisis razonado sobre la creciente industrialización de la publicación de libros en el entorno de los finales de la década de los ochenta, anota: “La literatura ha muerto: ¡viva la industria del libro!” (p. 19). De modo semejante, pero ya hacia 1985 escribe: “He acabado la novela policíaca y la he pasado a limpio. He puesto punto final a la ‘literatura’. Sólo quiero ordenar mis cosas y limitarme a esperar el momento en que he de convertirme en humo” (pp. 109-110).

Revista de poesía

ARQUITRAVE

Director
Harold Alvarado Tenorio

www.arquitrave.com

La cercanía de la muerte lo convoca a proferir adioses. La literatura muere, su escritura muere, y luego tan sólo quedan la espera de la muerte de su esposa Lola (L.) y aquella muerte propia que estará trazada por la valentía de ser su propio autor, o por la cobardía de no agotar con esperanzas el proceso del declive y la elevación —de convertirse en humo—.

El agotamiento del cuerpo va acentuándose en la escritura de Márai, e incluso en el lector; luego de aquella sucinta y contundente anotación del 4 de enero de 1986: “L. ha muerto” (p. 138). Pues, con la muerte de Lola el sentido desaparece, y tan sólo el cansancio se introduce hasta profundidades insospechadas que parecen impedir que el lector continúe la lectura del libro. Pero no. Un nuevo horizonte comienza a dibujarse. Márai, aun con el esfuerzo de quien tiene que arrastrar su cuerpo, se provee un arma y comienza a asistir a clases de tiro, pues no quiere para sus últimos días encontrarse desahuciado en un hospital, tal como fue el destino de su esposa. Las clases de tiro y las lecturas de manuales sobre armas, le brindan a Márai una cierta seguridad mientras sepa llegar hasta el cajón de su mesa de noche en el cual reposa el revólver.

Relato de un suicidio, o de una existencia comprometida con la escritura, en *Diarios 1984-1989*, Márai mantiene abiertos los cuestionamientos sobre la literatura y el papel del escritor, sorprendiendo al lector con sus anotaciones agudas y lúcidas. Anota Márai un día de 1984: “Cuando uno escribe en una lengua extranjera puede expresar ideas, pero ‘escribir’, es decir, crear, sólo puede hacerlo en su idioma materno. Todo esto no era un secreto para mí cuando hace treinta y seis años me marché de Hungría: llegara adonde llegase, sería escritor húngaro” (p. 26). Convicción y apego a su lengua,

la húngara, que se sabe inscrita en la estela de una seguridad ya explicitada en su texto autobiográfico de juventud, *Confesiones de un burgués*, en el cual escribió: “Un escritor no tiene más patria que su lengua materna”. Sin embargo, los años hacen sus estragos en el cuerpo y, aunque las lecturas sobre el alma de Aristóteles lo retrotrae a viejas discusiones sobre el alma y el cuerpo, logra proferir con fría ecuanimidad y realismo: “Todavía puedo andar, pero sólo con la ayuda de un bastón. Sin embargo, sigo escribiendo y pensando, aunque también con bastón” (p. 53).

En *Diarios 1984-1989*, el lector puede encontrarse incluso con “claves de escritura” para nada desdeñables, y esto lo confirma lo consignado el 1 de febrero de 1987: “Lo realmente arduo no es saber sobre qué escribir, sino saber, de una vez y para siempre, cómo escribir” (p. 182). Detalle con el cual queda evidenciado que el papel del escritor no se restringe a la industria, a lo que una sociedad desea o no leer —pues ello sólo se remitiría a los temas de la escritura—, sino a la calidad de la expresión, al cultivo del ejercicio de la escritura y el encuentro de la expresión propia y verdadera. Sinceridad o talento reservado a algunos pocos, que incluso deciden optar por el encierro y el aislamiento, o por escribir el punto final de su propia vida con un disparo en la cabeza, que maravillan con sus reflexiones, que asombran con la belleza de su expresión. Al respecto, anota Márai meses después de la muerte de su esposa: “Sus movimientos eran una sinfonía silenciosa. Su voz olía a flores” (p. 165).

Finalmente, quizás todo lo resuman estas palabras de Márai: “¿La candela se consume? Tal vez. Aunque puede que dé luz durante un buen rato” (p. 115). Pero ¿cuántas o cuáles candelas? Las llamas de la escritura, de la

literatura, de la lectura, del amor filial y pasional, del cuerpo y del alma. A todas hay que decirles adiós: a cada movimiento, a cada gesto hay que realizarle su propio duelo, derramarle sus propias lágrimas. Proceso del morir que, ajustado a la oración del epígrafe, “he realizado mi propio duelo”, se plantea como la síntesis de este libro, el último, realmente el último, de Sándor Márai. ■

Mateo Navia Hoyos (Colombia)

Leonardo, humorista

Leonardo da Vinci
Textos escogidos



Jorge Alberto Naranjo Mesa (selección y prólogo)
Mónica Boza y Nicolás Naranjo Boza (Trad.)
Editorial Universidad de Antioquia
Medellín, 2009
200 p.

La Editorial de la Universidad de Antioquia ha asumido, en buena hora, una arriesgada y fascinante apuesta: iniciar una colección llamada Biblioteca Clásica para Jóvenes Lectores, destinada a divulgar textos fundamentales de la cultura occidental para el público escolar

y universitario. Arriesgada, justamente por el creciente desinterés de la lectura y los libros en nuestro país a pesar de la oferta, en ocasiones encomiable, especialmente de las editoriales independientes; y fascinante, porque se trata de una serie de libros esenciales prologados, seleccionados y traducidos por escritores e intelectuales de la ciudad y del país.

Este esfuerzo no es más que una empresa de carácter “humanista”, en todo el sentido que una vez le daría Goethe: recuperación y recreación de la tradición para las nuevas generaciones lectoras; es decir, volver al pasado pero desde el presente mismo, con las ventajas e interpretaciones que otorgan la distancia en el tiempo. Contemplar a los clásicos del arte y la cultura no desde su monumental santuario, sino desde un lugar en el que podamos asumir una misma altura, para iniciar con ellos un diálogo dinámico y transformador, gracias a una lectura crítica y amena, a la luz de las necesidades e inquietudes de nuestra época y espacio. No es de extrañar, entonces, que el primer volumen se haya dedicado a una cuidadosa y delicada antología de textos de Leonardo da Vinci; seleccionados y prologados por un estudioso del genio renacentista: Jorge Alberto Naranjo Mesa; y traducidos por Mónica Boza y Nicolás Naranjo Boza, quienes procuraron, con su admirable labor, ser fieles al espíritu múltiple y diverso de Leonardo, que legó a la posteridad, en sus escritos, tan sólo una parte de sus descubrimientos.

En primer lugar, es admirable la edición del libro, que por su sencillez, elegancia y practicidad, logra convertirse en una verdadera pieza de colección; no para guardar, sino, precisamente, para utilizar como material de estudio. *Textos escogidos* está integrado por una breve y necesaria biografía del inventor italiano y de una actual-

izada bibliografía; los textos de Leonardo están separados, como es de esperarse, en las distintas materias que él abordó a lo largo de su vida: Pintura, Anatomía, Fisiología, Astronomía, Geografía Física, Combate Naval, Ingeniería, Arquitectura, Filosofía y Poesía, sin dejar de lado la Cocina y las Fábulas. Tal selección no es exhaustiva, por supuesto, pero sí alcanza a ser una representación general sobre los intereses científicos y artísticos de Leonardo. En otras palabras, *Textos escogidos* es una puerta para descubrir el deslumbrante mundo de una de las mentes más enigmáticas y encantadoras de la historia de la humanidad. Es una iniciación intelectual y, por qué no, espiritual.

Mucho se ha dicho sobre Leonardo. De seguro, lo que digo nada nuevo contiene, ni en las palabras ni en las ideas. Sin embargo, retomaré algunos aspectos que a los lectores actuales podrían llamarle la atención: uno de ellos es el tono y estilo de su escritura. A pesar de que la escritura de sus notas data de inicios del siglo XVI, cuando él estaba próximo a los cincuenta, ya anuncia sombras de modernidad literaria. Leonardo, como lo harían después Cervantes y Montaigne para un lector —es decir, para un hombre real, para otro que los escucha—, por eso se sirve de la segunda persona. Nosotros, sus lectores, somos tratados de “tú”. Nos habla a nosotros, a cada uno, como el poeta en su intimidad, al modo de una confesión.

De allí que la textura de las palabras del genio renacentista tengan el delicado y ameno tono de una conversación; eso sí, siempre mesurada y tranquila, nacida de la antigüedad clásica: su origen. La brevedad y los pensamientos diáfanos son una de las características notorias, que más parecen ser principios estéticos y acaso poéticos; no hay que olvidar

que Leonardo escribió poemas, y algunos llegaron a nosotros. En ellos quedó plasmada su especial sensibilidad de observador; no tan vigorosa como en el caso de los sonetos de Miguel Ángel.

Las palabras de Leonardo no tienen el afán ni la premura vital del que procura la expresión para respirar, para vivir, como diría Rilke. Ni siquiera se perciben titubeos ni miedos. En ningún momento se subordina a ellas. Al contrario, más que una lucha, hay en sus frases una equilibrada cadencia. Él es un escritor que medita y, después de mucho silencio, se entrega a la búsqueda de la forma de sus pensamientos, para llegar a una perfección tal que, con facilidad, puede confundirse con la sencillez más leve y sin gracia, la que queda después de todo despojamiento y abandono. Leonardo no escribió: tachó.

De otro lado, en varias ocasiones Leonardo afirma que la Experiencia es la madre de los conocimientos prácticos (Ciencia) y de toda sabiduría inteligible (Filosofía), o al menos de la suya, que no suele enseñarla como absoluta y permanente. Por el contrario, es siempre muy prudente al confesar que sus estudios nacen de los descubrimientos de los demás y que es a partir de sus maestros como ha podido avanzar en el develamiento de algunas cuestiones terrenales, pues, eso sí, este genio renacentista es frecuentemente respetuoso de la tradición cristiana que sólo concibe como accesible a ciertos conocimientos: justo aquellos que más se alejan de los misterios y de los enigmas del Señor; luz de todas las cosas, como lo nombra Da Vinci.

¿Pero qué significa la experiencia para él? Sin duda, este es uno de los conceptos más inquietantes de su labor como inventor e incluso como pensador, precisamente por el poco desarrollo que ofrece en sus escritos. Sólo escasísimas

referencias que, en realidad, son repeticiones o versiones de una misma sugerencia al lector. En este sentido, Da Vinci en ocasiones oculta, quizás entre líneas, los formas de su interpretación. No es raro que, como buen espíritu renacentista, de tradición antigua y medieval, recurra también a algunas prácticas místicas que tienen que ver con la búsqueda y la entrega al conocimiento vital.

La experiencia podría pensarse en Leonardo, más que como una manera de conocer a posteriori, como una posición vital no sólo para la ciencia sino para el arte: un deseo genuino e inmanente de conocimiento y por abordar lo que más pueda en un intento totalizador de comprensión; no de la naturaleza únicamente, sino del universo y lo que él conlleva de real y de onírico, tanto al alcance de nuestros sentidos como de las capacidades insondables de nuestra mente, las que aún no logramos distinguir en su completa dimensión. Uno de los fragmentos dice así: “¿Por qué puede el ojo ver las cosas más claramente en los sueños que con la imaginación en el estado de vigilia?”.

La actitud del que experimenta es como la de aquel que vive aguardando la sorpresa de la novedad, pero dentro de un continuo proceso que jamás cesa, semejante al viajero que se detiene de vez en cuando en el camino para contemplar y presenciar todo aquello que va cambiando con el día, y la obra es justo el testimonio de ese trayecto que continuamente se recrea, se reafirma o se contradice. No importa la duración ni los límites porque no existen: el ritmo del camino, de la experiencia, es, por decirlo así, el del cuerpo, o sea, el de la intuición: un destello inmediato que asimismo puede fugarse entre las manos si no se comprende ni se sabe leer; y leer, aquí, no quiere decir otra cosa que recorrer el mundo.

Ese deseo que yace en la experiencia, tal como lo creería Montaigne casi un siglo después, es lo que para Leonardo debía estar, de alguna manera, cerca de lo que llamamos sentido común: al buen juicio fundado en el estudio y el conocimiento, y, aunque no lo mencione de forma directa, en códigos morales inquebrantables (como la lealtad a los amigos) y principios éticos eternos (como la libertad de creación). Descartes nos afirmaría después que tal sentido es una facultad de juzgar lo que es bueno y lo que es malo, para el propio bien así como para el público; tales ideas, como muchas ideas, ya germinaban en la mente inquieta y dinámica de un hombre que pensaba como una cascada: a torrentes. Por eso la velocidad y la rapidez le impedía detenerse en profundidades: lo importante era avanzar en el horizonte, cada vez más amplio e inabarcable.

Sin embargo, una de las facetas menos divulgadas de Leonardo, y que en esta publicación se resalta, es quizás una de las más encantadoras: la de humorista y narrador. Sus bromas, historias, fábulas y apólogos son de una ironía prudente y casi engañosa, como la del que no quiere la cosa, casi una actitud de solapado, un tanto maliciosa y pícaro. Su humor, en realidad, no es muy elaborado, pero en esa simpleza radica una de sus gracias: tiene cierta ingenuidad infantil, quizá por la constante medida y equilibrio; él no pierde nunca los estribos. Su explosión cómica, por decirlo así, es contenida y muy controlada.

Leonardo no grita ni ríe a mandíbula batiente, ni tampoco se burla como una hiena despiadada; su gesto, puede verse, es una sutil sonrisa de ojos brillantes que goza con la tontería de un mercader avaro o con la vanidad de una mariposa terca. Se basta de situaciones paradójicas que poco

tienen de sorprendentes; es más, la ironía es cotidiana y rara vez con la originalidad de un Rabelais o de un Molière, por ejemplo. Tal vez lo que atraiga como miel no sean las ocurrencias de Leonardo, sino la sensación, casi la certeza, de que un ingenio tan poderoso podía entretenerse tan fácilmente: su sonrisa es lo divertido. Y esto, sin duda, lo hace más humano y más cercano. ■

Felipe Restrepo David (Colombia)

La Cátedra Jacques Derrida 2005: silencios y censuras

El temblor: las sonrisas. Cátedra Jacques Derrida 2005



Bruno Mazzoldi (Ed.)
Tercer mundo
Bogotá, 2008

La editorial Tercer Mundo, en unión con el Instituto Pensar, publicó en abril de 2008, *El temblor: las sonrisas. Cátedra Jacques Derrida 2005*. La edición e introducción está a cargo de Bruno Mazzoldi, uno de los organizadores del evento que reunió en

septiembre de ese año, en Bogotá, a unos veinticinco conferencistas alrededor de la obra del mencionado filósofo, fallecido en octubre de 2004 en París.

La publicación trae una selección de sólo doce intervenciones, más el texto de una obra de teatro presentada en ese marco. La introducción de Mazzoldi, en el lenguaje enredado que le es característico, se titula “Perdonarán”. En ella reconoce, con un cierto cinismo, que su edición es “una mera selección excluyente [...], como cualquier otra”, afirmando al mismo tiempo, en ese mismo tono, que “no [dará] ninguna noticia de quienes intervinieron, [porque] de ellos [es] suficiente saber que su lectura [del filósofo francés] entrelaza la experiencia de una difícil amistad con la vida y la muerte de Derrida” (pp. 8-9).

Así, el motivo central de la censura está dado: la “difícil amistad” con el autor en cuestión. Mazzoldi no tolera ni permite, ante Derrida, sino una amistad y afirmación incondicional. Toda desviación a ese principio cae bajo el peso decisivo del cuchillo que elimina, porque sí, sin más. Y punto. Concepción afilada, sin duda, cortante como pocas, que recuerda con precisión una probable etimología del vocablo “secta”, proveniente, según Roger Caillois, de la palabra “cortar”. Mazzoldi sigue (la otra terminología posible, de acuerdo con el diccionario), y excluye, como cualquier sectario más. Sigue a su ídolo fielmente y excluye sin temblar.

Yo mismo, ya tuve que soporitar, durante mi intervención en la Cátedra, el fuego indiscriminado y soberbio de Mazzoldi, que ante la crítica de mi ponencia sentía en peligro al ídolo de su devoción. Amigos me contaron después que no era la primera vez que el Guardián del Templo hacía muestras de su celo y violencia extremos, a tal punto que otros organizadores del

acto se vieron en la obligación de llamarle la atención. Es pues “natural” que haya eliminado ahora de la publicación el objeto de su rabia incontrolada.

En la introducción citada vuelve a hacer lo mismo con anteriores intervenciones que escribí sobre Jacques Derrida. Haciendo allí un recuento histórico de las publicaciones colombianas acerca del autor de *Glas*, llega a citar la revista especializada en la que figuran dos textos de mi cosecha (una traducción y un ensayo), silenciándolos por completo. O si se prefiere, “reemplazándolos” por la merecida referencia a un escrito de otro autor en el mismo ejemplar. Hecho tanto más curioso y sintomático, cuanto en los embates contra mi ponencia Mazzoldi “demolió” repetidas veces ese viejo ensayo mío de 1976, publicado en la revista del Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional, sede Bogotá. La eliminación del mismo, ahora, en la introducción del libro, es una manera altamente simbólica de “tragárselo” de una vez por todas, borrándolo del mapa. Es quizás una ingenuidad de mi parte, pero me pregunto por qué tachó asimismo mi traducción de un artículo de Derrida en ese mismo volumen mencionado, que no posee en sí ninguna crítica ni distanciamiento ante aquél filósofo. Curioso además, pues en la citada introducción alaba “la corajuda traducción” (¿?) de otro escrito de su ídolo por otro colega un año después. Misterio de la compensación píquica, quizás. En todo caso, malabarismo y tergiversación: otras de las características del seguidor sectario.

La otra peculiaridad que quiero mencionar, y que adorna asimismo su figura, se muestra en el símbolo diciente de la Cátedra en 2005 y utilizado de nuevo en la carátula del libro que nos ocupa. Me refiero a la representación del asno, que desempeña también un papel

central en la pieza de teatro a la que ya hice referencia. El seguidor sectario es un asno, bestia dócil de carga, heterónimo, fiel y trotando al paso detrás del que lo lleva de la cuerda, es decir, de su objeto de adoración. Es a éste a quien el asno carga embelesado y sin protestar. Heterónimo, por eso. Como el “asno 1” de dicha pieza teatral, el sectario rebuzna: “antes de ser, yo llevo, antes de ser yo, yo llevo al otro. Ju, ju, ja, ja” (p. 279).

El asno equivale pelo por pelo, salvo las jorobas, al camello de Zaratustra, una de las tres metamorfosis del espíritu en el discurso simbólico de ese profeta nietzscheano: el camello, el león y el niño. El camello, “en quien domina el respeto”, soportando el fardo. El león, “maestro de su propio desierto, enemigo de su último dios”, que conquista en la lucha su propia libertad, su autonomía. Y el niño, “inocencia y olvido, renovación y juego”.

Adpostal



¡Llegamos a todo el mundo!
CAMBIAMOS PARA SERVIRLE
MEJOR A COLOMBIA
Y AL MUNDO

ESTOS SON NUESTROS
SERVICIOS

Venta de productos por correo, servicio de correo normal, correo internacional, correo promocional, correo certificado, respuesta pagada, post express, encomiendas, filatelia, corra, fax

Lo atendemos en los teléfonos
243 88 51 - 341 03 04 - 341 55 34
980015503 Fax: 283 33 45

El problema con el seguidor sectario es que él se eterniza en la primera de esas evoluciones. Allí se afina: en el respeto excesivo por el Maestro que carga. Carente de la osadía del león creador y de la inocencia juguetona del niño —su falla consiste en tomarse demasiado en serio—, recriminador, moralizante, excesivo celador. No puede rugir como el león creando sus propios valores; sólo chilla al excluir a quienes él cree que amenazan su idolatría, y sin la risa saludable del escéptico de sí mismo, del niño jugando, libre.

Publicar únicamente una ínfima parte de las ponencias del evento es un acto de censura. Hacerlo bajo argumentos sectarios explícitos es un abuso y una burla: mucho más cuando los eliminados son amigos. Eliminar las huellas de alguien en aras a la “protección” ilusoria de un tercero es un actituda rayana en la patología del sentimiento, en la adoración extrema. Desde el punto de vista de los procedimientos tradicionales a ese tipo de actos, es asimismo un desprecio de las mínimas normas de deontología profesional. Es ésta la que sale perjudicada cuando se intenta ahogar la diversidad inherente a todo congreso, llámese cátedra o como se quiera. Es lamentable que profesionales de la filosofía recurran al mismo tipo de métodos corrientes entre las mafias, ya sea de orden político u otro. Asfixiar la diversidad es asfixiarse a sí mismo en un aire encerrado, tapándose las narices ante el aire libre. La filosofía que así vive es una filosofía enclenque y tóxica. ¡Abajo el aire viciado! ¡Abramos las ventanas!.

Freddy Téllez (Colombia)

De Freddy Téllez se puede leer la obra conjunta con Bruno Mazzoldi, *La entrevista de bolsillo con Jacques Derrida*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2005. Su ponencia presentada en la Cátedra se halla en *Filosofía nómada. Itinerarios*. Medellín: Hombre Nuevo, 2008.

Nuevas especies de árboles para Medellín

Manual de silvicultura urbana para Medellín



Alcaldía de Medellín, Secretaría del Medio Ambiente
Fondo Editorial del Jardín Botánico de Medellín
Medellín, 2007
158 p.

Esta bella contribución del Jardín Botánico Joaquín Antonio Uribe de Medellín, producida por la Secretaría de Medio Ambiente, busca difundir pautas técnicas de manejo de los árboles en predios urbanos del Valle de Aburrá.

La obra consta de dos secciones introductorias, cinco capítulos, índice por nombre científico y breve glosario, pero no incluye bibliografía. El primer capítulo se enfoca en los conceptos básicos, comenzando con la definición de silvicultura y la normatividad vigente en Medellín. El segundo capítulo versa sobre la planificación del bosque urbano: cuáles son los propósitos de su establecimiento, cuáles los criterios de manejo de la flora urbana, y cómo se caracterizan los espacios aptos para la siem-

bra de especies vegetales. Luego, el tercer capítulo se dedica a los métodos de manejo de la flora: cómo hacer las siembras, las podas, las talas, entre otros aspectos. El capítulo cuarto, parte central de la obra, comprende un catálogo con descripción e ilustración de cien especies aptas para cultivar en el casco urbano de Medellín. Por último, en el quinto capítulo, se indica cómo seleccionar adecuadamente las especies en diferentes proyectos urbanísticos.

Después de años de total silencio con respecto a la flora local, durante la última década hemos visto aparecer toda una cosecha de publicaciones sobre los árboles de Medellín y del valle de Aburrá. Aunque este libro se une a una serie de obras similares, éste se caracteriza porque se enfoca en aspectos técnicos del manejo de la vegetación y propone una extensa lista de nuevas especies que, pese a ser completamente aptas para la arborización, antes sólo se habían empleado en contadas ocasiones. Al orientarse hacia el manejo de la flora en Medellín la obra se convierte en una referencia obligada para arquitectos y personas relacionadas con la planeación urbana, así como para los profesionales vinculados con el sector (biólogos e ingenieros forestales y ambientales). Además, por la sencillez con que se presentan los temas, la lectura igualmente podrá ser abordada por los amantes de la naturaleza, sin que sean profesionales del ramo.

Cabe mencionar algunos árboles y arbustos de uso común incluidos en este libro, como el magnolio, el mamey, el helecho zarro, el chaquiro o pino colombiano, el gualanday, el chocho y el confite, entre muchos otros. Pero lo más llamativo de la obra es que propone una larga lista de especies diferentes para usar como ornamentales. Se trata de representantes de la flora nativa

de Colombia que además de ser aptas para el ornato son de gran interés, bien sea desde el punto de vista botánico, o bien con fines de conservación. A continuación, brevemente mencionaré algunas de ellas.

El abarco (*Carimiana pyriformis* Miers) es una especie arbórea que alcanza tamaños enormes en sus zonas de origen; ha sido apetecido por la gran calidad de su madera hasta el punto de que hoy en día está catalogado como una especie en vías de extinción.¹ El almendro o choibá (*Dipteryx oleifera* Benth.) es una leguminosa arbórea, también de gran tamaño, con vistosas flores rosadas, que además de proporcionar una excelente madera tiene una semilla oleaginosa comestible. La especie barba de gallo (*Warszewiczia coccinea* (Vahl) Klotsch), de las rubiáceas (la familia botánica del café), es un arbolito nativo, de tamaño pequeño, con vistosas flores rojas, que al ser una especie pionera se desarrolla rápidamente. El inchi (*Caryodendron orinocense* H. Karst.) es un árbol grande originario de la Amazonia y la Orinoquia que también crece en forma natural en algunas partes de la cuenca del Magdalena; es maderable y especie promisoría porque de sus semillas se extrae un aceite de gran calidad. El laurel mono (*Ocotea guianensis* Aubl.) es otro de los numerosos miembros de la familia de las lauráceas, plantas que sobresalen por la calidad de sus maderas. Éste es un árbol mediano cuyas hojas están cubiertas por una pilosidad dorada que imprime una rara hermosura a su follaje, imposible de olvidar. El melcocho (*Minquartia guianensis* Aubl.), con numerosos nombres vulgares en las distintas regiones del país —conocido, entre otros, como ahumado, guayacán negro, guayacán trúntago, trúntago, cuyubí, acapú, vacaricuara, acaricuara, puntecandado, manú o minche—² es un árbol nativo de

extensas regiones húmedas y bajas de todo el sur de Centroamérica y del norte de Suramérica. Tiene una madera extremadamente dura y por ende muy valorada para usos especiales, que no se pudre en contacto con la tierra, aspecto que ha conducido a la sobreexplotación de la especie en los ecosistemas naturales. En vista de que todavía falta conocer mucho sobre el ciclo de vida de este árbol, una siembra masiva del mismo en predios urbanos podría contribuir enormemente a su conservación. Por otra parte, la milpesos (*Oenocarpus bataua* Mart.) es una palma con amplia distribución en Colombia y en los países vecinos que crece de manera abundante en los bosques naturales de casi todas las regiones húmedas del país; localmente se emplean todas sus partes: los tallos, las hojas y los frutos tienen gran valor para indígenas y colonos habitantes de las selvas. Bien sea silvestre o bajo cultivo, la milpesos desarrolla un hábito esbelto, sus frutos son materia prima para elaborar una exquisita bebida refrescante y de ellos se extrae un aceite comestible de excelente sabor, con propiedades inigualables. Por último, cabe mencionar al palmiche (*Euterpe precatoria* Mart.), otra palma más pequeña que la anterior, cuyo porte tiene una elegancia, una esbeltez y una finura tales que bien podría llamarse la reina de las palmas ornamentales. Pese a ser común en distintos tipos de bosques del territorio nacional, su uso en predios urbanos hasta el presente ha sido prácticamente nulo.

Este libro es una caja de sorpresas para los interesados en la silvicultura urbana, ya que compendia importantes datos sobre manejo de la arborización en la capital antioqueña. Indiscutiblemente se trata de una obra valiosa gracias a la elevada calidad de la información que contiene, ilustrada con profusión de fotografías a color.

Una publicación que abre los ojos sobre numerosas especies nativas, que bien podrían ser empleadas de forma inmediata, extensa y frecuente en la arborización no sólo de Medellín, sino de muchos otros cascos urbanos del país con climas similares.

La riqueza de la flora colombiana es de tal dimensión y profundidad que hay especies de sobra para escoger con diversos propósitos. Una manera eficaz y bonita de incentivar la conservación, y de paso promover la difusión del conocimiento sobre nuestros cuantiosos recursos florísticos, consiste en ponerlos al alcance —a la vista y al alcance de la mano, literalmente— de la mayor cantidad posible de personas, y los centros urbanos, con su gran concentración de población humana, innegablemente son los sitios ideales para que estas bellezas de la flora nativa sean presentadas en sociedad.

En publicaciones sobre botánica se acostumbra que la primera vez que se menciona el nombre científico de una planta éste sea escrito en extenso; es decir, que éste debe incluir los nombres latinos del género y de la especie, y que a continuación deben aparecer los nombres o abreviaturas de las personas (especialistas botánicos) que originalmente describieron dicha especie. Por ejemplo, en el nombre científico del palmiche o asaí, *Euterpe precatoria* Mart., tras el género *Euterpe* se menciona la especie *precatoria*, mientras que “Mart.” es la abreviación estándar del botánico alemán Carl Friedrich Philipp von Martius, o Martius, autoridad en la descripción y clasificación científica de ésta especie, lo mismo que en numerosos vegetales.³ No obstante, en el capítulo cuarto de esta obra, donde se describen e ilustran los diferentes taxa, todos los nombres científicos aparecen sin las autoridades. Por fortuna, los interesados pueden consultar los nombres científicos

completos en la tabla 2 del quinto capítulo (pp. 147-152), único lugar del libro donde aparecen.

A mediano y a largo plazo esperamos ver resultados tangibles del quehacer de las entidades patrocinadoras de este libro —la Secretaría del Medio Ambiente y el Jardín Botánico—, materializados en nuevas especies plantadas en Medellín y sus alrededores. Además, es menester trabajar intensamente en una sustitución seria de los innumerables árboles *problemáticos* por otros más apropiados, que sean seleccionados con sólidos criterios técnicos, y simultáneamente minimicen los onerosos costos de su mantenimiento y maximicen los beneficios de la vegetación urbana. Asimismo, esperamos que se sigan produciendo obras como ésta, que mediante una divulgación amplia y oportuna sean un ejemplo a seguir por otros dedicados a fomentar el buen uso y la conservación de nuestros recursos naturales. ■

Ana Catalina Londoño V. (Colombia)

Notas

1 Gloria Galeano, et al. (eds.). *Libro rojo de plantas fanerógamas de Colombia: Chrysobalanaceae, Dichapetalaceae y Lecythidaceae*. Bogotá: Instituto Humboldt, Instituto de Ciencias Naturales, Ministerio del Medio Ambiente, 2002, 218 p.: ill. (Serie Libros rojos de especies amenazadas de Colombia; Vol. 1).

2 Manual guía de especies vegetales vedadas, en vías de extinción y de frecuente comercialización. Bogotá: Departamento Administrativo de Medio Ambiente (DAMA), Alcaldía Mayor de Santafé de Bogotá, 1998, 337, p.: ill.

3 Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), médico, antropólogo y botánico alemán, quien viajó al Brasil como miembro de la comitiva de la Gran Duquesa austríaca Leopoldina que iba a casarse con Pedro I de Brasil. Conjuntamente con el científico Johann Baptist von Spix (1781-1826) recibió de la Academia de Ciencias de Baviera el encargo de investigar las provincias más importantes del Brasil y formar colecciones botánicas, zoológicas y mineralógicas. Viajó extensamente en la región del Amazonas. Entre sus obras más célebres se encuentran: *Nova Genera et Species Plantarum Brasiliensis* y *Flora Brasiliensis*.

Quinto volumen de libros rojos de plantas en peligro de extinción de Colombia

Libro rojo de plantas de Colombia: Las magnoliáceas, las miristicáceas y las podocarpáceas



Nestor García (Ed.)

Instituto Alexander von Humboldt, Corantioquia, Jardín Botánico Joaquín Antonio Uribe de Medellín, Instituto de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de Colombia, Ministerio de Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial. (Serie Libros rojos de especies amenazadas de Colombia, N.º 5). Bogotá, 2007
236 p.

Son ampliamente conocidos en nuestro medio los *Libros rojos de especies amenazadas de Colombia*, serie de publicaciones dedicada a difundir el estado de conservación de las especies vulnerables de flora y fauna del territorio nacional, organismos que enfrentan peligro de extinción. Entre los libros dedicados a las plantas, el primer volumen trató las Chrysobalanaceae, Di-

chapetalaceae y Lecythidaceae; el segundo, las palmas, frailejones y zamias; el tercero, las Bromeliaceae, Labiatae y Passifloraceae; el cuarto, los musgos y hepáticas. Ahora el quinto volumen se dedica a Magnoliaceae, Myristicaceae y Podocarpaceae. En conjunto los cinco primeros volúmenes de esta serie (ya salió el sexto, dedicado a la primera parte de las orquídeas) comprenden cerca de 1.800 especies, cifra que, a pesar de ser elevada, representa apenas cerca del 8% de la flora estimada del país.

Para tener una idea de las familias tratadas en este volumen, cabe mencionar que una planta común entre las magnoliáceas es el magnolio (*Magnolia grandiflora* L.), árbol oriundo del sureste de los Estados Unidos, con flores grandes, fragantes y llamativas, que con frecuencia se usa como ornamental en sitios de clima frío, como Bogotá. Entre las plantas de la segunda familia tal vez la más conocida, a nivel mundial, sea la nuez moscada (*Myristica fragans* Houtt.), originaria de Asia y cultivada ampliamente en los trópicos húmedos, cuyo fruto se comercializa con fines culinarios, mientras que en nuestro país existen numerosas especies arbóreas que crecen en forma abundante en los bosques húmedos de tierras bajas, principalmente en el andén pacífico, la Amazonia y las estribaciones de las cordilleras (e. g. *Virola* spp.). Por su parte, las podocarpáceas incluyen los pinos colombianos, como el chaquiro (*Retrophyllum rospligiosii* (Pilg.) C. N. Page).

En este volumen se evalúan 109 especies de plantas con vocación maderera. El grado de amenaza al que actualmente está expuesto dicho grupo de plantas es elevado, y la mayoría de las podocarpáceas y magnoliáceas presentan algún grado de amenaza (67% y 97%, respectivamente), mientras que sólo una pequeña fracción de las miristicáceas (12%) está en riesgo

de desaparición. Las causas que explican la vulnerabilidad de las especies frente a los procesos de deterioro del hábitat son variadas y complejas, pero algunas características intrínsecas de las familias tratadas en este libro sin duda inciden directamente sobre su fragilidad frente a condiciones de uso indiscriminado, como su gran porte y, por ende, una mayor longevidad que determina períodos largos de crecimiento hasta alcanzar la edad reproductiva, por un lado, y la presencia de flores masculinas y femeninas en diferentes individuos, por otro.

Entre las tres familias botánicas analizadas en este quinto volumen, la mayor concentración de especies con algún grado de amenaza se localiza en la región andina de nuestro país, área que coincide con la fracción del territorio nacional con mayor densidad de población humana, lo cual acarrea un elevado detrimento ambiental. Por el contrario, en la región amazónica no se halla ninguna especie amenazada. Ante unas diferencias tan marcadas en el grado de amenaza entre las distintas regiones naturales de Colombia, necesariamente los planes de conservación de flora deben tener un fuerte enfoque regional y local. Al respecto, son notorias las acciones que vienen desarrollando distintas entidades, como Corantioquia y el Jardín Botánico Joaquín Antonio Uribe de Medellín, mediante la ejecución de programas que específicamente tratan de mitigar esta problemática, como sucede con la estrategia de conservación de la familia Magnoliaceae en Antioquia.

Este libro comienza con “Generalidades geográficas sobre Colombia” y una “Introducción”, donde se exponen los criterios estándar para la determinación del estado de conservación de cada una de las especies. En la página 24 se puede ver una síntesis bastante interesante sobre

la condición de amenaza de las plantas tratadas en los cinco primeros volúmenes de la serie, que incluye trece grupos diferentes de plantas superiores, además de las zamias, donde podemos encontrar cifras preocupantes: de las 1.853 especies evaluadas hasta el quinto volumen, 36% se encuentran amenazadas de extinción, con el agravante de que este porcentaje ha seguido aumentando a medida que se han ido incorporando datos de otros grupos.

En la sección “Método y plan de la obra”, modificado del primer volumen, se describen los protocolos estándar para evaluar el estado de amenaza de las especies vegetales. Dichos métodos han sido empleados de manera consistente a lo largo de toda la serie de *Libros rojos de plantas amenazadas en Colombia*, tal como se hace en el mundo entero.

El cuerpo central de la publicación consta del catálogo de las especies amenazadas, cuyos taxones se agrupan por familias botánicas. Inicialmente se resume información sobre cada familia y luego aparecen listados de todas las especies tratadas en el libro. Seguidamente se presenta cada una de las especies, las cuales fueron agrupadas por categoría de amenaza. Cada taxón se describe detalladamente, incluyendo: etimología, distribución geográfica, historia natural, usos e importancia, situación actual, medidas de conservación propuestas, material representativo y autores. Especial mención merecen las ilustraciones en tinta de las especies. Se trata de dibujos limpios y precisos que reproducen las características distintivas de cada planta con gran fidelidad, y que al mismo tiempo consiguen plasmar imágenes de gran valor estético. Unas pocas especies, como el molinillo del río Cauca (pp. 115-118), están ilustradas además por hermosas fotografías que muestran detalles

de hojas, flores y frutos. Como se acostumbra en estos casos, cada planta está acompañada por un mapa con su respectiva localización geográfica dentro de Colombia.

El libro termina con datos complementarios, como listado de ilustraciones y créditos, bibliografía e índice de nombres comunes. Siguiendo el patrón de los volúmenes anteriores de la serie *Libros rojos*, las contraportadas tienen impresos mapas de Colombia con relieve, zonas protegidas del sistema de parques nacionales naturales, división político-administrativa (departamentos) y red hídrica, todos ellos indispensables a la hora de ubicar los sitios donde crecen las distintas especies de plantas.

Esta obra es una referencia obligada para aquellos involucrados con la conservación de los recursos naturales, específicamente los relativos a la flora. Muchos profesionales y estudiantes de biología, botánica, ingeniería forestal y ambiental, entre otros, comprobarán que este quinto volumen de los *Libros rojos de plantas amenazadas de Colombia* contiene datos precisos y actuales. Los autores compendian y brindan datos botánicos de calidad, información que, sin duda, constituye el punto de partida para promover la conservación de los recursos florísticos de Colombia. Los autores, Eduardo Calderón, Álvaro Cogollo, César Velázquez-Rúa, Marcela Serna-González, Néstor García y Juan Lázaro Toro, así como las entidades participantes, sobresalen por su dedicación y búsqueda permanente para obtener un mayor conocimiento que permita hacer un uso racional de nuestros recursos vegetales, promoviendo decididamente la preservación de los mismos para las generaciones futuras. ■

Ana Catalina Londoño V. (Colombia)

Henri Meschonnic, sus modos de habitar el lenguaje

La poética como crítica
del sentido



Henri Meschonnic
Hugo Savino (Trad.)
Tarhumara
Buenos Aires, 2007
216 p.

Nacido en Rusia hace setenta y siete años, arraigado desde muy joven en Francia y en su lengua, el recién desaparecido Henri Meschonnic dio a publicar entre 1970 y 2008 unos cuantos libros cuyo listado impresiona, no solamente por la diversidad de géneros, disciplinas y temáticas a los que responden, sino por la unicidad del problema que enfrentaron y la coherencia, a veces excesiva, con que propusieron soluciones.

Lingüista de formación y docente e investigador universitario de profesión, las experiencias de Meschonnic en, con y por el lenguaje hicieron de él un analista y teórico del lenguaje, un poeta, un descifrador de la poética como injerencia teórica en la relación entre poesía y lengua, un cifrador reflexivo de su propia andanza hacia el poema, un crítico mordaz de la poesía y las poéticas que en la

segunda mitad del siglo XX se apoderaron de Francia —en nombre de cierto Mallarmé mal comprendido y abusado—, y un contundente retraductor de la Biblia.

En vista de que este legado, a la vez central y marginal en la cultura intelectual de su propio país, es apenas conocido en los predios del habla hispana, intentaré dar aquí una idea de sus alcances, valiéndome sobre todo del volumen *La poética como crítica del sentido*, que Isabel Goldemberg y Hugo Savino compilaron y presentaron, y este último tradujo para su edición argentina de 2007. Una circunstancia que nos permite hacer de la necesidad virtud, pues este libro contiene una válida representación antológica que bien puede servir como introducción al pensamiento de Meschonnic acerca de la entidad textual y religiosa del texto bíblico, la realidad del lenguaje en sus nexos con el sentido, el ritmo, el signo, la ética y la política, y la relación entre poesía, lenguaje y experiencia subjetiva.

El principio de la Biblia

En cuanto a la cuestión de la textualidad y la religiosidad de la Biblia, para Henri Meschonnic “el problema desde el principio es un problema rítmico y gramatical”. Literalmente, desde el comienzo que pese a como lo han interpretado sus traductores tradicionales, en realidad “no es un final de frase. No es más que el comienzo de una frase que se extiende sobre tres versículos”. Ya que, en efecto, el “segundo versículo es un paréntesis (*y la tierra era vana y vacía y el hálito de Dios incubaba sobre la faz del agua*) y la proposición principal llega al tercer versículo: “*Y Dios dijo que haya luz y luz ha habido*”. Siendo así, Meschonnic concluye que “es toda la cosmogonía la que cambia, porque según estas versiones que hacen del primer versículo una proposición independiente, son el

cielo y la tierra los que fueron creados en primer lugar”. Mientras que, tal como revela su lectura, “lo que dice el texto en su gramática es que la primera cosa creada no es la tierra y el cielo, sino la luz”. De allí que su traducción haya considerado necesario decir: “*En el comienzo cuando Dios ha creado el cielo y la tierra / y la tierra era vana y vacía y la sombra sobre la faz del abismo y el hálito de Dios incubaba sobre la faz del agua / y Dios dijo que haya luz y luz ha habido*”.

Efectivamente, recalca Meschonnic: “Es por eso que digo que la gramática es capital para concebir el mundo”. De allí también su convicción de que el trato con el lenguaje reviste para la humanidad un carácter prácticamente decisivo, pues lo que se hace en, con y por él es nada menos que el mundo de significados y significaciones a través de los cuales nos entendemos o malentendemos entre nosotros mismos.

Lenguaje y Ritmo / Sentido y Signo

Quien dice gramática y mundo implica a quien se hace cargo de ellos o sólo les sirve de medio de realización, y dice, por lo tanto, tiempo, duración en la que se transcurre. Una de las consecuencias que de esto se deriva la resume Meschonnic en una frase: “Hay una historicidad del pensamiento, o no hay pensamiento”, y en la siguiente aclaratoria:

Historicidad, entiendo por eso no solamente el momento histórico, sentido puramente historiador y débil, de situación de un pensamiento. Pero hay un sentido fuerte, diré poético, de la noción de historicidad, según el cual además de esta situación pasada pasiva, resultante pura de los saberes de un lugar y de un momento, hay una actividad-*energeia*...

Este es precisamente el punto desde donde Meschonnic propone

su teoría del ritmo, y el recorrido hacia ella lo compromete en varias operaciones críticas que llegaron a ser inseparables de todo su pensamiento sobre el lenguaje, la ética, la política y la poesía. Se trata de la reivindicación de Humboldt frente a los lingüistas del XIX caracterizados por su sordera ante dicha *energeia*, del llamado a olvidarse de Hegel por equivalentes razones, y de la propuesta de liberar a Mallarmé de quienes —poetas, pensadores y críticos— usufructúan abusivamente el símbolo vacío en que lo han convertido. Así, entre los frutos de estas tomas de posición resaltan las siguientes conclusiones perentorias: que “son las obras las que son maternas y no las lenguas”; que “lo que se hace con el lenguaje, y que las palabras se hacen unas a otras, [es] infinitamente más de lo que dicen”, de manera que “un texto, en el sentido de una invención de pensamiento [...] es eso que un cuerpo hace en el lenguaje”; y que “es la subjetivación misma de un sistema de discurso [...] lo que yo llamo el sujeto del poema. En el sentido en que hay un poema del pensamiento”. Es decir, “la invención de una forma de vida por una forma de lenguaje e inseparablemente la invención de una forma de lenguaje por una forma de vida. Invención y transformación”.

Se aprecia entonces la radicalidad del desacuerdo entre las proposiciones de su teoría y la tendencia preponderante a justificar cierta comprensión del ritmo, no a partir de su carácter continuo como manifestación del devenir humano del lenguaje, sino sobre la discontinuidad inherente al sentido, el signo y el discurso que rompe la integridad de ese devenir haciendo del ritmo “un elemento formal”, y reduce sus nexos con el sentido a simples “relaciones de imitación”. Mientras que, por el contrario, para Humboldt “el ritmo no es

una noción semántica. Es una estructura. Un nivel”.

Es en este sentido que el pensamiento de Meschonnic incorpora la concepción planteada por el lingüista Émile Benveniste, en términos de que el ritmo “no se ordena más únicamente en una forma, ya no es un auxiliar del dualismo”, sino que al ser “caracterizado como disposición, ‘configuraciones particulares de lo que se mueve’ o ‘arreglo característico de las partes de un todo’, ‘forma del movimiento’, el ritmo abandonó una definición estereotipada que lo mantenía en el signo y en la primacía de la lengua”.

De modo que así como en la noción del ritmo que Benveniste inauguró, éste no aparece “como organización del discurso, por consiguiente del sentido, [sino que] vuelve a poner en primer plano la evidencia empírica de que no hay sentido más que por y para sujetos”, o sea “que el sentido está en el discurso, no en la lengua”. En efecto, la concepción del ritmo que Meschonnic desarrolló dentro de esta perspectiva, y por la cual nunca cesó de tomar partido, sus propias palabras la sintetizan de este modo:

Si el sentido es una actividad del sujeto, si el ritmo es una organización del sentido en el discurso, el ritmo es necesariamente una organización o configuración del sujeto en su discurso. Una teoría del ritmo en el discurso es entonces una teoría del sujeto en el lenguaje.

Es precisamente la consecuencia de semejantes implicaciones lo que se nos da a leer en los libros de Meschonnic sobre el lenguaje, la poesía y la interpenetración de ambos con la ética y la política, así como en sus poemarios.

Poesía y crítica

El pensamiento de Henri Meschonnic acerca de los asuntos que

hizo suyos, tiende a desplegarse lo más completamente posible en cada una de sus manifestaciones, desde las que forman volúmenes amplios y rigurosamente concentrados en su tema, hasta las conferencias, entrevistas o intervenciones radiofónicas. De manera que en casi cualquier pieza de este complejo legado, sus lectores pueden encontrar, sintetizados y convenientemente dispuestos, los núcleos conclusivos y los itinerarios de su reflexión. En cuanto al tema de la poesía, *La poética como crítica del sentido* es un buen ejemplo de la pertinencia con que nuestro autor practica la rara virtud de reiterarse sin incurrir en repeticiones ociosas.

Para apreciarlo de inmediato, tomemos en primer lugar una afirmación ante la cual el lector siente que *le puede servir*, pero que a la vez *debe servirle* como punto de partida en su afán de comprender lo que Meschonnic dice o quiere decir acerca de la poesía: “En el lenguaje, es siempre la guerra. La guerra, no la polémica. Es decir, una situación crítica, y una situación para la crítica”.

De aquí en adelante, cada paso de la reflexión hace tanto por justificarse a sí mismo como para justificar el que ha de seguirle. Puesto que si “pensar el lenguaje es pensar la crítica”, es porque se está “entendiendo por *crítica* el ejercicio mismo de la teoría, en el sentido no de una doctrina, sino de una búsqueda infinita de la historicidad y de la especificidad”.

Vale decir, que la crítica “no podría ser un comportamiento de propietario. De la verdad. O del poder. Está condenada a ser crítica de ella misma bajo pena de desaparecer como tal, de dar lugar a un dogmatismo, tan sordo como los otros. El poder es su peor enemigo”.

Entonces, ¿cuáles son las consecuencias de las implicaciones hasta aquí señaladas en el pensamiento

de Henri Meschonnic acerca de la poesía? Pues nada menos que, en primer lugar: “En el lenguaje es tal la situación de la poesía que la reflexión sobre esta situación, y sobre su funcionamiento, hace de esta reflexión —la poética— una crítica del estatuto y del funcionamiento del lenguaje, del lugar y del papel de la poesía, tal como no la hacen ni la lingüística, ni ninguna de las ciencias humanas, ni la filosofía”. Lo anterior, considera como razón última que “del lenguaje uno no puede tener más que una representación. No la verdad-naturaleza-transparencia del lenguaje mismo”.

Así se comprende mejor hasta qué punto es radical la discrepancia que Meschonnic ahonda y al mismo tiempo intenta resolver, entre su perspectiva teórica y la de las disciplinas que, como las mencionadas, al enfocar el lenguaje y la poesía privilegian lo discontinuo del signo y el sentido frente a lo continuo del ritmo como instancia del trato real con el lenguaje. A fin de cuentas se trata de que “el efecto del signo sobre la poesía es triple: la poesía es el lugar compensatorio del instrumentalismo, el lugar emblemático de la dificultad, y también, desde Platón, circularmente, tautológicamente, métrica y ritmo”. Por consiguiente, aun cuando “en la poesía el signo se quiebra”, es obligante concebirla como:

[...] una alegoría del lenguaje, un cuestionamiento del comprender,



que está referido a, e incluido en, el signo, el sentido, la hermenéutica. El comprender con sus auto-ridades, gramáticas, diccionarios, filología sin poética, historia de la interpretación.

De manera que es toda la doble implicación entre poesía y teoría lo que aquí está en juego. El espacio conceptual ocupado por esta compleja relación, se le plantea a quienes pretenden recorrerlo en nombre de la poesía, de la teoría, o de la vinculación entre ambas, como el mismo dentro del cual la cultura poética moderna ha cosechado no solamente sus mejores logros, sino también las más persistentes limitaciones de su fecundidad intelectual.

De allí la importancia de prestar la mejor atención posible a la conclusión que Meschonnic expresa en los siguientes postulados:

Oponer, como se escucha hacer a menudo, la poesía, fácil, a la teoría, difícil, muestra una doble ignorancia. De la poesía. De la teoría. Como si la poesía fuera lo concreto, que sería fácil. La teoría, lo abstracto, difícil. Doble clisé, y astucia de la razón del signo. Aplazamiento de su dualidad. Que se desdobra en una poesía fácil y una poesía difícil. Y equivale a leer temas en una, en la otra formas. La poesía fácil, lo pasado de moda, enunciaría sentimientos. La difícil, lo moderno, sería *exploración del lenguaje*, búsqueda formal. Ilusión de cultura, y de incultura. La realidad es mucho más simple.

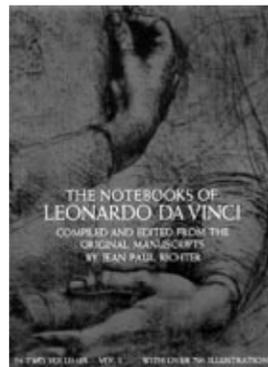
No hay más que una poesía. La poesía que transforma la poesía. El resto es imitación. *Kitsch* para ricos. No hay en ella misma una poesía fácil y una difícil. Una formal y la otra no. La poesía puede ser fácil de leer o difícil, abierta o cerrada, ya sea popular o culta, es según una mirada de época, imprevisible, [...] tanto como una cuestión de léxico o de sintaxis, que son también función de una escucha, situada.

Por lo pronto, dada la circunstancia de esta presentación al *Manifiesto por un partido del ritmo* no es mucho más lo que se podría decir. Por fortuna, el lector encontrará en ese texto la conciencia activa del propio Meschonnic, exponiéndose a sí misma y respaldando con ahínco las razones que durante cuatro décadas la asistieron y en lo fundamental le siguen dando la razón. ■

Alfredo Chacón (Venezuela)

Reseña de dos ediciones de los escritos de Leonardo da Vinci, por George Sarton*

Los trabajos literarios de Leonardo da Vinci

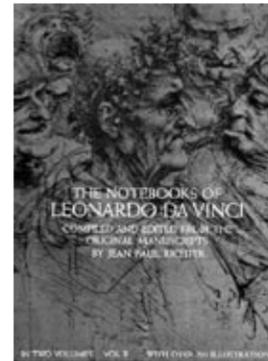


Compilados y editados del manuscrito original por Jean Paul Richter** Imprenta de la Universidad de Oxford Londres, Nueva York, 1939 894 p.

* Esta reseña es tomada de la sección de reseñas de la revista que más tiempo editó George Sarton, *Isis* Vol. 15, 1944, pp. 184-187. Publicada por la Imprenta de la Universidad de Chicago para la Historia de la Ciencia. La que aquí presentamos (editada) es la versión traducida por Nicolás Naranjo Boza.

**Segunda edición ampliada y revisada por Jean Paul Richter e Irma A. Richter. 2 Vols., 30 cm, 35 láminas de fotografía de colotipia, más 450 ilustraciones en el texto.

Los Cuadernos de Leonardo da Vinci



Ordenados y traducidos al inglés, con introducción de Edward Mac Curdy*** Editorial Reynal y Hitchcock Nueva York, 1938 1296 pp.

Los lectores de habla inglesa cuentan con la fortuna de tener a su disposición dos grandes colecciones de extractos de los manuscritos de Leonardo. Al editor de *Isis*¹ se le ha preguntado a menudo cómo son estas dos colecciones cuando se las compara entre sí. Y las siguientes líneas representan su intento de dar respuesta a aquella pregunta.

Introduzcamos primero a ambos autores. Jean Paul Richter es el más grande pionero del inicio del estudio de los manuscritos de Leonardo, casi antes que cualquier otra persona. Nacido en Dresde en 1847, viajó a Italia en su juventud, se enamoró del lugar, se interesó profundamente en el arte de Italia, y pronto se estableció como experto en aquella placentera área de estudio. No sólo escribió varios libros sobre el tema, sino que ayudó a crear importantes colecciones, tales como las que ahora se hospedan en la Galería Nacional de Londres y en Princeton.² Su gran trabajo sobre Leonardo, publicado en 1883, fue la primera revelación para un público más vasto del genio enciclopédico de Leonardo. Durante

*** 2 Vols., 26 cm, 70 láminas.

los años siguientes la mayoría de los manuscritos de Leonardo fueron reproducidos en ediciones facsimilares completas y se descifraron con cuidado; el interés creciente de los estudiosos se refleja en la abundancia de libros y artículos sobre el tema. De hecho, las investigaciones de Leonardo crecieron a saltos, por lo que fue necesario crear una biblioteca de Leonardo en Milán y publicar un análisis periódico de las nuevas publicaciones, la *Raccolta Vinciana*, de la que dieciséis partes aparecieron entre 1905 y 1939. Aunque Richter se vio obligado a dedicar la mayoría de su tiempo a las actividades de coleccionista y conocedor, siguió pensando en Leonardo y en acumular notas para una nueva edición de su libro. La revisión del texto de 1883 estaba prácticamente completa en el momento de su muerte, el 25 de agosto de 1937, en su nonagésimo año. El trabajo fue concluido por su hija, Irma A. Richter, pintora y académica, y la publicación fue posible gracias a la magnificencia del fallecido Lord Robert Mond y de otra hija suya, Gisela M. A. Richter, curadora de arte griego y romano en el Museo Metropolitano. Estos suntuosos volúmenes son por lo tanto un monumento Richter de tres modos distintos, puesto que se llevaron a cabo por la devoción de Jean Paul, Irma y Gisela Richter. Es muy placentero contemplar la devoción del padre, prolongándose medio siglo.

Edward Mac Curdy era aún un niño cuando el primer volumen de Richter apareció. Si uno lo listara como uno lo hacía en el pasado con los exégetas, podríamos decir que pertenece a la segunda generación de los estudiosos modernos de Leonardo, mientras que la señorita Richter pertenece a la tercera. Es un hombre de Baillol³ y estuvo relacionado varios años con Toynbee Hall;⁴ como Richter había recibido entrenamiento en el campo artístico, pero a diferencia de éste, no

era para nada un pionero. Cuando comenzó sus investigaciones sobre Leonardo, no sólo estaba disponible el libro de Richter; sino que muchos de los manuscritos ya habían sido editados. Los *Cuadernos* fueron publicados por primera vez en 1906, reimpresos en 1908, 1910 y 1923, y se expandieron en los dos volúmenes de la edición reseñada aquí.

Su logro de 1906 no tiene comparación con el de Richter de 1883. Sin embargo, su pequeño libro llegó a un mayor círculo de lectores que el exclusivo de Richter; hizo mucho por popularizar el culto de Leonardo, y su devoción, necesariamente menor que la de su predecesor, fue, de todos modos, de toda una vida. Durante los años 1916-1919, yo mismo estaba dedicado a un análisis muy minucioso de los manuscritos de Leonardo,⁵ ofrecí una serie de conferencias en el Instituto Lowell de Boston, y aparentemente parecí abandonar el tema. No lo abandoné, sino que, al darme cuenta de que era imposible apreciar correctamente el pensamiento científico de Leonardo sin una comprensión del pensamiento medieval más profunda de la que yo poseía en ese entonces, emprendí una investigación sistemática de todos los escritos medievales. ¡Como saben mis lectores, he estado ocupado en ese trabajo durante los últimos veinticinco años, y todavía me falta un siglo para llegar a Leonardo! A medida que las raíces medievales del pensamiento de Leonardo son traídas a la luz de modo gradual, pierde mucho de lo que se creía que era original suyo, pero permanece como una figura sorprendente. Las extravagantes afirmaciones hechas por Richter y otros ya no pueden sostenerse más tiempo; Leonardo no es el inventor universal que ellos se imaginaron que era, pero es, sin embargo, un gigante que ayudó a crear dos puentes, uno donde estaban separados el

Renacimiento y la Edad Media, el otro donde estaban separados el arte y la ciencia. Para apreciar su grandeza basta con tener en mente que tanto la mayoría de los artistas como la de los científicos del presente aún no se han dado cuenta del segundo puente. Todavía están cavilando si tal puente debería o podría construirse; sin embargo, Leonardo lo construyó hace más de cuatro siglos.

De modo que se pueda medir el valor de las colecciones Richter y Mac Curdy para el historiador de la ciencia, consideremos un ejemplo crucial, el punto de vista de Leonardo sobre la circulación de la sangre. Richter no duda en afirmar: “Leonardo tenía una clara concepción de ello” (segundo volumen, p. 105, nota). Tal afirmación es tanto absurda como dogmática. Los pocos extractos que cita no la justifican ni en lo más mínimo. Mac Curdy no dogmatiza, pero nos brinda una selección mucho más extensa de ideas anatómicas y fisiológicas, y nos permite llegar a conclusiones mucho más verdaderas. Leonardo era un gran anatomista pero era un fisiólogo pobre. Respecto a la circulación estaba impedido por dos series de prejuicios, que podemos llamar galénicos y platónicos. Galeno, de modo que pudiera dar cuenta del movimiento y del latir de la sangre, asumió que parte de la sangre que entraba por el ventrículo derecho pasaba a través del septo y que así, por ende, llegaba al lado izquierdo del corazón. Influidado por aquella teoría popular, Leonardo repitió muchas veces que el septo estaba perforado. Por ejemplo, en los *Cuadernos de Winsdor* (Quaderni I, 3 recto)⁶ podemos leer: “Ili ventriculi inferiori sono separati da un pariete poroso per il quale penetra il sangue del ventriculo destro nel ventriculo sinistro”. ¡Lo cuál es lo suficientemente claro! Mas aún, no sólo repite tales afirmaciones sino que (Quaderni II, 3) “representa una porción del septo, mostran-

do su superficie irregular y, en el lado cortado de éste, poros que no existen”.⁷

Esto es extremadamente interesante, porque muestra el sobrecogedor poder de un prejuicio antiguo y las limitaciones de un genio. Un hombre de genio tiene éxito, generalmente, en vencer ciertos prejuicios, pero no puede vencerlos todos. Leonardo era un maravilloso observador anatómico, pero estaba tan dominado por la imaginación galénica que realmente vio y dibujó poros invisibles. Lo que yo llamo el prejuicio platónico es más bien un entramado de prejuicios, el hilozoísmo místico y otras ideas poco claras expuestas en el Tímeo. Bajo su perversa influencia, Leonardo especuló durante treinta años sobre las analogías entre el movimiento de la sangre en el cuerpo y el movimiento del agua en la tierra, la marea e inundación del mar. Esto le desvió del camino por completo.⁸ En pocas palabras, impedido por dos grupos de prejuicios, era totalmente incapaz de comprender la circulación. A ese respecto aún estaba al nivel griego, o más bien el segundo grupo de prejuicios lo había llevado más bajo que eso, y a duras penas se elevaba por encima del nivel egipcio sobre la cuestión.⁹

Generalmente se confunden las discusiones recurrentes sobre el descubrimiento de la circulación con las referencias al descubrimiento de la pequeña circulación o circulación pulmonar que se adjudica a varios médicos del siglo XVI.¹⁰ Es ya, y desde hace mucho tiempo, hora de aclarar esto. Debemos usar nuestras palabras con más cuidado y no hablar de la circulación cuando a lo que queremos referirnos es al movimiento. La circulación quiere decir el movimiento como en un círculo y por extensión “movimiento en un curso, no en un círculo que lleva la cosa que se mueve, fluido, etc., de regreso al lugar donde su movimiento comienza” (Diccionario

Webster). Siendo esto así, no podemos hablar de la circulación pequeña o de la circulación pulmonar, ni de una circulación sistémica, puesto que ninguna de ellas es completa. Cualquiera de ellas lleva la sangre de un lado del corazón al otro que se encuentra absolutamente separado del anterior. Es igualmente engañoso hablar de una circulación doble. Sólo hay una circulación en el cuerpo, y su sencillo mecanismo fue descubierto por Harvey, y fue publicado por él en 1628. El descubrimiento de Harvey pudo anticiparse, pues no realizó experimentos que no se pudieran haber hecho de modo igualmente eficaz mucho antes, y no empleó instrumentos que no hubiesen estado disponibles durante siglos enteros; las dificultades que debían ser superadas no eran técnicas sino psicológicas y la inercia que bloqueaba el descubrimiento era demasiado grande, inclusive para un Leonardo.

En lugar de discutir otros temas científicos, puede ser mucho más interesante considerar una pregunta mucho más general. ¿Cuánto crédito puede dársele a Leonardo por las muchas ideas científicas que anotó en sus cuadernos? En una buena porción de casos estaba ventilando ideas medievales, pero lo que es peor, durante el transcurso de cuarenta años de meditación a menudo se contradijo a sí mismo y es a menudo imposible determinar su último punto de vista. De hecho, es generalmente imposible (*pace* Richter) determinar las fechas pertinentes de varios fragmentos. Algunos manuscritos, por ejemplo, aquellos que se guardan en la Biblioteca del Instituto París, pueden fecharse dentro de un lapso de uno o dos años, pero otros no se pueden fechar con precisión alguna. Ese, desafortunadamente, es el caso de la colección más rica, el Códice Atlántico (1483-1518), el Códice del Museo Británico (1504-1519), el Códice Winsdor (1489-1516); para el último de éstos la indeter-

minación se extiende a 27 años y, para el Atlántico, a 35; lo cuál no es de mucha ayuda. Leonardo pasó su vida acumulando notas para varios libros científicos que nunca escribió, ni comenzó a escribir. Anotaba sus ideas como se le ocurrían, sin orden ni método, y nunca se tomó el trabajo de compararlas ni de clasificarlas. Era obviamente un hombre de amplio conocimiento, aguda inteligencia y genuina originalidad, pero no podemos darle el crédito que se pudo haber ganado si hubiese completado su trabajo sobre un sólo tema.

El caso de la ciencia es muy distinto en este respecto al del arte. Los bosquejos, los cuadros sin terminar, los fragmentos de una escultura pueden revelar a un gran artista, y a menudo son extremadamente placenteros, puesto que excitan nuestra imaginación. Por el otro lado, una idea científica no vale mucho hasta que ha sido trabajada y pueda ser comprendida sin ambigüedad. Leonardo era un muy grande artista; no podemos decir que fue un gran científico, aunque tenía la madera de la que está hecho un científico.

Para volver a los dos libros, el de Richter es indispensable para cualquier biblioteca de arte, pero el historiador de la ciencia tal vez hallará más grano para su molino en la colección Mac Curdy. Es cierto que Mac Curdy no proporciona el texto italiano, pero sus referencias al manuscrito le permiten a uno hallar ese texto en las ediciones facsimilares si uno desea corroborarlo. Los volúmenes de Richter son magníficos, contienen una espléndida colección de láminas de fotografías de colotipia que son casi tan satisfactorias como los originales, también un rico surtido de comentarios eruditos en notas y apéndices. Los volúmenes de Mac Curdy tienen la ventaja de ser mucho más baratos y mucho más fáciles de hallar, mientras que los de Richter comparten el destino de toda edición de lujo; están por fuera

del alcance de la mayoría de los estudiosos y las mismas bibliotecas que los poseen se ven obligadas a restringir su circulación. En los volúmenes de Richter tenemos una edición casi perfecta de los aforismos sobre el arte de Leonardo, pero para los dichos científicos Mac Curdy es de mayor riqueza. Para las reseñas más técnicas es necesario referirse a monografías tales como las de Fledhaus (1913) para la tecnología, Hart (1925) y Marcolongo (1936) para la mecánica, Mc Murrich (1930) para la anatomía, y a muchos otros. El estudiante de tecnología siempre se verá obligado a consultar el Códice Atlántico, y el anatomista el manuscrito de Winsdor.

La devoción de Jean Paul Richter por el arte italiano nunca será olvidada por los estudiosos agradecidos ni por los *dilettanti* que visitan la Galería Nacional o el Museo de Princeton; está immortalizada en los dos volúmenes que le debemos a la piedad filial de sus hijas. ■

George Sarton, febrero 10 de 1944

Notas

- 1 Es decir, a George Sarton (N. del T.).
- 2 Para conocer detalles posteriores véase la biografía y el retrato que aparecieron en la *Raccolta Vinciana* (fasc. XVI, 1939).
- 3 Se trata de Balliol College en Oxford, Inglaterra (N. del T.).
- 4 Toynbee Hall es un asentamiento social pionero al este de la ciudad de Londres fundado a fines del siglo XIX (N. del T.).
- 5 Sarton: *Une encyclopédie léonardesque* (*Raccolta Vinciana*, Vol. 10, pp. 235-42, 1919). Como no se envió prueba alguna del artículo al autor, tiene muchas erratas.
- 6 “Recto” quiere decir el lado de la hoja de un manuscrito con que el lector se encuentra primero sin darle vuelta. Equivaldría a la numeración impar de la paginación actual de los libros. Una vez se le da vuelta a la hoja de un manuscrito a ese lado se le llama el “verso” (N. del T.).
- 7 J. Playfair Mc Murrich: *Leonardo da Vinci, the anatomist* (p. 156, Institución Carnegie de Washington, 1930; *Isis* Vol. 15, pp. 342-344).
- 8 Esto que afirma Sarton es cuestionable. Las similitudes que Leonardo estableció entre el cuerpo humano y otras cosas le permitió avances sorprendentes en muchos sentidos. El cuerpo era otro de sus objetos de estudio. Y tanto los flujos corporales como los flujos del exterior seguían unas normas que Leonardo determinaba con su ciencia (N. del T.).

9 (*Isis*, Vol. 15, p. 364)

10 Estos fueron anticipados por el médico árabe Ibn Al-Nafis (Segunda mitad del siglo XIII). Ver mi *Introducción a la historia de la ciencia* (Tomo 2, pp. 1099-1101).

Navegando en ríos de letras y de música

Cantos populares de mi tierra*



Candelario Obeso
Arango Editores - El Áncora Editores
Bogotá, 1988
80 p.

*El más frecuente error de dicción...
consiste en pronunciar las cosas sin
referencia al universo.*
Pedro Alejo Gómez

Cantos populares de mi tierra se publicó en 1877, diez años después que *María* de Jorge Isaacs. Las semejanzas entre la letra del bunde que entonan los bogas en los últimos capítulos de la novela y las estrofas del poema “Canción der boga ausente”, de Candelario Obeso (1849-1884), son evidentes. Mario Carvajal anota que “la similitud de ambos bundes se produce en el motivo de ausencia y soledad, y en los estribillos de marinería [...] que son lugares comunes de estas elegías elementales”. De esta manera, el acento agudo que se impone a

* Edición original, Bogotá, Imprenta de Borda, 1877

la rima produce su propia cadencia; remá, bogá (Se no junde ya la luna; / Remá, remá / ¿Qué hara mi negra tan sola? / Llorá, llorá.../).¹

¿Hay aquí apenas una coincidencia o, tal vez, la lectura de la novela por parte de Obeso, se hizo presente como una especie de revelación de la validez que la literatura podría otorgar al habla popular al transferirla al ámbito de la poesía? Todo esto me recuerda aquello que escribió Joaquín Rubió (1818-1899) al referirse a la confrontación que a mediados del siglo XIX se planteó entre la práctica de la lengua catalana y el idioma de Castilla. “¿Quién puede valorar los méritos del lenguaje?”, se preguntaba Rubió en 1841. La respuesta es contundente: “Sólo los escritores. Nadie puede juzgar mejor la riqueza de una mina que aquellos que han llegado tan lejos como para encontrar el filón”. Siendo un hombre de letras, Obeso emprende en América una acción semejante, cuyos objetivos más inmediatos son descubrimiento, afirmación y valoración. Algo así como el inicio de la construcción de una tradición hasta ese momento inexistente. Si los poetas de Cataluña encontraron en los monumentos levantados a través de siglos de historia el mejor pretexto para cantar en su lengua, a falta de ellos, las comunidades negras asentadas en América empiezan por mirarse a sí mismas. El dialecto propio de las comunidades negras, esa prosodia deformada de la que hablan los especialistas, esa manera de aproximarse a la entonación del idioma castellano, le sirve a Obeso a finales del siglo XIX para comunicar mensajes relacionados con naturaleza, familia, patria, amor, conflictos de raza y sociedad, nostalgias y carencias que llegan a sublimarse en el poema “Canción der boga ausente”:

¡Qué trite que etá la noche, / La noche que trite etá, / No hay en er cielo una etrella/ remá, remá / La negra re mi arma mía, / Mientras yo brego en la má / Bañao en suró

por ella, / ¿Qué hará?, ¿qué hará? / Tar vé por su zambo amao/ Do-riente sujpirará, / O tar vé ni me recuerda... / Llorá! ¿Llorá...

En la canción de Obeso no hay en realidad ningún boga que se ausente; es el poeta mismo que busca evadirse de la realidad en medio de un espíritu de ensoñación. Lo primero que llama la atención en *Cantos populares de mi tierra* —cuyo contenido debe estudiarse como obligada referencia y antecedente, aunque aislado, de la poesía negra en Hispanoamérica— es el rótulo. El autor habla de cantos y no de canciones, como queriendo dar a entender desde el principio que se trata de una expresión más elemental y espontánea que aquellas sofisticadas elaboraciones que combinan palabra y melodía. En este breve poemario, al autor le basta con el elemento verbal. El origen de esa forma de concebir el canto proviene, sin duda, de la región del Bajo Magdalena, en donde grupos humanos mulatos y mestizos todavía se expresan a través del bullerengue y de aquello que se conoce como bailes cantados y se acompañan con la elemental percusión del golpe de palmas.

Cantos populares de mi tierra se distancia de manera enfática del modelo de poesía negra antillana de las primeras décadas del siglo XX. No hay allí tambores que resuenen sin pausa, cielo y mar rutilantes, palmeras airosas, ni bailes ni música marcadas por una sensualidad altisonante y repetitiva que, por eso mismo, llega a convertirse en fácil estereotipo fonético. Por el contrario, en estos cantos el discurso es íntimo, conciso en la metáfora, ambiguo en su significado. La perspectiva de las emociones no se desborda y el autor encuentra en el acento lírico el recurso más adecuado para comunicar una imagen auténtica, despojada de cualquier amago de exotismo —romántico, si se quiere— de los bogas de su región de origen, como ocurre en

las estrofas del poema “Canción del pejcaró”:

Ahí viene la luna, Ahí viene / A racme su clarirá; / Ella viene y yo me voy a pejá... Ahí viene la luna, ahí viene / A racme su clarirá /... / Su lú consueta la pena/ re mi amá!

A partir del modelo decimonónico creado por Obeso, otros bogas han navegado por ríos de letras y de música. Uno de los ejemplos más singulares es el de Esteban Cabezas y del compositor caleño Luis Carlos Figueroa (Cali, 1923-), de cuyo empeño creativo resulta “El boga, boga bogando” (1967). Es ésta una cantata profana para solista vocal, coro y orquesta; una especie de evocación épica de un oficio que en nuestros días parece ser un anacronismo: ...Con canaleta y canoa / bajo la piel de los ríos/ ahonda su canto el boga /... Bajo la luna de oro / el boga entona su canto / y mientras su amor yo lloro / el río sigue bajando / y mientras más boga el boga / más agua baja llorando [...] En esta música se percibe la presencia de ese litoral recóndito anclado a las orillas del mar Pacífico al cual se refiere Sofonías Yacup como el lugar “por donde pasaron en días ya lejanos iberos hazañosos con los corazones agitados y las pupilas incendiadas por intensa fiebre de conquista”.

A su turno, el compositor caucaño Luis Carlos Espinoza (1917-1990) le otorga un nuevo ámbito a los versos de *Ritmo mulato para bogas negros* del poeta de Guapi Helcías Martán Góngora, en la partitura de su canción para voz y piano incluida en el libro *Humano litoral*, publicado por la Universidad del Cauca en 1954: El boga en la madrugada / boga por los hondos ríos / hacia la aurora del mar. / Silencio de las estrellas, / no preguntes por su nombre / que está escrito sobre el mar... Boga, que bogas llorando, / dónde tu tristeza está? / En la amargura del mar...

En este contexto de versos y partituras, el poema “Canción

der boga ausente”, mantiene un lugar de privilegio en el repertorio musical nacional. Al menos media docena de compositores de diversa estética y generación se han dejado seducir por la cadencia y la fluidez innegable de sus estrofas. Dos de ellos proponen piezas para coro: Antonio María Valencia (1902-1952) compuso en 1934 una especie de polirritmia vocal, en la cual la sección masculina entona letra y melodía mientras la voz de las mujeres aporta el fondo armónico que, según Mario Gómez-Vignes, “contribuye a dar la atmósfera de paisaje fluvial nocturno lleno de melancolía y oscuras premoniciones”. Por su parte, José Antonio Rincón (1937-), esboza con voces corales un canto tribal pausado y melancólico como un eco a la vivencia del cantor de Mompóx. Los otros compositores se valen de la voz solista —algunas veces con acompañamiento de piano— para evocar el tono individualista del poeta que rechaza cualquier manipulación en el poema “Serenata”: ...Ya pasó er tiempo / re loj eclavos... / Somo hoy tan libre / Como lo Branco... Jaime León (1921-), por su parte, escoge la voz de un barítono para su pieza, mientras Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), Alberto Bermúdez Silva

(1892-1926) y Esteban Cabezas —este último pensando en la voz delicada de Leonor González Mina— se pliegan al dominio de las voces femeninas en el género de la canción. A ellos se une ahora Edgar Rivera (1954-), quien en su pieza “Acantos” (2006), para soprano y seis instrumentos, logra que Obeso y de Greiff se unan en una sola voz en las dos secciones de su partitura; en la primera de ellas, la voz acompaña al boga en su viaje por el río, al son de maraca y tambor.

Y mientras el boga de Candalaria Obeso conjuga un momento de reflexión con la rutina del esfuerzo físico del manejo del canaleta, en el poema del cartagenero Jorge Artel asistimos al velorio de un joven boga que acaba de morir. De todo ello nos habla el poema “Velorio del boga ausente” —de ágil brazo y mano férrea—, incluido en el libro *Tambores en la noche* publicado por primera vez en 1940, en donde el rito funerario adquiere el tono festivo que celebra la liberación de un alma de las mezquindades del mundo real:

Desde esta noche a las siete / están prendidas las espermas; / cuatro estrellas temblorosas / que alumbra su sonrisa muerta... Quién Cantará el bullerengue! / Quién

animará el fandango! / Quién tocará la gaita / en las cumbias de Marbella!...²

Hace ya más de un siglo, en una de las frases más reveladoras de un texto sobre la marimba (“...con sus ligeras galas de dulce melancolía...”), Lázaro Girón advertía en el *Papel periódico ilustrado* cómo el lenguaje de los negros “aunque mal pronunciado, es poético, con esa poesía espontánea emanada de la simple pronunciación de la naturaleza”. Así, los poetas que se llaman ingenuos y cuyo mejor antecedente puede ser Homero, se dejan guiar por la naturaleza sencilla y por el sentimiento; para ellos no hay otra alternativa en su tratamiento. ■

Carlos Barreiro Ortiz (Colombia)

Notas

1 El bunde es sobre todo para cantar. Así lo ha entendido el compositor caucaño Manuel Benavides (Popayán, 1921-), quien al apropiarse de la letra que nos dejara Isaacs y bajo el estímulo de la descripción literaria, compuso una partitura para voces masculinas de recorrido lento e introspectivo: una música que parece venir de épocas más azarosas, del alma sensible de una comunidad aislada en sus vivencias.

2 Utilizando la letra del poema de Artel, José Antonio Rincón y Manuel Benavides escribieron sendas partituras para grupos corales, en las cuales el énfasis recae sobre el argumento luctuoso del poema, antes que sobre la evocación festiva del carácter del boga muerto.



Intendentes de la Policía
Carlos Duarte
Jorge Romero
Jorge Trujillo
Wilson Rojas
Sargentos César Lasso
José Forero
Luis Beltrán
Luis Arcia
Róbinson Salcedo
y Luis Moreno.