

Filología

Nº 19

Gacetilla académica y cultural



Revista de estudiantes de Filología Hispánica
Universidad de Antioquia

Gacetilla bimestral, Vol. 4

Julio de 2022

ISSN: 2619 - 5305 (en línea)

Medellín, Antioquia

Dirección:

Federico Jiménez Ruiz

Dirección editorial:

Brahiam Guerrero

Juan Ricardo Molina Rúa

Eliana Sepúlveda

Consejo editorial:

Manuela Henao Aguirre

Julio Mario Roperro Daza

Diseño y diagramación:

Johnnatan Naranjo Cuadros

Juan José Avilez Ortiz

Difusión:

Juan José Avilez Ortiz

Manuela Henao Aguirre

Asistencia editorial:

Karen de la Hoz Zapata

Isabella Ospino Cadavid

Samuel Restrepo Agudelo

Natalia Restrepo Sanmartín

Santiago Sánchez Franco

Administración plataforma

OJS:

Juan José Avilez Ortiz

Editora invitada:

María Victoria Delgado Acevedo

Sindy Melissa Metaute Arango

Portada y contraportada:

Humberto Ramírez

El acontecimiento (2019)

Filología

Gacetilla académica y cultural

N.º 19

Julio de 2022



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

1803

Revista de estudiantes de Filología Hispánica
Universidad de Antioquia



● ÍNDICE

ESCRITURA ACADÉMICA

Mixturas, fabulaciones y ficciones en la *General Estoria*: algunas nociones para la lectura de los textos historiográficos alfonsíes

Sebastián Orduz Cortés

Lo que el río no se llevó: una presencia no humana que arremete al sentido en *Esta herida llena de peces*

David Alejandro Zuluaga Alzate

Apostillas a *Un perro andaluz*, una película de Luis Buñuel

Jaime Álvarez Cifuentes

Bella, airosa y melancólica. María Elena Ortega, narradora hidalguense

Elvira Hernández Carballido

MISCELÁNEA

Al poeta pertenece la eternidad

Johann D. Montoya Araque

Sobre el fracaso comercial de la serie de televisión *Euphoria* (2019)

A. Vallejo

Marcel Proust: tiempo, trabajo y arte

Ivo Marinich



Entre lo divino y lo humano. Diálogos del semillero Corpus Ex Machina acerca de las metáforas conceptuales y su relación con la gramática y la lingüística computacional

Semillero Corpus Ex Machina

TRADUCCIÓN

Filastrocas tradicionales

Traducido por Juan Fernando Mondragón

Poema de Yaw-chien Fang

Traducido por Mariángel Gasca Posadas

ESCRITURA CREATIVA

Una ley bárbara

Santiago Otálvaro

Compilación poética

R. A. Matheu

Sin razón

Julián Penagos Carreño

Así, sin más

Gustavo A. Chingual



Astrónoma vuelta Luna

José Luis Ramírez

Versos dementes

Yadira Munguía

El escritor

Naren Reyes González

Delirios de incertidumbre: Indiferencia (II)

Juan Pablo S. Burbano

Educación sentimental

Salomé Cantillo Herrera

Del libro inédito de poesía *En busca de una luz para mis recuerdos*

Robinson Quintero Ruiz

Alucinaciones de un náufrago

Jackeline Rojas A (Ondina)

Escritos

Jacqueline Córdoba

Los objetos que soy

Francisca Javiera López Molina

LECTURA RECOMENDADA

Poema del libro *En el abrazo de la sílaba:*

El camino claro

Carlos «Pala» Palacio



Editorial

Apreciados lectores:

Bien dicen que lo único constante en la vida son los cambios. Nada se mantiene igual, nada permanece. Quizá hay algo de razón en ello. Nuestra cotidianidad podría ser una muestra palpable: el envejecimiento de nuestro cuerpo, el estado del tiempo atmosférico de nuestra ciudad, las relaciones interpersonales, la ideología hegemónica, las contiendas políticas en nuestro país, nuestra situación financiera, nuestro trabajo o los conflictos bélicos; por mencionar solo algunos de los factores que determinan nuestra fragilidad como especie, los cuales se configuran como objeto de reflexión sobre nuestro devenir histórico. Muy cierto es que nuestra revista no es ajena a ese devenir ni a esa reflexión.

La Gacetilla, como es usual en los inicios de un proyecto, fue una empresa con logros modestos pero con fines ambiciosos. Un grupo de estudiantes de nuestro pregrado decidió crear un espacio de reflexión sobre la filología, con

el que, además, se buscaba propiciar la difusión de ideas en torno a nuestra disciplina y el diálogo sobre las realidades inmediatas que, desde su punto de vista, nos competían. Paulatinamente, en la medida en que nos dábamos a conocer, tanto estudiantes como docentes se fueron sumando a esta causa y así confirmaban la relevancia de nuestros propósitos. Desde luego, estas dinámicas provocaron una serie de transiciones para los involucrados: para nuestros miembros fundadores, para quienes se fueron sumando al proyecto y, por qué no, para nuestro público lector. Nuevas demandas, nuevas ideas por ejecutar, el prospecto inicial que se tuvo que reformular a raíz de las circunstancias que se atravesaban, nuevas necesidades que de no suplir implicarían su estancamiento y, seguramente, su prematuro final... Evidentemente, el cambio ha estado desde un principio, y a partir de este número, tal vez más que nunca, se hace palpable.

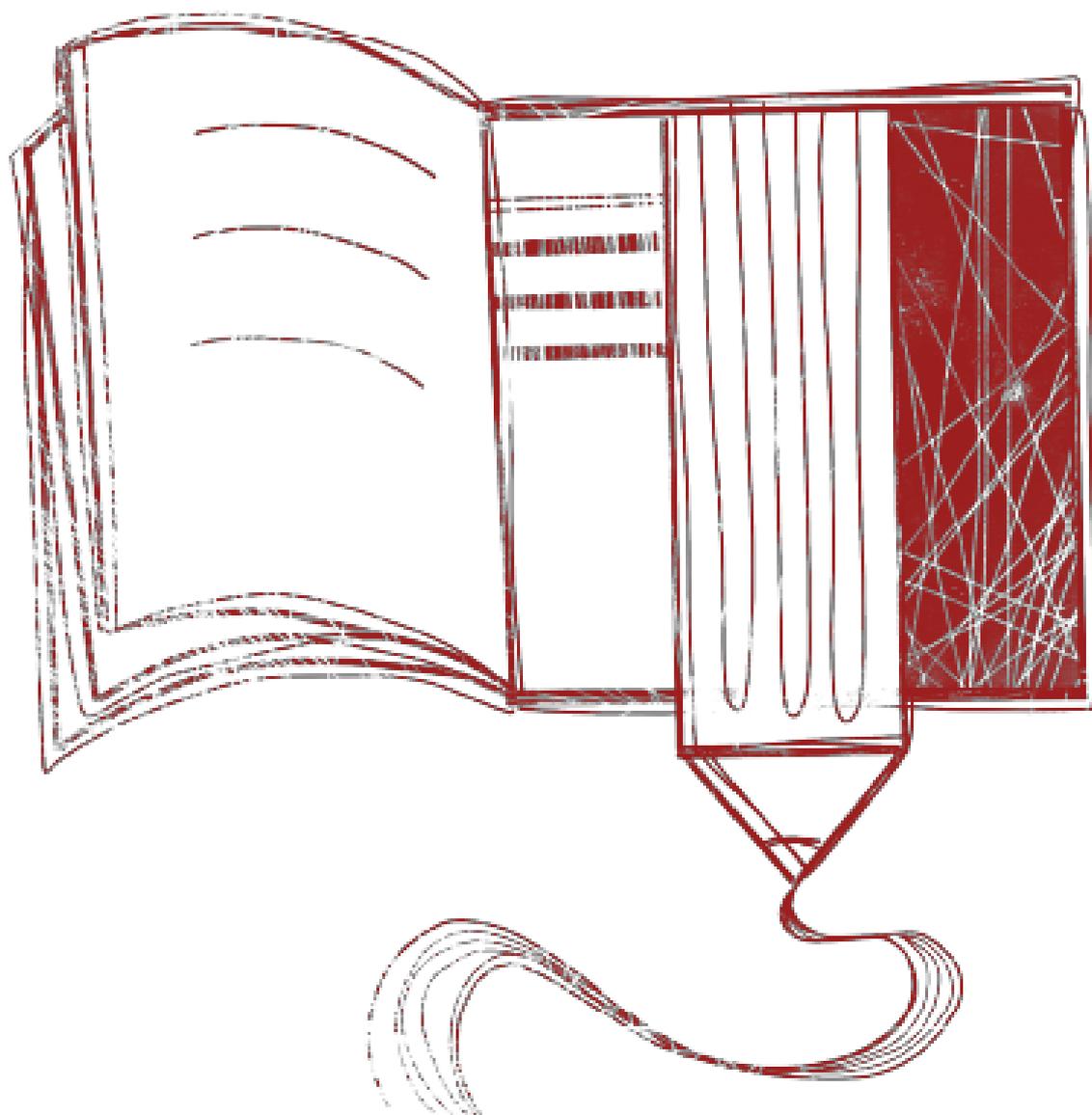
Esta es una oportunidad para

celebrar con ustedes, queridos lectores, la gran acogida que hemos tenido tanto dentro como fuera de nuestra universidad. Lo anterior representa el cumplimiento de varios de los objetivos que como revista procuramos, gracias a todas las propuestas que recibimos para cada sección de la revista: piezas gráficas, artículos académicos, traducciones, ensayos y escritura creativa. Adicionalmente, nos alegra que muchos de los colaboradores sean miembros de la comunidad universitaria, pues crear comunidad académica sigue siendo nuestro ideal. Gracias por creer en el trabajo del equipo de la revista.

Este número diecinueve de *Filología. Gacetilla académica y cultural* también es una oportunidad para reconocer la labor de quienes, sobre todo, en un momento de crisis de la revista, trabajaron arduamente para estabilizarla y permitirle nuevamente convertirse en una iniciativa viable y con gran proyección dentro de la universidad; no obstante, con mucho pesar y gratitud, llegó el momento de decirles adiós, porque, como nos pasa a todos, una etapa de sus vidas ha terminado y es su momento de

asumir otros retos y de trazar nuevas metas, a nivel personal y profesional. Todos nuestros mejores deseos para ustedes; que a donde quiera que vayan hagan grandes cosas y dejen huella, y que, ante todo, en sus vidas la paz y la esperanza nunca falten. Ojalá el relevo generacional que ustedes en su momento asumieron con afición especial esté hoy en mentes y manos dispuestas a entregarse a la vocación de las letras y la cultura como ustedes lo hicieron, y que lejos de amedrentarse por el temor que pudiera despertar el cambio que envuelve su ausencia, se llenen del coraje para aceptar los retos y trazar un camino dentro de sus propias posibilidades.

Finalmente, y como lectura recomendada, les presentamos un poema de Carlos «Pala» Palacio de su libro *En el abrazo de la sílaba*, Premio Internacional de Poesía Antonio Machado (2021).



ESCRITURA ACADÉMICA

Mixturas, fabulaciones y ficciones en la *General Estoria*: algunas nociones para la lectura de los textos historiográficos alfonsíes*

Sebastián Orduz Cortés

Resumen

La dificultad que la mayoría de los lectores contemporáneos pueden encontrar al acercarse a la obra alfonsí tiene que ver con que, en principio, como lectores incautos, no cuentan con las claves para interpretar estos textos. Lejos de querer resolver cabalmente estas lagunas conceptuales, lo que se pretende en este artículo es brindar algunas nociones para que el lector contemporáneo se acerque a estos textos medievales con más y mejores herramientas de interpretación. Así pues, con el fin de dar herramientas para abordar la obra, en este estudio se trabajarán tres problemas sin los cuales se dificulta una lectura de la *General Estoria*: la noción del rey-autor, la traducción en la *General Estoria* y la ficción, y su función pedagógica en la obra alfonsí.

Palabras claves: *General Estoria*, Traducción, Literatura Medieval, Historiografía Medieval, Ficción.

1. Introducción: contexto general de la obra

Alfonso X, llamado también «el Sabio», fue rey de Castilla y de León entre 1252 y 1284. A partir de la década de 1270 impulsa la composición de varios proyectos intelectuales en los que se destacan obras jurídicas, científicas, historiográficas, didácticas y literarias. De ellas, una de las más ambiciosas fue la confección de la obra historiográfica

* Este artículo es producto derivado del proyecto de investigación *Historia y Literatura en la Edad Media* (código 2018-23566), Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia.

denominada como *General Estoria* (a partir de aquí *GE*), cuya pretensión era contar la historia de la humanidad desde el Génesis hasta la contemporaneidad del Rey Sabio. Con el propósito de completar esta monumental obra, Alfonso X acude a la mayor cantidad de fuentes posibles, con lo que da paso a un ejercicio de compilación que incluirá obras de muchas índoles. Gracias a esta diversidad de fuentes, que van desde lo literario hasta lo cronístico y lo científico, en la *GE* podemos empezar a hablar de una mixtura, pues a pesar de ser un proyecto historiográfico, no se restringe a lo que podemos considerar como fuentes estrictamente históricas. Es precisamente en esta última afirmación donde está contenido el problema más grande de esta obra: a los ojos de sus receptores inmediatos, y sobre todo de sus realizadores, en ella había suficiente flexibilidad genérica para incluir textos que hoy consideramos ajenos a un proyecto historiográfico.

Para identificar estas mixturas es necesario pensar el texto desde la composición y recepción (Fleishman, 1983 p. 134). En este sentido, la pregunta acertada tiene que ver más con la elaboración epistemológica que subyace en la *GE* acerca del concepto de historia, y cómo de esta concepción surge todo un horizonte ideológico que justifica las decisiones compositivas del texto. Para su respuesta se debe fijar la atención en los siguientes aspectos: la noción de rey-autor, la traducción, los relatos de ficción y la función pedagógica.

2. Alfonso X, autor de la *GE*

Como se sabe, Alfonso X no pudo ser el exclusivo artífice; por el contrario, el rey conformó un taller de especialistas de distintas áreas que aportaron para su creación. A la hora de abordar el problema de la obra alfonsí la noción de taller es fundamental, puesto que esta explica en parte la articulación del proyecto y sus particularidades, tales como la división de tareas y conjuntos de expertos que participaban (Rubio, 2013, p.247). No se puede olvidar que este proyecto cuenta con la supervisión y guía del monarca, de tal suerte, en la medida en que esta noción de autoría tiene su realización en la función del rey-autor, su significado cambia; ya no hablamos de un simple compositor, sino de una autoridad que da la pauta para contar la historia de la humanidad a su acomodo. Esta noción de autoría es muy importante, ya que el texto historiográfico no está respondiendo solo a la misión de contar la historia de la humanidad, sino que responde al hecho de contar una versión particular de la misma que se acople con la visión política e ideológica del monarca. Ya esta noción de autoría se alcanza a asomar en el prólogo de esta magna obra:

Onde por todas estas cosas, yo don Alfonso, por la gracia de Dios rey de Castilla, de Toledo, de León, de Galliezia, de Sevilla, de Córdoba, de Murcia, de Jaén

e del Algarbe, fijo del muy noble rey don Fernando e de la muy noble reína doña Beatriz, después que ove fecho ayuntar muchos escritos e muchas estorias de los fechos de antiguos escogí d'ellos los más verdaderos e los mejores que ý sope e fiz ende fazer este libro. E mandé ý poner todos los fechos señalados tan bien de las estorias de la Biblia como de las otras grandes cosas que acaecieron por el mundo desde que fue començado fasta'l nuestro tiempo (Alfonso X, 2009, p. 6).

La autoridad a la que apela Alfonso X se sustenta en la legitimidad que él, precisamente, le confiere a sus fuentes. Así mismo, consignar por escrito estas «estorias» y «gestas» es imperativo para poder cumplir el programa político del monarca, que sin duda está enraizado, como lo sugiere Sánchez Prieto (primera parte, L), en un proyecto de integración de la España medieval. La alusión a unas fuentes corroborables, de las cuales no cabe espacio para dudar ya que cuentan «los fechos de Dios e de los profetas e de los santos, e otrossí de los reyes, e de los altos omnes e de las cavallerías e de los pueblos» (Alfonso X, 2009, p. 6), pone de relieve, de nuevo, la altísima valoración en cuanto a la sabiduría y veracidad del relato que nos presenta el monarca. Como es visible a lo largo de toda la obra, hay una suerte de anonimato y velo en torno a quienes componían el taller de traductores y compiladores. Este es un insumo más para pensar en el papel del rey, no sólo como garante de la obra, sino como responsable directo de la misma.

Ahora bien, otra de las decisiones cruciales tiene que ver con el idioma. Alfonso X emprende su *GE* en castellano. Esta decisión tiene que ver con la expansión y consolidación del reino a través de la unificación de una sola lengua (Sánchez Prieto, 2009, p. XLVII); a su vez, dejar por escrito esta historia en una lengua vernácula implica el desmarque y la apropiación de una identidad particular. Se advierte, además, que la lengua culta de esta época era el latín, lengua en la que se vertían todos los textos de alta confección intelectual. Este primer gran paso para el castellano, el de tener el honor de consignar la historia, fue un proceso que ya en el reinado de Fernando III se estaba cocinando, pero que solo se consolidará eficazmente con la monumental obra intelectual de Alfonso X (Sánchez Prieto, 2009, p. XXIX).

Quizá la decisión más importante para la confección de la *GE* fue la escogencia de la Biblia como columna vertebral de la obra. Esto nos habla también de la noción de historia que se barajaba en la corte del Rey Sabio; la propuesta de una narración lineal de la historia, cuyo punto de partida es el *Génesis*, denota, entre otras cosas, una visión teológica de los tiempos. Así, en la *GE* no solo encontramos una compilación histórica, sino además una reconstrucción total de los textos bíblicos. Llama la atención que, a su vez, al taller alfonsí le fue asignada la ardua tarea de incluir los relatos gentiles a la par de los libros bíblicos. Estos relatos gentiles están compuestos por todos aquellos que no hacen parte del relato bíblico y aquellas historias y gestas de pueblos no cris-

tianos; estos últimos, como sucede en los libros sapienciales y poéticos, no tienen una relación directa con una narración progresiva y son pocos los casos en los que hay una narración secuencial o de acontecimientos históricos (Sánchez Prieto, 2009, p. XLV).

Por último, la crítica también ha concluido que detalles de naturaleza diplomática influyeron en la confección de la *GE*. Uno de los más documentados es la inclusión de fragmentos de la *Historia Regum Britanniae* para afianzar las relaciones con la corona inglesa (Simó, 2017, p.89); esto también habla de la instrumentalización de esta obra por parte del Rey Sabio.

3. La traducción en la *GE*

La pretensión de universalidad de la *GE* trajo consigo la necesidad de acudir a la mayor cantidad de fuentes posibles. En este sentido, una de las implicaciones de esta premisa es que, en el desarrollo de los estudios de la obra alfonsí, muchas de las pesquisas se basan específicamente en este problema; ya Salvo (2018) señalaba que «en el estudio de la historiografía alfonsí tres elementos de análisis resultan fundamentales: la transmisión textual de sus obras, el estudio e identificación de las fuentes, y la descripción del método compilatorio» (p. 29). A su vez, de los tópicos ya mencionados, Almeida (2013) explica que «la modalidad de traducción, o relación entre el texto de la fuente y el de la *GE*, así como el análisis del alcance estético y ético de sus modificaciones, ha excitado también gran interés entre los especialistas» (2013, p. 172). Como podemos ver, el examen de textos latinos, franceses y árabes traducidos al castellano en la *GE* exige una reflexión en torno a las fuentes. Aquí entendemos la traducción como «una forma de comunicación ternaria que abraza segmentos diferentes en el tiempo y en el espacio» (Guillén, 1985, p.345).

Los críticos han llamado la atención sobre la tendencia en la práctica de la traducción en el Medioevo a la glosa y a la exégesis de los textos (Gomez Redondo, 2007, p. 324; Buridant, 1983, p. 103; Catalán, 1978, p. 15). A lo cual, podemos añadir que surgen más dificultades al poner estas reflexiones sobre la traducción, ya que el texto traducido no solo se somete a modificaciones derivadas de las exégesis de los traductores, sino que sufre transformaciones para poder entrar dentro de la narración y el orden que exige el género cronístico medieval (Fleischman, 1983 p.165). Para los medievales la traducción no tiene que ser necesariamente fiel al texto original (Buridant, 1983 p.103). Así mismo encontramos que los medievales no solo tomarán la adaptación libre como recurso para abordar estos textos, sino que además los van a perfeccionar para poder capturar de mejor manera el espíritu del texto (Buridant, 1983, p.108). A esta conceptualización hay que añadirle lo que Diego Catalán (1978) explica a propósito del tratamiento textual de las traducciones, pues

La renovación de los textos no depende de la aspiración del transmisor a contar mejor, más eficazmente o de una forma más completa y ordenada los hechos ciertos, sino de su deseo de transmitir un mensaje que concuerde mejor con sus intenciones políticas o éticas (p. 86).

Así como en un crisol se funden metales de distinta naturaleza y se convierten en nuevos materiales, el crisol alfonsí transformó textos clásicos en nuevas elaboraciones de invaluable riqueza.

4. La ficción y su función pedagógica en la obra alfonsí

Como hemos visto, la verdad histórica a la que aspira Alfonso X tiene un contenido altamente pedagógico y, en consecuencia, unas pretensiones políticas muy marcadas. Recordemos que ya en el prólogo el monarca nos indica que

E dixieron la verdat de todas las cosas, e non quisieron nada encobrir tan bien de los que fueron buenos como de los que fueron malos. E esto fizieron porque de los fechos de los buenos tomassen los omnes exemplo pora fazer bien e de los fechos de los malos que recibiesen castigo por se saber guarrdar de lo non fazer (Alfonso X, 2009, p. 6).

Estas metas didácticas del Rey Sabio terminan justificando la inclusión de algunos dispositivos narrativos ficcionales como los relatos legendarios e incluso algunos romances (Delgado, 2018, p. 19). No obstante, lo problemático es que la consideración sobre estos textos sigue siendo, para el monarca, de índole histórica; de tal caso que la mixtura entre los dos géneros, el historiográfico y el ficcional, da como resultado un producto en medio de los dos que es necesario evaluar en su particularidad. Aquí surge una propuesta que nos parece central para llegar a una lectura completa del problema: plantear, como lo propone Delgado (2018), un tercer género que dé cuenta de esta mixtura (p. 45). Delgado llamará a estos textos como *baciyelmos*, acudiendo a la anécdota del *Quijote* (I, 44) en la cual Sancho decide combinar las palabras *bacía* y *yelmo* para nombrar lo que don Quijote sostiene en su cabeza, una *bacía* que quiere hacer pasar por *yelmo*.

Con esto no se quiere decir que el problema se ha resuelto, sino que es necesario cambiar la ruta que se está usando: lo mejor es ver cómo los conceptos de historia y de ficción se van transformando y, así, evaluarlos de manera sistemática. Ya Fleishman (1983) nos indica que:

So, if there is an answer to the thorny question: Where did history end and fic-

tion begin in the Middle Ages?, it would be that for an age in which history is defined as collective belief, the boundary between these two categories will at best be imprecise and one that is constantly shifting (p. 305).

Para esta evaluación Fleishman (1983) propone seis ángulos desde los cuales se puede dilucidar dicha cuestión. El primero es la autenticidad del texto, es decir, si tiene una raíz histórica que se apegue a hechos ocurridos y no inventados. Esta visión tiene la particularidad de que hay que darle cierta credibilidad al autor en términos de lo que está narrando, más allá del evidente problema de la historiografía general. La segunda hipótesis trata sobre cómo el autor intencionalmente se suscribe al discurso histórico o al ficcional; en esto también está involucrado el género, por ejemplo, la diferencia que puede crearse en un texto que se autoproclama crónica o *roman*. Ahora bien, la tercera hipótesis habla sobre la recepción; para Fleischman este es el ángulo más provechoso para estas investigaciones, pues permite acercarse al problema de la audiencia y de cómo el texto fue recibido. Un ejemplo de este tipo de cambios en las obras de corte historiográfico, como las crónicas y los anales, es que algunas no tenían necesariamente la intención de ser fieles a la realidad y de contar los hechos pasados; por el contrario, la función didáctica era más importante. Como sugiere Fleishman, estas historias eran contadas con un objetivo moralizante: tenían una intención más allá de relatar los hechos históricos de manera ordenada; lo que se pretendía con estos textos era, sobre todo, transmitir una estructura de valores y códigos de conducta. En la cuarta hipótesis, muy semejante a la segunda, la autora da relevancia también a la función social de los textos. ¿Para qué eran usados? ¿En qué lugares o eventos eran leídos y por quiénes? Cada una de estas condiciones de uso le da contornos diferentes a la obra y al público al que se dirige.

Ahora bien, en la penúltima hipótesis Fleishman pone énfasis en la sintaxis narrativa. Cada tipología textual brinda unos indicios que puedan servir para abordar la distinción entre lo ficcional y lo histórico. Esto puede ilustrarse con el caso de la crónica historiográfica; allí el texto no solo se somete a modificaciones derivadas de las exégesis de los traductores y enmendadores, sino que sufre transformaciones para poder entrar dentro de la narración y el orden que exige el género cronístico medieval. En este punto también nos puede servir la disposición del escrito: ¿cómo está organizado? ¿De qué manera se presenta? ¿Sigue algún patrón o alguna tipología textual establecida? ¿Cómo se presentan los personajes? Esto atañe, en especial, a la perspectiva narratológica del texto. Por último, Fleishman nos habla del involucramiento del autor en el texto: ¿para quiénes está escribiendo y con qué propósito? La cercanía o lejanía del escritor con la obra también puede revelar su perspectiva histórica o ficcional.

Aquí surge una pregunta con respecto al género y la arquitectura de los textos, siempre teniendo en cuenta que nuestra manera de ver el problema es distinta a la forma medieval. Para no caer en el revisionismo de este epifenómeno, es decir, el contraste de nuestras taxonomías genéricas traslapadas en las concepciones medievales,

es necesario mirar el problema no desde nuestra contemporaneidad, sino desde las mentalidades de los emisores y receptores. Aquí nos preguntamos: ¿cómo evaluar este problema desde una distancia temporal tan grande y sin contar con los testimonios de los implicados? A nuestro modo de ver, resulta necesario rastrear los dispositivos textuales desde su concepción compositiva, o en otras palabras encontrar una poética.

Al establecer esta modalidad lo que estamos procurando es acercarnos al problema no desde nuestra visión contemporánea, sino desde la concepción y recepción que el mismo texto está posibilitando. A su vez, la evaluación de este dispositivo no basta para dilucidar el tema; también es necesario examinar las nociones de estos problemas barajadas por los medievales, es decir, los debates sobre la verdad, los géneros y la literatura dados en la época.

5. Conclusión

Hay que tener en cuenta que, pese a la diversidad de fuentes y formas textuales de la *GE*, al ser incluidas dentro del marco historiográfico alfonsí, eran leídas como historia. Así, entendemos que la naturaleza ficcional o histórica de este texto está definida, como lo muestra Fleishman, por la recepción del mismo. La particularidad de la *GE* permite una holgura suficiente para incluir materiales que se salen de ese paradigma cristiano, lo cual no quiere decir que no sean leídos e interpretados por este crisol, guiado por la mano del Rey Sabio, pues ya la configuración textual pone la medida de todos los textos.

Ahora bien, es importante resaltar la hipótesis de Garrido, en la cual se explica que estos materiales son el primer paso para la eventual aparición de la novela sentimental hispánica. Se podría ir mucho más allá e hilar esta conclusión con la hipótesis de Gómez Redondo sobre la progresión diacrónica de los textos hispánicos, cuyo desmarque de la historia es el comienzo de la aparición de los relatos de ficción: esta obra historiográfica da los primeros recursos para lograr ese desmarque, pues pone en manos de sus lectores las tradiciones literarias de la Antigüedad y muchos de sus procedimientos. La actualización de todos estos relatos en la *GE* nos muestra cómo desde su confección la *GE* se prefigura como una obra multimodal donde traducción, adaptación y creación comulgan para ofrecer al lector contemporáneo un fragmento de la mentalidad medieval hispánica.

Referencias

Libros

Alfonso X. (2009). *General Estoria*. (1ª parte, Tomo I) (P. Sánchez-Prieto Borja, ed.) .

- Fundación José Antonio de Castro. (Trabajo original publicado en 1270)
 Alfonso X. (2009). *General Estoria*. (3ª parte, Tomo I) (P. Sánchez-Prieto Borja, ed.) .
 Fundación José Antonio de Castro. (Trabajo original publicado en 1270)
 Gómez, F. (2007). *Historia de la prosa medieval castellana*. Cátedra
 Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Crítica.

Capítulos de libros

- Catalán, D. (1978). Los modos de producción y “reproducción” del texto literario y la noción de apertura. En A. Carreira et al. (Eds.), *Homenaje a Julio Caro Baroja* (pp. 245-270). Centro de Investigaciones Sociológicas.
 Fulton, H. (2017). Historiography: Fictionality vs Factionality. En Tether, L. y McFadyen, J. (Eds.), *Handbook of Arthurian Romance: King Arthur’s Court in Medieval European Literature* (pp. 151-166). De Gruyter.

Artículos

- Almeida, B. (2013). *General Estoria*. Breve panorama crítico. *Revista de El Colegio de San Luis*, 3(6), 161-181.
 Buridant, C. (1983). Translatio medievalis: Théorie et pratique de la traduction médiévale. *Travaux de Linguistique et de Littérature*, (21), 63-123.
 Fleischman, S. (1983). On the Representation of History and Fiction in the Middle Ages. *History and Theory*, 22(3), 278-310.
 Garrido, M. (1991). Lectura alfonsí de las Heroidas de Ovidio. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15(3), 385-399.
 Rubio Tovar, J. (2013). La traducción en la general Estoria. *XL Semana de Estudios Medievales. La cultura en la Europa del siglo XIII*, 247-284.
 Salvo I. (2013). “E es de saber que son en este traslado todas las estorias”. La traducción en el taller de la General Estoria de Alfonso X. *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, (41), 139-154.
 Simó, M. (2017). La Estoria de las Bretañas en la General Estoria. *Anuario de estudios medievales*, 47(2), 89-96.

Tesis doctoral

- Delgado-García, N. (2018). *Historiografía y ficción: La construcción del discurso en la Estoria de España (MS 7583) de Alfonso X* [Tesis de doctorado, Universidad de California]. <https://escholarship.org/uc/item/51z1j87g>

Lo que el río no se llevó: una presencia no humana que arremete al sentido en *Esta herida llena de peces*

David Alejandro Zuluaga Alzate

No quisieramos ingresar a este lugar de reflexión sin hacer un primer encuentro de intenciones. Una crítica, análisis o ideación hermenéutica que no busca demostrar algo ya sabido, sino que pretende dar cuenta de una exploración que nos recuerde: hay escrituras las cuales merecen mayor atención, pues desorganizan el orden de ideas ya establecido o nos hacen pensar que tal orden, estructura oculta, no existe. Nos recuerda que «la vida es sueño y los sueños, sueños son». (Calderón de la Barca, 2009, p. 8).

El teatro del mundo requiere de engranajes que lleven un escenario al frente, donde interpretarnos como humanidad. Requiere también de saber saltar entre pisos; esa sería la forma de andar. Sin embargo, nos encontramos frente a una escritura donde la narración sucede sentados, arrebatados por el cauce del río Atrato; y, así, recordar, desear y moverse en el tiempo para traer los trozos de una historia y luego verlos de nuevo volar en todas direcciones; de esta manera, enfrentarnos al misterio de lo indecible, como el murmullo del río, hasta el dolor de una madre por un hijo prestado. Los engranajes no existen allí; el ser humano se enfrenta a lo que supera su entendimiento y el pacto social no ha sabido adelantarse para darle un piso y que así ese dolor tenga palabra.

Lorena Salazar Masso se lanza al mundo editorial con la novela *Esta herida llena de peces*, título con el que tal vez advierte sobre una herida abierta en el costado oeste de Colombia, por donde corre agua y ha corrido sangre (buscando invitar a la consciencia de que este verbo aún no podemos usarlo en pretérito), nos ingresa en una discusión difícil de abordar: el conflicto armado aún no ha acabado, no solo por sus remanencias como por la discriminación estructural o el empobrecimiento de estos pueblos rivereños, sino porque los sobrevivientes aún no han sabido colocarle palabras a su dolor y, tal vez, esa sea pista del buen tratamiento con el que la escritora ha dado lugar a lo que Piedad Bonnet arriesgó a llamar como *Lo que no tiene nombre* (2013).

Advirtamos, junto con Eloy Martos Núñez y Alberto Martos García (2013), que las formas en las que se ha direccionado la idea del agua en nuestra cultura ha sido en función del hombre, de la manera en que se hace un consumo como recurso: «La cultura del agua ha sido repensada y redefinida en las últimas décadas desde una visión más tecnológico-instrumental a otra más multidimensional» (Martos, 2013, p. 72). Y esto se hace evidente al saber que es justo al río Atrato al que hace referencia la autora Salazar, el cual mediante la Sentencia T-622 de 2016 se resolvió reconocer como sujeto de derechos. Saber esto permite hacer una lectura más aguda de las circunstancias en que públicamente el hombre ha organizado a la naturaleza y a los seres no humanos; por ejemplo, a partir de estrategias de gobierno se ha buscado brindarles derechos a los ríos, para que así se puedan poseer algunas facultades. Esto, fuera de ser una posibilidad legítima de protección, lo que busca es simplificar la existencia del río Atrato para que las violencias cometidas contra él puedan ser penalizadas y, así, pensar que la balanza se estabiliza. Nombrar un río como víctima es hacerlo participar de lógicas humanas, lo cual puede confundirse como una acción profunda y de real impacto al trastocar lo paliativo con lo estructural. Es así como Martos Núñez y Martos García (2013) nos hacen pensar en la manera en la que los ríos, como seres preexistentes y que son territorio en sí mismos, han sido los que le han proporcionado una forma de organizarse a lo humano con relación al caudal. Dicen: «Los mensajes de la Cultura del agua se expresan mediante leyendas, constituyen desde luego lo que la profesora portuguesa, directora del Instituto de Estudios de Literatura Tradicional de Lisboa, Ana Paula Guimaraes (2004), llama “las falas da Terra”» (2013, p. 77).

La historia de *Esta herida llena de peces* se cuenta desde una canoa que descuelga el río Atrato en un viaje secretamente ceremonial, allí una madre blanca va a entregar a su hijo negro a su madre biológica. En este camino se encuentra con una acólita, Carmen Emilia, que a través de la conversación la ayuda con el ritual de deshacer su maternidad, como si quisiera hacer que el río devolviese su cauce hacia la cumbre de la montaña deshaciéndose a sí mismo. Este viaje de múltiples jornadas también es uno de conocimiento de la cultura riverense y del olvido estatal; inundaciones, incendios, un aborto y la precariedad son los paisajes y fondos discursivos. Además, la narración en múltiples momentos es salpicada por las cantoras que refuerzan, de nuevo, la presencia del río por sus efectos culturales. La voz del río en esta novela está puesta en la relación que los habitantes tienen con él, cómo sus días se organizan alrededor de su creciente, de la subienda y de la despedida que arrastra.

La suplantación de la voz, especialmente la impostura de poner a hablar al otro con la propia voz, ha sido una preocupación grande desde la ecocrítica, pues esto podría generar una pantomima del pensamiento ajeno o someter a lo no humano a las ficciones propias de los humanos. Este punto ha sido un encuentro que ha tenido este campo de la crítica con los discursos feministas: ¿de qué manera representar algo que nos es

desconocido sin ser un impostor? Para esto, existen dos caminos: el de la admiración y contemplación y el de la visibilización.

La escritora recibió una crítica que acusa a la novela de racista, y resulta importante detenernos acá un momento, pues Velia Vidal Romero (2021) tiene un buen punto: el de la exotización de las formas descriptivas, puesto que abusan de metáforas para referirse al color de piel de los habitantes de esta región del país. No perdamos del horizonte que nuestra madre protagonista, y a la vez narradora, es blanca rodeada de negros: Carmen Emilia es negra, su hijo de 5 años es negro, el conductor y el ayudante de la canoa también lo son, a las poblaciones que llegan son recibidos por hospedadores negros. Cederle el poder de narración a una blanca en un territorio de negros no deja de ser sospechoso, y Vidal no deja al por menor; la misma escritora también es blanca, y aunque también vivió sus años de crianza al lado del río, no podría pretender asumir la voz de la víctima y no lo hace.

Aunque lo anterior plantee una discusión que supera la búsqueda de este comentario de la obra, sí es posible escribir como víctima si nunca se ha sido, sin que esto se lea de manera violenta. El punto es que Lorena Salazar no lo hace. Su forma de mirar lo negro es lo que hace que Vidal haga que nos detengamos: «Donde se pone la mirada es una elección, especialmente para narrar un territorio que carga con tantos estigmas» (Vidal, 2021). Y advertimos que esto es fundamental para entender el corazón de la crítica. Acá más allá de sentir una suplantación, es la indignación, porque la alteridad de las personas afro está situada desde lo animalesco, lo brusco y lo exótico. A pesar de lo anterior, advirtiendo que el libro pudo fallar conociendo las condiciones de discriminación, empero, es interesante pensar en seres cuyas metáforas están más cercanas a lo natural, pues eso reivindica la relación que tienen con el territorio que habitan desde un lugar más visceral.

Los gritos vienen de las hojas, del agua, de la tierra que vio crecer al niño mío. Me acuesto de cara al cielo, nubes y relámpagos; sin llorar, me entierro en el silencio con la mirada hacia dentro. Me cierro. (Lorena Salazar, 2021, p. 182).

El niño muere, la guerra se lo ha arrebatado al río, a la tierra y a las posibilidades de vida. La madre ya no sabe para qué quiere llamarse así y con ese «Me cierro» desconoce al muerto como su hijo; el río ha terminado su cauce y ha desembocado. Si algo podemos señalar de este libro son dos presencias no humanas, preexistentes y que organizan la vida: el río y la maternidad. En una reseña hecha por Olga Merlino (2021) ella señala que:

Durante la travesía, que supone una reflexión sobre la maternidad —«tener un hijo es buscar, todo el tiempo, formas de explicar el mundo»—, emergen los

verdaderos protagonistas de la historia: el río, que bendice y ahoga, el sentido profundo de pertenencia a un paisaje, la resistencia de un pueblo, las relaciones que se establecen entre mujeres («las trenzas unen a la dueña del pelo y a quien lo trenza en una complicidad íntima») y la dificultad de ser mujer y madre en un mundo áspero, maltratado por la violencia.

Estas dos presencias nos hacen pensar en las palabras que no soportan estas dos experiencias, pues al ser preexistentes al orden social superan los bordes del entendimiento humano; la lógica del humano las contempla, vive en medio de ellas, así mismo ellas le dan vida, le proporciona alimento pero no pueden ser representadas más que por sus efectos. La pérdida de ellas no son más que la forma en que decimos que muere el río, como muere una madre: ambas renuncian a serlo para ver hacia atrás y verse cuando fue río y cuando fue madre ya siendo mar, ya siendo una mujer que ve a la madre de lejos.

Esta novela es sumamente respetuosa con el dolor, pero también visceral y explícita. Se mete en las entrañas de un país, a una masacre en una iglesia, un episodio sórdido de la historia de la violencia y allí despide la historia pero nos deja con la sensación de un país que sigue sufriendo pérdidas, en el que siguen muriendo inocentes y en el que los ríos se llenan es por las lágrimas de los duelos; madres que lloran, madres que dan vida dejando de serlo. La iglesia de Bojayá es nuestra desembocadura; el ritmo de la historia tranquila, de recuerdos, anécdotas y ocurrencias del infante rompe en un caos de apenas diez páginas. La madre no sobrevive, la blanca sí.

En último lugar, nos despedimos de esta novela sabiendo que la visibilización de estos problemas de violencia y revictimización merecen un lugar dentro de las lecturas, pero más importante aún, deben ser conversadas y buscarles un lugar en la agenda política. No se necesita ser afro, mujer o río para que duela, no porque estemos «usurpando» ese lugar de enunciamiento, sino porque podemos observar; y si en el azar de la vida nos ha tocado una cuota de privilegio, la ética nos compromete a redirigir nuestra voz hacia la erradicación de las violencias basadas en la desigualdad.

Referencias

- Bonnet, P. (2013). *Lo que no tiene nombre*. Wilku: Medellín.
- Calderón de la Barca. (2009). *La vida es sueño*. Libros al viento: Bogotá.
- Martos Núñez, E. & Martos García, A. (2013). Ecoficciones e imaginarios del agua y su importancia para la memoria cultural y la sostenibilidad. *Alpha*. (36), 71-91.
- Merlino, O. (2021). *Crítica de 'Esta herida llena de peces': un viaje fluvial hacia*

la luz. El periódico. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20210511/critica-libro-herida-llena-peces-lorena-salazar-masso-11715828>

Salazar, L. (2021). *Esta herida llena de peces*. Angosta: Medellín.

Vidal, V. (2021). *El racismo en 'Esta herida llena de peces'* Cerosesenta Uniandes. Recuperado de <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/el-racismo-en-esta-herida-llena-de-peces/>



Abuelo

Adriana Claudia Rocha Gómez

Fotografía digital, 3264 x 2448

2021

Apostillas a *Un perro andaluz*, una película de Luis Buñuel*

Jaime Álvarez Cifuentes

Breve historia del filme

El 6 de junio de 1929, bajo una primaveral noche francesa, Pablo Picasso, André Breton, Jean Cocteau, René Magritte y otras grandes figuras de la élite artística e intelectual —que con el correr del tiempo se convirtieron en prominentes íconos de la cultural mundial— asistieron a un cine parisino, llamado *Studio des Ursulines*, para ver la premier de una película dirigida por el entonces joven, desconocido y casi recién llegado a Francia Luis Buñuel. La película se titulaba *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, en español) y su génesis debe rastrearse varios años antes. En buena medida, esa búsqueda ha de hacerse en clave literaria.

A principios de la década de los veinte, Buñuel conoció a Salvador Dalí y a Federico García Lorca en la residencia de estudiantes madrileña. Los tres trabaron amistad y fueron camaradas durante varios años. Ya para 1929, la relación de Buñuel y Dalí con García Lorca se había deteriorado casi por completo. Entre otras razones, por la publicación de *Romancero Gitano* de Lorca, considerado un libro anticuado y obsoleto por el cineasta y el pintor. Tanto Buñuel como Dalí tenían delirios de vanguardistas y, por tal razón, ese mismo año de 1929, ambos ya vivían en París. La capital francesa era por entonces el ágora donde confluían y conversaban las vanguardias artísticas de mayor prestigio en todo Europa.

Influenciados por el surrealismo, que para la época era la vanguardia más boyante, Buñuel y Dalí comenzaron a escribir un guión inspirados por un par de sueños que cada uno había tenido por aparte. Dalí soñó con hormigas que pululaban en la palma de su mano y Buñuel lo hizo con una navaja que cortaba la luna. En dos secuencias diferentes de la película, vemos ambos sueños representados, el de las hormigas de una manera fiel y literal; mientras que en el filme, en oposición al sueño de Buñuel, la luna no es cortada por una navaja, sino por una nube. La navaja se usa

* Este texto fue leído para la ponencia homónima, hecha en el marco del VII Simposio de Estudios Literarios: diálogos transatlánticos, celebrado en octubre del 2021 en la Universidad Pontificia Bolivariana, sede Medellín

para diseccionar un ojo.

El título que en primera instancia pensaron los dos amigos para la película fue *El marista de la ballesta*, tomándolo de un caligrama homónimo, cuyo autor es Pepín Bello, otro compañero de la residencia de estudiantes de Madrid. Como segunda opción, Buñuel y Dalí barajaron el nombre *Es peligroso asomarse al interior*, jugando con la frase que se leía a modo de advertencia en los trenes parisinos: «Es peligroso asomarse al exterior». Al final, el nombre definitivo fue *Un perro andaluz*, porque ni los perros ni Andalucía tienen relación alguna con la película. García Lorca, que era andaluz, se sintió aludido con el nombre y desdeñó la obra. Buñuel, sin embargo, siempre negó que el título tuviera algo que ver con el poeta, alegando que *Un perro andaluz* se llamaba un poemario suyo, que tenía listo desde 1927.

El rodaje duró quince días y fue financiado con veinticinco mil pesetas que aportó la madre de Buñuel. Tras su estreno en *Studio des Ursulines*, la película se proyectó durante nueve meses ininterrumpidos en *Studio 28*, otro cine de París.

El trabajo fue aplaudido por Breton, quien había publicado el manifiesto surrealista en 1924 y era considerado fundador y líder del movimiento. Gracias al éxito de su obra, los jóvenes Buñuel y Dalí fueron acogidos con entusiasmo por la élite cultural parisina en general y por el grupo surrealista en particular. Hoy en día, *Un perro andaluz* aún se considera la película surrealista más significativa y continúa siendo controversial por sus imágenes impactantes y por el particular manejo del tiempo dramático.

Algo parecido a la trama

No quiero hablar largo y tendido de la trama para no caer en posibles *spoilers*, pero debo decir que la película contiene una de las secuencias más icónicas del cine. No solo del cine surrealista, sino de todo el cine: el personaje interpretado por Buñuel afila una navaja de afeitar mientras observa la luna, la cual es cortada por una puntiaguda nube. Entonces, el hombre entra en la casa y, a semejanza de la nube, corta horizontalmente el ojo de una mujer.

El primer plano de *Un perro andaluz* es un fondo negro sobre el cual está escrito un intertítulo, el más universal de todos para iniciar una historia, «Había una vez». A renglón seguido, viene la secuencia del corte del ojo. Aparece, luego, un segundo intertítulo, de carácter temporal, que dice: «Ocho años después». Asistimos, entonces, a las peripecias de un arlequín ciclista y a la desafortunada caída que sufre en uno de sus paseos. Asimismo, hacen su primera aparición estelar las hormigas pululando en la palma de la mano del protagonista. A lo largo del metraje, que apenas se extiende por poco más de veinte minutos, aparecerán otros textos aclaratorios que ubican la acción temporalmente como: «Dieciséis años antes», y uno de especial importancia, porque nos hace pensar en el horario en el que se sueña: «Alrededor de las tres de la mañana».

Ya hacia el final, el último intertítulo nos ubica: «En primavera», y da paso al cierre de la película. Antes de esto, hemos atestiguado, eso sí, secuencias tan bizarras como la del protagonista que arrastra un par de pianos, valiéndose de sogas, o la de una mujer estática, atropellada en la vía pública.

Estos son los espacios, los personajes y los textos que nos ofrece la obra de Buñuel. Más arriba, hablé del miedo de hacer un posible *spoiler*, pero, como reconocerá cualquiera que haya visto la película, es imposible recoger en una sinopsis *Un perro andaluz*. Sin embargo, en los apartados siguientes de este texto, algo intentaré desvelar sobre el mítico filme.

De *El perro andaluz* a *Un perro andaluz*

Los años comprendidos entre 1922 y 1929 fueron para Buñuel una época de prolífica actividad literaria. Publicó textos en varias revistas importantes de la generación del 27; incursionó en la poesía, la prosa poética y los relatos breves. Además, por supuesto, escribió artículos sobre cine, tanto de corte crítico como en torno a cuestiones técnicas. Solo hasta 1930, con la aparición de *La edad de oro* —también escrita junto a Salvador Dalí—, se dedicó plenamente a la actividad cinematográfica.

Hacia 1927, Buñuel tenía lista una serie de diez escritos. Algunos de ellos eran poemas y otros, aunque prosa, eran más poéticos que narrativos. En cualquier caso, quiso publicarlos primero bajo el título de *Polismos*, pero prefirió cambiarlo por *El perro andaluz*. La publicación no llegó a consumarse y de los diez textos solo aparecieron algunos, de forma individual y dispersa, en revistas, especialmente, *La Gaceta Literaria*.

Es evidente que del título tentativo *El perro andaluz* surgió el nombre definitivo de la película, tras cambiar el artículo definido por el indefinido. Pero los textos de Buñuel no influenciaron la película solo en este aspecto, sino que también lo hicieron a nivel de contenido, pues en varias secuencias pueden rastrearse elementos que ya aparecían, incluso con mucho protagonismo, en los poemas previos.

Por ejemplo, en *El arco iris y la cataplasma* uno de los versos dice: «vomitará un piano desde mi balcón». En la película, una de las secuencias más surrealistas es en la que el protagonista arrastra con gran esfuerzo, valiéndose de sogas, dos pianos sobre los que yacen animales muertos y ensangrentados. Esta secuencia, además, transcurre en un segundo piso, en una casa con balcón. Por otra parte, en el poema titulado *Bacanal*, que apareció en *La Gaceta Literaria* en 1929 y cuyo título es muy grecorromano para un autor tan «moderno», un verso dice: «al morir se lo comieron unas hormigas alegres». En el filme, decenas de hormigas pululan en las manos del protagonista en un par de ocasiones. Según refirió el mismo Buñuel años más tarde, la presencia de las hormigas fue una idea que provino del sueño de Dalí, sin embargo, estos animalitos también se

encuentran pululando en la obra literaria previa del cineasta.

En un tercer poema, titulado *No me parece ni bien ni mal*, Buñuel escribe: «Yo creo que he de morir / con las manos hundidas en el lodo de los caminos». En la última secuencia de la película, justo después del intertítulo que anuncia «En primavera», dos personajes aparecen muertos; de ellos solo se ven los torsos, pues el resto del cuerpo está hundido en lodo, y con esta imagen siniestra finaliza el filme, que había tenido un comienzo no mucho más amable. Por último, en el texto titulado *Palacio de hielo*, también publicado en 1929 y que es una prosa poética en lugar de un poema versificado, se lee: «[...] aparece una dama que se da *polissoir* [entiéndase: se pule] en las uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a la calle». Una clara relación con la escena de la navaja cortando el ojo de la mujer. Por un lado, la fragilidad de los ojos y, por el otro, el implacable corte de objetos afilados; en el poema son uñas y en la película, una navaja. Además, llama la atención el galicismo del que echa mano Buñuel: *polissoir*, en lugar de decir «se pule» o una expresión equivalente. Ya para esta época, el cineasta se estaba afrancesando. Más tarde, a partir de los cincuenta, sin ser menos surrealista, también iba a mexicanizarse.

Antecedentes: la poesía y el psicoanálisis

En la época de Homero, más tarde en la de Virgilio e incluso en la de Dante, la poesía era narrativa: grandes obras épicas, de miles de versos, escritas con una métrica perfecta y con pies muy estrictos. Sin embargo —y aquí no me llamaré a mentiras— el vínculo entre poesía y narración se ha ido rompiendo progresivamente. Es verdad que aún en nuestros días aparecen icónicos poemas narrativos: *La tierra baldía* de T.S. Eliot, por ejemplo, o *Piedra de Sol* de Octavio Paz, para citar una obra castellana y aún más, de origen mexicano, país que terminaría por adoptar a un Buñuel censurado en la España franquista; pero a pesar de estas excepciones, nos encontramos lejos de las grandes epepeyas antiguas y medievales.

Ahora, la poesía aparece, más bien, como un texto atemporal, predominantemente descriptivo y carente de acciones, de trama. En nuestros días, tanto por estilo como por extensión, se entiende que en la mayoría de los casos, la poesía no cuenta una historia, en suma, no narra. *Un perro andaluz*, como lo hemos visto más arriba, toma elementos de varios poemas escritos años antes por el mismo cineasta. Pero no solo de ellos, sino también de otras fuentes poéticas se nutre. Por ejemplo, toma elementos del caligrama, considerando el título de uno de ellos para el nombre de la película, y de la greguería, inventada —si es que en arte y en literatura se inventa— por Ramón Gómez de la Serna, y que estaba de moda entre los círculos literarios españoles en la época en la que Buñuel concebía, aún sin saberlo, la idea de su película.

En todo caso, *Un perro andaluz*, por todos sus antecedentes poéticos y por su

intención surrealista, es decir, de filmar el inconsciente (como, por ejemplo, más tarde Dalí quiso pintar el inconsciente o Breton, poco antes, escribirlo) no se constituye como una película narrativa, al menos no en el sentido clásico. No quiero decir con esto que el filme no cuente nada, sino que, por el contrario, cuenta muchas cosas, pero ese contar se hace desde un lenguaje que aspira a imitar el de los sueños, o sea, a ser un torrente de imágenes dispersas, automatizadas hasta cierto punto, término que les encantaba a los surrealistas. No es descabellado afirmar que la *opera prima* de Buñuel es un poema frente a una cámara, cuyo elemento principal reside en las imágenes, más que en la historia, y en las sensaciones casi instintivas que provocan, más que en una comprensión y un análisis racional.

Además de los antecedentes artísticos, el psicoanálisis, de corte más científico (o pseudocientífico, en opinión de muchos), también influyó en *Un perro andaluz* como lo hizo en todas las obras surrealistas desde que Breton publicara el famoso manifiesto. En los veinte, el psicoanálisis estaba de moda en Europa. Cuando salió la película de Buñuel, por ejemplo, James Joyce estaba escribiendo *Finnegans Wake*, obra en la que intenta, echando mano de todo recurso literario habido y por haber, imitar el lenguaje de los sueños.

El hecho es que la intelectualidad europea estaba intrigada con ese concepto enigmático que era —y sigue siendo— el inconsciente, y querían tomarlo como tema o inspiración para sus obras. Buñuel, en menor medida y sin tanta rigurosidad, quiso hacer en su primera película lo mismo que Joyce en su última novela: valerse del lenguaje de los sueños. Esto lo vemos claramente en los intertítulos que mencioné más arriba («Ocho años después», «Dieciséis años antes»), pues el tiempo de los sueños no es lineal, sino simultáneo; una aglutinación temporal de pasado, presente y futuro, que pierde todo sentido. Buñuel quiso retratar esto en su obra, nacida de dos sueños, y quizá por esto mismo casi incomprensible para todo hombre despierto.

Referencias

- Cinéfilos. (23 de febrero del 2017). *Un perro andaluz Luis Buñuel 1929*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=vNJwPrAxB4&t=496s>.
- González Ángel, S. (2017). Luis Buñuel y *Un perro andaluz*: del poema a la secuencia. *Cuadernos de Aleph*, 9, 78-93. <https://idus.us.es/handle/11441/59213>.
- Sensacine. (23 de abril del 2020). *Érase una vez el cine: los años 20*. [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=p23jE__PHGI.



Visitante (Gato). Adriana Claudia Rocha Gómez. Fotografía digital, 3468 x 4624. 2022

Bella, airosa y melancólica. María Elena Ortega, narradora hidalguense

Elvira Hernández Carballido

Ser escritora en el estado de Hidalgo en este siglo XXI sigue siendo difícil por cuestiones de género y por las características de la misma región. Sin embargo, María Elena Ortega (Pachuca, 1958) ha decidido quedarse en su estado y apoyar sus propias publicaciones. El objetivo de este texto es describir la más reciente de sus obras titulada *La imperfección del silencio* (2020) conformada por dieciséis cuentos que se caracterizan por sus expresiones melancólicas.

Estudiar la melancolía

La melancolía ha sido estudiada desde diferentes disciplinas, por lo que resulta complejo elegir o creer que existe una definición única. Aunque el punto de partida de la mayoría de estudios es Freud (1993), quien especificó que «la melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación en el interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí» (p. 16).

Un trabajo representativo sobre el tema es el de Benjamin (1990) quien determinó que la melancolía sobreviene cuando el ser humano no tiene la certeza acerca de la promesa latente de la felicidad en su vida. Y a esto se le suma la imposibilidad de regresar al pasado, tiempo que podría ayudar a comprender el presente y avanzar al futuro esperanzador. Es así como el miedo, la fragilidad de espíritu y hasta la locura se manifiestan en las acciones melancólicas. Por ello, dio un lugar privilegiado a las expresiones artísticas para manifestar cada sensación, analizó varias obras del barroco e indicó cómo estas manifestaciones correspondían de forma representativa a una época que vivió el vacío del mundo.

A mi juicio, destaca el trabajo de Kristeva (1997), básico para mi texto. Ella hizo referencia al abismo de tristeza y a ese dolor silencioso que puede absorber a un ser humano hasta hacerlo perder su propio yo. Esa persona, al no poder tener lo que

desea, al sentir que ha perdido su objeto del deseo o perder lo que ama, se provoca un duelo que puede alejarlo de los demás, encerrarlo en sí mismo o hacerlo reaccionar con agresividad. Cada una de estas respuestas, al profundizarse, pueden convertirse en melancolía. El melancólico es «un amante herido» que oscila entre la nada y la muerte. «Escribir sobre la melancolía no tendría sentido, para quienes la melancolía devasta, si lo escrito no proviene de la propia melancolía» (p. 9). Kristeva abordó tres casos de mujeres y los títulos de los apartados que decidí utilizar para la descripción de la obra de Ortega, los cuales son:

— «El cuerpo-tumba»: la metáfora plasma la soledad y el sentirse sin vida; un cuerpo que no se mueve porque está enterrado, cautivo en su ataúd.

— «Matar o matarse, la culpa actuada»: se atisba que el estado melancólico impide el actuar y el comprometerse porque parece que la decisión para terminar con esa culpabilidad es la muerte.

— «El hueco negro»: el color relacionado con el vacío; la persona melancólica se siente desdichada ante la nada que resulta imposible sortear. La metáfora delata el dolor y la desesperanza total.

Las mujeres que Kristeva presentó no quieren verse en el espejo, se refugian en su cama-tumba, son cadáveres vivos. Esta propuesta teórica resulta reveladora porque relaciona la melancolía con lo que no se dice y se expresa a través del arte ya sea por medio de la pintura, la escultura o la literatura. En cualquiera de estas expresiones artísticas el perdón a esa forma de actuar o a ese duelo permite reconocer a la melancolía como un universo de malestar inquietante y contagioso. Por ello, su reflexión final resulta una generosa coincidencia para este trabajo sobre la escritora María Elena Ortega, cuyos personajes melancólicos se identifican por su silencio, convertido por la autora en literatura:

Moderna, histórica y psicológicamente, esta escritura se halla hoy enfrentada al desafío postmoderno. Se trata desde ahora de ver en «la enfermedad del dolor» solamente un momento de la síntesis narrativa capaz de llevarse en su complejo torbellino tanto las meditaciones filosóficas como las defensas eróticas o los placeres divertidos. Lo posmoderno está más cerca de la comedia humana que del malestar abisal. El infierno tal cual es, explorado a fondo en la literatura de postguerra, ¿no perdió su inaccesibilidad infernal para convertirse en una suerte de cotidiano, transparente, casi trivial —una «nada»— como nuestras «verdades» ya ahora visualizadas, televisadas y, en suma, ni tan secretas...? El deseo de comedia oculta hoy, sin ignorarla, la preocupación por esta verdad sin tragedia, por esta melancolía sin purgatorio. (Kristeva, 1997, p. 212)

Es así como trataré de aproximarme a una autora nacida en Hidalgo, una región con altos índices de pobreza y con un contexto educativo donde la población juvenil tiene pocas posibilidades de llegar a la universidad. No existe una licenciatura en letras, por lo que quienes descubren su vocación literaria se van a estudiar a la Ciudad de México. Esta situación fue descrita por Cadena y Martínez en *Diáspora. Hidalgo: una narrativa en exilio* (1999). Escribir en la entidad hidalguense, señalaron, es una empresa individual que se realiza fuera de la región. Pese a ello, reconocieron la existencia de buenos escritores como Ricardo Garibay, Gonzalo Martré, Federico Arana, Agustín Ramos e Ignacio Trejo.

Por su parte, Olmos de Ita (2015) señaló que a su generación le tocó romper con esa «maldición», evitar la diáspora, pero todavía ser escritor en Hidalgo no representa ventaja alguna, más bien parece ser una «excentricidad». Enumeró a escritores hidalguenses ya destacados y con reconocimiento nacional e internacional como Yuri Herrera, Agustín Cadena, Diego José, Daniel Fragosó, Karla Olvera, Ilallí Hernández y María Elena Ortega, esta última la escritora elegida para este trabajo y cuyos cuentos se han caracterizado por sus expresiones relacionadas a la melancolía.

Se llama María Elena Ortega

Calificada por su editora como una cazadora de lo cotidiano, esta escritora nacida en Pachuca, capital del estado de Hidalgo que es conocida como la *bella airosa*, publicó su primer libro con el título de *Flores sin sol* (2014). Le siguió *¿Y dónde están los calcetines?* (2015). Dos años después apareció *Microrrelatos a intervalos* (2017). La cuarta publicación es *La imperfección del silencio* (2020):

Los personajes que la pluma de María Elena trajo llevan en las entrañas el ruido gestado en episodios de tristeza o pesadumbre. El lector perspicaz escuchará lamentos que la autora no ha escrito, proferidos en especie de juegos infantiles, despliegues de poder adquisitivo, susurros dictados al yeso o cabellos que caen al suelo. Como lo es para quien escribe música, el silencio en estas letras es un recurso ineludible. Apoyada en él, logra un catálogo de seres especialmente vulnerables al ambiente (Romo, 2020, p. 13).

El argumento central de cada una de las 16 historias de *La imperfección del silencio* puede sintetizarse de la siguiente manera:

1. «No hay una canción para ti». Una niña advierte que su madre ya no se ocupa de ella. Primero, por la muerte del hermano menor, después por la llegada del primer nieto.
2. «Casa de cristal». Una amiga que vive violencia acepta la ayuda de otra. El

- refugio se convierte en un espacio extraño y la protegida regresa con el victimario.
3. «Cotinga». Una enfermera cuida a una anciana que se tranquiliza dibujando y le cumple el deseo de conseguir la pluma de un cotinga que provocará algo insólito.
 4. «Luna nueva». Una joven evoca a su abuela, quien siempre la peinaba y que se hizo cargo de ella. Al volver a la casa materna, el recuerdo de la anciana la fortalecerá.
 5. «Los ojos de Mariano». Una niña evoca a un cerdo que pasó a ser mascota de la familia y el dolor que descubrió en la mirada de ese animal cuando fue sacrificado.
 6. «Mariposa nocturna». Una mujer compara su aburrida y vacía vida con la de una mariposa negra que se metió a su casa.
 7. «Líneas de expresión». La relación desgastante y dolorosa entre un escultor y su padre lo lleva a cometer una acción atroz.
 8. «Fuga silenciosa». Una mujer decide huir de un mal matrimonio y una maternidad que la desgasta.
 9. «La duda». La competencia que una mujer traza con una compañera del trabajo será una verdadera tortura para ella.
 10. «Camada de gatos». El rechazo de una mujer hacia la gata que fue de su hija provocará que el remordimiento vuelva su vida inquieta.
 11. «Café expreso». Mientras espera ordenar su café, una mujer evoca momentos complicados de su vida que la han llevado a la ansiedad y decepción de ella misma.
 12. «Señora tentación». La deslealtad marca la boda de una pareja y a la madre de la novia.
 13. «Melodía para recordar». Un hombre que parece déspota e insensible, poco a poco develará las razones de ese comportamiento.
 14. «La casa de enfrente». La inmensa soledad de una mujer provoca que se invente una historia sobre una casa que está abandonada y queda frente a la suya.
 15. «Fragilidad». Después de un terremoto, una mujer compara ese fenómeno natural con su propia vida.
 16. «Árbol podrido». Una mujer trata de evitar la caída de un árbol que representa para ella una forma de mantenerse de pie ante la adversidad.

Pautas melancólicas

Los dieciséis cuentos que conforman el libro *La imperfección del silencio* confirman la vocación de escritora de María Elena Ortega y su interés por compartir historias donde los personajes melancólicos son protagonistas. Después de leerla, cada anécdota y letra

nos aproxima a lo que Julia Kristeva (1997) observó en otras obras: «la literatura oculta hoy, sin ignorarla, la preocupación por esta verdad sin tragedia, por esta melancolía sin purgatorio» (p. 38).

Al utilizar palabras claves de la autora como guía para la descripción de la obra, pude observar los siguientes puntos:

1. El Cuerpo-tumba

— Una persona melancólica es un ser silenciado en la sociedad. Dentro de este silencio encuentra la locura que le permite adquirir el lenguaje de la escritura.

— A pesar de que los personajes femeninos se refugian en el mutismo, existen distintas tensiones en la narrativa que crean una paradoja del discurso femenino; utilizan el silencio como vehículo de expresión, pero a su vez es empleado para demostrar la incapacidad de los personajes femeninos de valerse de la comunicación verbal. Esta internalización que comparten las figuras femeninas hace que el lector se convierta en su cómplice dado que es el único que penetra sus pensamientos.

— Toda identidad impuesta y acogida por las figuras femeninas representa su apropiación o falta de voz, así como también su posibilidad de movimiento y ocupación de espacios.

— Los personajes femeninos comunican sus acciones y deseos a través de la incorporación del silencio, el monólogo interior y, desde el punto de vista del narrador, carecen de la capacidad de elaborar o conservar un discurso eficiente con las figuras masculinas, lo cual incapacita su integración social.

— La dificultad de transmitir su mensaje constituye una afasia que es compartida entre los personajes femeninos cuyo discurso no contiene ningún significado, lo cual es representado en cada cuento con el silencio.

2. Matar o matarse-la culpa actuada

— Las protagonistas siempre llevan una vida monótona que parece integrar su sentido de pérdida y les provoca una inconformidad que se ha vuelto su forma rutinaria de vivir la vida.

— Los personajes femeninos padecen la imposición de modelos de conducta que provocan una culpa constante.

— Su realidad está conformada por el dolor y la injusticia, así como por la dificultad de apropiación del deseo femenino.

— Ocupan espacios secundarios pues parecen ser definidos debido a su función biológica, su sexualidad o etnia, lo cual provoca un sentido de pérdida al no poder asumirse como sujetos.

3. El hueco oscuro

— Hay una constante lucha en el interior y el yo de las protagonistas donde aceptan ese estado opresivo o hacen un gran esfuerzo, casi siempre fallido, por liberarse.

— La melancolía forma parte de la opresión de las protagonistas, pero puede representar también su rebelión, aunque en algunos casos las alternativas parecen extremas para salir del yo melancólico.

— Se pueden volver melancólicas cuando tratan de transgredir el deber-ser impuesto por la sociedad.

— La relación entre locura y melancolía como resultado de esa condición subalterna de las mujeres de los cuentos presenta a la primera como la construcción que otorga libertad al personaje femenino, pero a su vez impone el silencio perpetuo, quizá su mayor gesto expresivo de rebelión.

Reflexión final

En *La imperfección del silencio* María Elena Ortega confirma el perpetuo conflicto, la pérdida de identidad y la condición subalterna de sus personajes femeninos, por ello destaco que en su obra hay tres elementos latentes en cada protagonista: el silencio, la condición subalterna, la constante oposición e integración de la condición opresiva y las alternativas de rebelarse.

La autora muestra un ambiente y un panorama llenos de imposición de identidades, falta de voz, limitación de espacios y movilidad, aspectos que activan la melancolía.

Ortega aprovecha y desarrolla la función del silencio como instrumento para exhibir la carencia identitaria de los personajes femeninos de comunicar, haciendo que nadie a su alrededor palpe el sentido de pérdida de la protagonista, la cual se remarca con el tono nostálgico de la narrativa usada de manera magistral por María Elena Ortega.

Referencias

Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Taurus.

Cadena, A. y Martínez, M. (1999). *Diáspora. Hidalgo: Una narrativa en exilio*.

Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo.

De Freitas, J. (2016). Elogio de la melancolía: una historia marginal de la bilis negra.

Daimon. Revista Internacional de Filosofía. (Supl. 5), 817-826. <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/269091>

Freud, S. (1993). *Obras completas*. (Tomo XIV). Amorrortu Editores.

Krsiteva, J. (1997). *Sol negro. Depresión y Melancolía*. Monte Ávila Editores Latinoamérica.

Olmos de Ita, E. (2015). Prólogo. En *#SomoZombi. Antología de literatura hidalguense para jóvenes*. Editorial Elementum.

Ortega Ruiz, M. (2020). *La imperfección del silencio*. Editorial Elementum,

Romo, Mayte. (2020). La palabra traslúcida. En *La imperfección del silencio*. Editorial Elementum.



Remembranza

María Camila Pulgarín Zapata

Superposición de fotogramas, 1920 x 1080

2021



MISCELĂNEA

Al poeta pertenece la eternidad

Johann D. Montoya Araque

*Cuando el velo encantado de la poesía
aún envolvía graciosamente a la verdad,
por medio de la creación se desbordaba la plenitud de la vida
y sentía lo que nunca había sentido.
Se concedió a la naturaleza una nobleza sublime
para estrecharla en el corazón del amor,
todo ofrecía a la mirada iniciada,
todo, la huella de un dios.*

Schiller

El tiempo ha sido para nosotros un laberinto complejo e intrincado, al cual, para no perdernos, y acaso para comprenderlo, accedemos a través de esa división que nos hace más valientes a la hora de enfrentarlo: pasado, presente y futuro.

Dicha fragmentación, huelga decir que necesaria, ha sido materia de todas las ciencias y de todas las artes, pues esta especulación que es a veces el tiempo es el más común de los acontecimientos, ya que sobre él acomodamos nuestra vida y su finalización —nuestra muerte—, así que debe ser tratado con el mayor de los cuidados.

Tal ha sido el caso de los poetas, quienes con su artesanal dominio de la palabra han cantado la historia, diferenciándose enormemente de los historiadores, pues mientras estos recogen fielmente, y en la medida de lo posible, los acontecimientos, aquellos abordan estos mismos sucesos con la mirada puesta en otro logro: eternizar.

Aunque el verbo mencionado suponga un acto de vanidad por parte de quien se lo proponga —sabido es que en la mayoría de los casos quien se propone no es quien logra, ni quien no se lo propone por ello algo logra—, en estos altos exponentes del sentir humano se ve un influjo contrario al natural, ya que se suele hablar —y ellos son de este mismo parecer— que su expresión no les pertenece sino que les es dada, que beben de una fuente ubicada en altas cumbres, o que una voz lejana y dulce les susurraba las

deliciosas melodías que era necesario entonar.

De ello tomemos como referente a Hesíodo, quien en su *Teogonía* nos relata el nacimiento y función de las musas (versos 55 al 100), donde cuenta que «ellas [las musas] precisamente enseñaron una vez a Hesíodo un bello canto mientras apacentaba sus ovejas al pie del divino Helicón» (Hesíodo, 1978, p. 70); es aquí donde entra en juego la labor externa, la voz que encauza, que nos muestra cómo el poeta es elegido independientemente de su profesión, que es más bien llamado a ejercer una vocación «divinal».

Será, pues, auriga, dado que logró penetrar en los recovecos de la vida, ya que sus dones le permitieron develar la presencia del tiempo, cuando en su profunda angustia alzó la mirada y penetró en los arcanos que hasta entonces eran las pérdidas: las despedidas fúnebres.

Esto, que podría tomarse como recurso estilístico (creación o recreación de entes), no deja de ser cierto en su fondo más profundo, ya que el poeta no trabaja para gloria personal, —aun siendo su nombre lo que alcance la perpetuidad (aunque el implacable peso de las edades acabe por borrar esos caracteres que en cierto momento tuvieron significado)— sino que es la voz general quien reclama que se cante su estado. Es así como este rapsoda se moldea para fijar un instante que perdurará mientras sea requerido.

Dios y tiempo fueron la discusión predominante, donde la explicación de uno daría respuesta al otro. Pero se anunciaba un problema primordial: el conocimiento de la propia naturaleza. Porque este es el punto de partida al que debe aspirar todo hombre razonable, para así abarcar los conceptos de Dios y de tiempo, ambos divididos para mejorar su apreciación.

El alma humana ansía escuchar su propia profundidad; no avanza si ese susurro no se convierte en fuerte voz. Esa voz es de todos, por eso los ecos del pasado no se apagan, porque nos hablan aún hoy, siglos y siglos después de lo sucedido.

De saber popular es ya aquello que se dice en el *Eclesiastés* «¿Qué es lo que fue? Lo mismo que será. ¿Qué es lo que ha sido hecho? Lo mismo que se hará; y no hay nada nuevo debajo del sol» (De Valera, 1865, p. 404), aquí propuesto con cariz pesimista pero cierto, aunque tomémoslo de forma más optimista. Si bajo el sol no hay nada nuevo, es porque no ha sido escuchado lo dicho que desde antaño viene: la voz del poeta casi se extingue, sin embargo aguarda.

Con ello se increpa al autoconocimiento. Conocerse a sí mismo parece una labor abismal, dado que basta con expresar lo inmediato, que ha sido vicio no sólo de nuestra era sino de todas, y en este ir y venir nos pasamos la mayor parte de nuestra existencia, sin reflexión ni experiencia. Pero el poeta, al entrar en ese estado de profunda inspiración, ahonda en el conocimiento primordial, ese estado que abarca lo existente sin miramientos, que comprende las líneas temporales en una sola: la eternidad.

En esta labor de fijar para descubrir, el poeta expresó la más grande de las pa-

radojas: los dioses. De ellos se desprenden las musas y toda suerte de seres eternos. Estas bellas representaciones de las ciencias y las artes alegran la morada de estos; atraviesan las finas fibras de la existencia mortal e instruyen a quienes más cercanos a ellos han encontrado; lo dotan de las alas celestes, angélicas; lo premian con el laurel y endulzan su voz; le otorgan una labor especial: hacer del mundo mortal una cuna para que el soplo celestial encuentre nido y pueda florecer.

Pero no basta con estas definiciones, con estas ansias de verdad, pues sin la sustancia que posibilita el arte (saber hacer) y la ciencia (procurarse saber) —aludo aquí a la fe, que no es la vana espera que suele mencionarse, sino la espera consciente sin la que nada de esto sería posible— ninguna acción humana alcanzaría el fin que en su interior guarda.

«Hay en el fondo de la fe olímpica en la divinidad un sentimiento aristocrático de confianza humana en el propio valer (...). El hombre acepta la presencia de la divinidad como algo natural», (Clota, 1956, p. 133). Vemos entonces cómo la palabra del poeta ha instaurado la solidez de su creación al haber ahondado en la materia misma que es la realidad.

Aquí podemos ver el sumo logro de la creación: primero son los dioses, luego las musas, quienes inspiran los cantos que el aedo habrá de entonar para así encarnar a los entes magnos, mientras estas alegran lo que por consecuencia antes era frío hogar. En este punto se regocija la comprensión: el eterno retorno se expone poéticamente.

Nacidas las deidades, el pastor ahora puede entonar verdades y guiar, porque tiene el fundamento. A pesar de ser precedero, encontró la forma de orientar, de ser escuchado. ¡Qué noble ideal, qué profunda sensibilidad! Ahora abarca el mundo, y, con este, lo que es más importante y fundamental, aquello que es en el fondo causa de todos los males, que debe ser purgado, que debe ser trascendido: el tiempo.

Incluso las divinidades temen, se saben solubles, volátiles. Saben que son un hilo frágil y quebradizo como la verdad; y ya desapegado de su paradoja, ya más que vientre, el rapsoda aspira a ver más allá, alcanzar ese espacio invisible, poblarlo, y que el terreno sobre el cual habremos de movernos sea más firme para que el conocimiento adquirido no sea en vano —aunque, como la historia lo ha demostrado, dicho conocimiento se ha ido nublando, pues el valor de la tradición va poco a poco diluyéndose y transformándose en olvido, ese asesino de dioses—, suponiendo esto la tarea más ardua.

Profundizar en un tema de aspecto tan grave como este resulta siempre fascinante. En verdad, la obra del poeta es descubierta cada día con un aire de novedad, con algo que no ha sido escuchado, como si fuera cierto lo que dice el gran Hesíodo de que las musas «infundiéronme voz divina, para celebrar el futuro y el pasado» (Hesíodo, 1978, p. 71), porque esto nos acerca a la hipótesis de que es él quien ha dado forma a la eternidad, pues sin su voz los altísimos no serían sólidos, abarcables, y el sentir, al ser

materia tan intrincada, nos ahogaría, pues es gracias al estudio detallado que de él se realiza que logramos avanzar, aún hoy, en tiempos tan caóticos.

El caos ha estado presente en cada generación, no obstante haber el vate dado las pautas, el orden requerido al visionar cómo de lo más alto se llega a lo más bajo, esa escalera que permite descubrir el camino que debe ser respetado. Reveló el poeta, entonces, que el perpetuo desorden da origen a quien gobierne, y que estos habrán de legar poderes, desde el cénit al nadir. Con ello vienen sus propuestas morales, ya que comprendió que la naturaleza humana, mientras se desconoce, es corrupta.

Pero juguemos con la idea de traer de ese estado lejano a nuestro visionario. Pongámoslo en nuestra esfera y veremos su gesto contrariado; nos mostrará una desazón comprensible al descubrirse en época tan distante de la suya y, sin embargo, tan semejante en todo aspecto. ¡Qué suerte de triste nostalgia lo abordará, pues su propósito ha quedado malogrado!

¿Qué hemos hecho con esa valiosa herencia que nos legaron nuestros ancestros? Ya nos lo habían dicho. Ya a ellos les había sucedido. Pudieron hacer vibrar en el alma de los pueblos las fibras propicias pero en algo fallaron: aspiraron a la comprensión. Qué utopía. Mas aquí están aún. No tendremos que recurrir a la quimera de traer a un Hesíodo, a un Homero, a un anónimo y distante pastor que nos habló claro y limpio, porque en nuestra época surgen en diferentes lugares pequeños retazos, diseminados en los confines como si el mismo primigenio cantor quisiera abarcar todos los campos y darle fuerza a su voz.

A estos debemos el valor de la realidad, su transformación a través del lenguaje. Hesíodo se propuso cantar el origen de las deidades para lograr a través de ello solidificar las arenas movedizas para luego construir un fuerte sobre ellas, para así resistir los embates de eso que ahora, por no conocer su naturaleza, solemos llamar con un término harto abstracto: *destino* o azar.

Los dioses no son otra cosa que el arquetipo al que se aspira, el punto que fijaron de la manera más indeleble los caros poetas. Después de haber ahondado en el más oscuro recodo de la naturaleza, supieron escuchar y expresar de la manera más humana su descubrimiento: quien no comprende no avanza, pues no acepta, no aprende. La palabra que conmueve espera llegar al oído apropiado: en ello radica la naturaleza de la eternidad.

Referencias

- Clota, J. A. (1956). *Hesíodo, profeta y pensador*. Convivium, 115-143.
- Jiménez Pérez, A., & Díez Martínez, A. (1978). *Obras y fragmentos, Hesíodo*. Editorial Gredos.
- De Valera, C. (1865). *Santa Biblia*.

Sobre el fracaso comercial de la serie de televisión *Euphoria* (2019)

A. Vallejo

Es y será imposible que *Euphoria*, serie de televisión producida por HBO, adquiera un amplio público. Si en la adolescencia mi generación se regocijó con *Skins* (2007-2013), *Euphoria*, el *Skins* de la nueva década, si acaso logrará encontrar público en los nostálgicos de mi generación, los cuales, supongo, tampoco somos muchos. Las nuevas generaciones, insignias de lo políticamente correcto, que se guían bajo el lema de la empatía, sumamente conscientes del bien y del mal, de lo moral e inmoral, nunca encontrarían placer en una serie como *Euphoria*. En lo que me concierne, no sé qué pensaban los productores. Si no era en los jóvenes de ahora, ¿en qué público estaban pensando? Además, no es ningún secreto que este tipo de producciones están orientadas al público femenino, tal vez todavía más consciente de tantas cosas.

Cuando se censura la *Ilíada*, cuando *Maus* (1977) no se debería leer, cuando *Gone with the Wind* (1939) es racista, la conclusión me parece sumamente sencilla: una serie como *Euphoria* no podría hacerse nido en generaciones con pulpitos personalizados como los que se encuentran en las redes sociales; lugares de sermón, castigo y condena. En fin, como casi nadie ha visto esta serie les explicaré, brevemente, la desmesura de sus prejuicios, consecuencia última del porqué no consiguió un público amplio.

Quien es la protagonista y la voz narrativa es una afrodescendiente con problemas de drogadicción. El antagonista sería un apuesto jugador de fútbol americano y, como era de esperarse, si la «negra» es drogadicta, el *football player* es violento y masculino. O mejor: «masculino», pues tiene mucho de homosexual reprimido, o tal vez sea bisexual; en cualquier caso, parece que en el fondo solo es un hombre sensible y asustado. Su novia (o exnovia) es latina, menuda, arrabalera y violenta; si una latina enojada «raya carros», esta va incluso más allá y es capaz de lanzar insultos a la mamá de su novio delante de una multitud. Lo que más añora Maddy —así se llama la novia de Nate, el atleta— es vivir como la hermosa americana que la emplea como niñera. Mejor dicho, el sueño de la latina es tener la vida privilegiada de su americanísima patrona. Su mejor amiga Cassie —y el conflicto amoroso de Nate— es la rubia bonita y «tonta»; sumisa,

débil y, haciéndole honor a sus enormes ojos, llorona..., parece estar hecha a la medida de Nate. ¿Y el padre de Nate? Como su hijo, falso símbolo de la virilidad masculina, enamorado de su compañero de juventud de *wrestling*, prefiere ocultarlo y, por ahí derecho, ocultarle a su familia que tiene encuentros sexuales con lo que se le atraviese. Jules, otro personaje principal, joven transgénero, precisamente se le atraviesa.

Para este momento cualquier lector podría escribir la biografía de Jules: promiscua, miente sobre su edad, arruina hogares... Si la serie estuviera ambientada unas cuantas décadas atrás sería positiva. La lista sigue, pero ya todos ustedes sabrán completarla. Solo queda mencionar un estereotipo sobre el cual no estoy muy seguro de si viene de antes o si es solo de ahora, fruto de la masiva producción japonesa de dibujos. La tercera entre Maddy y Cassie —por supuesto siempre son tres amigas— es Kat: «gorda», friki y diosa sexual a la vez. Su pobre novio, bueno como el pan, es insípido, falto de proteína, aburre a tremenda voluptuosidad.

Sé que dije que ya iba a terminar, pero no podía dejar pasar a mi semejante, a la literata, la rara. Bonita y poco atractiva. Su interés sexual es un *dealer*, alguien que sí vive la vida. Pusilánime, observadora, nunca daría su intimidad a quien no le ha entregado antes su corazón. Su hermana, Cassie, es un poco más sensata en este sentido, ojalá aprendiéramos a vernos en ella.

Como en la morfología del cuento, la estructura está hecha, las funciones son pocas, los personajes más pocos, los estereotipos menos y las consecuencias las mismas. ¿Tomaría mucho esfuerzo saber lo que va a pasar en la serie? ¿Tanto en su argumento como en la progresiva caída de su público? Un joven morirá, un adulto morirá, la literata escribirá, el narcotraficante huirá, ¿o será el padre de familia? Etc., etc. Porque el esquema se repite y no hay nada nuevo —¿o los prejuicios sobre prejuicios no me dejan verlos?— *Euphoria*, a mi parecer, no tiene ni tendrá mayor éxito.

Para terminar, un ejercicio de nostalgia. Veinticinco años atrás, todavía antes de *Skins*, una película británica escandalizaba a las generaciones adultas y encantaba a los jóvenes. Un grupo de adictos, todos blancos y de clase media baja —ninguno demasiado hermoso, ninguna escandalosamente bella— casi lo mismo que en *Euphoria*, recorrían las calles de Escocia e Inglaterra con el sino de la juventud desperdiciada. La primera historia la narra un drogadicto que poco o nada se relaciona con los intereses intelectuales, lo mismo que la adicta de *Euphoria* que nos cuenta la historia, pero la triste continuación, por otro lado, viene del drogadicto que adquiere intereses intelectuales; entre otras cosas, esta segunda historia no es tan buena como la primera.

Todas estas series son epílogos de aquella primera película, en su campo, nunca superada. Allí había un grito de rebeldía muy apropiado para el espíritu romántico adolescente; ahora, hay apenas una rabia y un culto a la desmesura. El problema de fondo, claro está, es que el público de hoy es mucho más consciente. El pecado es cosa del pasado.

Marcel Proust: tiempo, trabajo y arte

Ivo Marinich

La grandeza de su obra hizo que Marcel Proust cobrara un significado alternativo al meramente nominal. Proust es polisemia. Decir Proust es, sobre todo, decir Tiempo, en mayúscula, como una totalidad a desenmarañar, a descifrar en las más de tres mil páginas que componen *À la recherche du temps perdu* (1913) en sus siete volúmenes. Decir Proust, también, significa ímpetu —por no decir manía—. Estamos hablando de un hombre que, se dice, escribió más de cien mil cartas. Un hombre que, tras la muerte de su madre, con quien trababa un vínculo edípico, se encerró en una habitación y no salió de ella hasta terminar la novela que lo distinguiría como uno de los escritores más destacados del siglo XX.

Pero hay algo equívoco alrededor de esa palabra, tiempo, en la obra del autor francés. La idea que Proust tenía del reloj era muy diferente a la que pudiéramos tener hoy. Cuando escribe «tiempo», se refiere a un tiempo particular, circunscrito a una esfera social específica, un tiempo que podríamos llamar «burgués». Proust, encarnado en el personaje narrador de su novela autobiográfica, lo posee en toda su dimensión cronológica, pero no puede evitar que se le escurra de las manos. Si busca el tiempo perdido, es porque no lo puede retener, porque lo desborda.

Con una prosa extraordinaria, astuta, laberíntica, *À la recherche du temps perdu* (1913) narra la transición a la adultez de un joven acomodado, en la Francia de principios del siglo pasado, que se adentra en la alta sociedad. Entre tertulias, eventos y fastuosos banquetes, se expone a los vicios del amor, la sexualidad, la pasión, la incansable puja por el estatus social, la hipocresía y ciclotimia de los vínculos, y todo tipo de cavilaciones políticas, artísticas y filosóficas. Digiere todo lo que sucede dentro de las fronteras de los sentidos. Es espectador y partícipe de los dramas sociales en los altos salones de la aristocracia.

Hay algo ausente, sin embargo, en la obra. Y es que, salvo algunos personajes intrascendentes, como ascensoristas y botones de hotel o criados innominados, nadie, absolutamente nadie trabaja. Francisca, la criada de la familia, no alcanza a ser una excepción rotunda, porque lleva tantos años en el ambiente que su posición de clase es

apenas perceptible. Dicho de otra manera, el trabajo en *En busca del tiempo perdido* está invisibilizado; toda una clase social, la trabajadora —especialmente en el meollo de la segunda revolución industrial—, pareciera no existir, o, en todo caso, representa, tan solo, una parte por millón. La gran mayoría de los personajes en esta novela viven en una dimensión escindida de la realidad: en el privilegio de la herencia y la posición social. Omitido el trabajo, olvidada la clase trabajadora, se silencia, en última instancia, la lucha de clases, precisamente en una época plagada de revoluciones obreras, como lo fueron los últimos decenios del siglo XIX y los primeros del XX.

De ello se deriva que, como no los condiciona la productividad económica, el tiempo fluye de otra manera, se ralentiza entre ocaso y ocaso. Lo mismo ocurre con la prosa y, por consiguiente, la experiencia del lector: las páginas, en sus descripciones, escenas y cavilaciones, llevan en sí la densidad del tiempo, mientras que los signos de puntuación se suceden con cadencia de bandoneón. El trabajo no se ejerce, no se menciona, no existe. Los estómagos de los personajes siempre están saciados. A corto y mediano plazo, su supervivencia está garantizada. Este es el gran motor de *En busca del tiempo perdido*: los dramas, polémicas, amores y desengaños, el afán de escalar al pináculo social, la fiebre de las pasiones, el minucioso trabajo reflexivo alrededor del arte, la filosofía y la política; toda la espiral de acontecimientos son consecuencia directa de la levedad con que perciben el tiempo, producto de la falta de ocupaciones laborales. Porque el trabajo, además de consumir una amplia franja del reloj, determina las prácticas, el ocio, el sueño, y por qué no al amor, al intelecto y las pasiones.

Proust sale a buscar el tiempo perdido porque siente que se le escurre de las manos, como el monarca que posee la mayor riqueza en el mundo, dispone de más horas de las que podría aprovechar. Y esto lo angustia, lo agobia. No define qué uso darle, por eso siente que lo pierde. Por eso sale a buscarlo con una novela autobiográfica preciosa e inacabable.

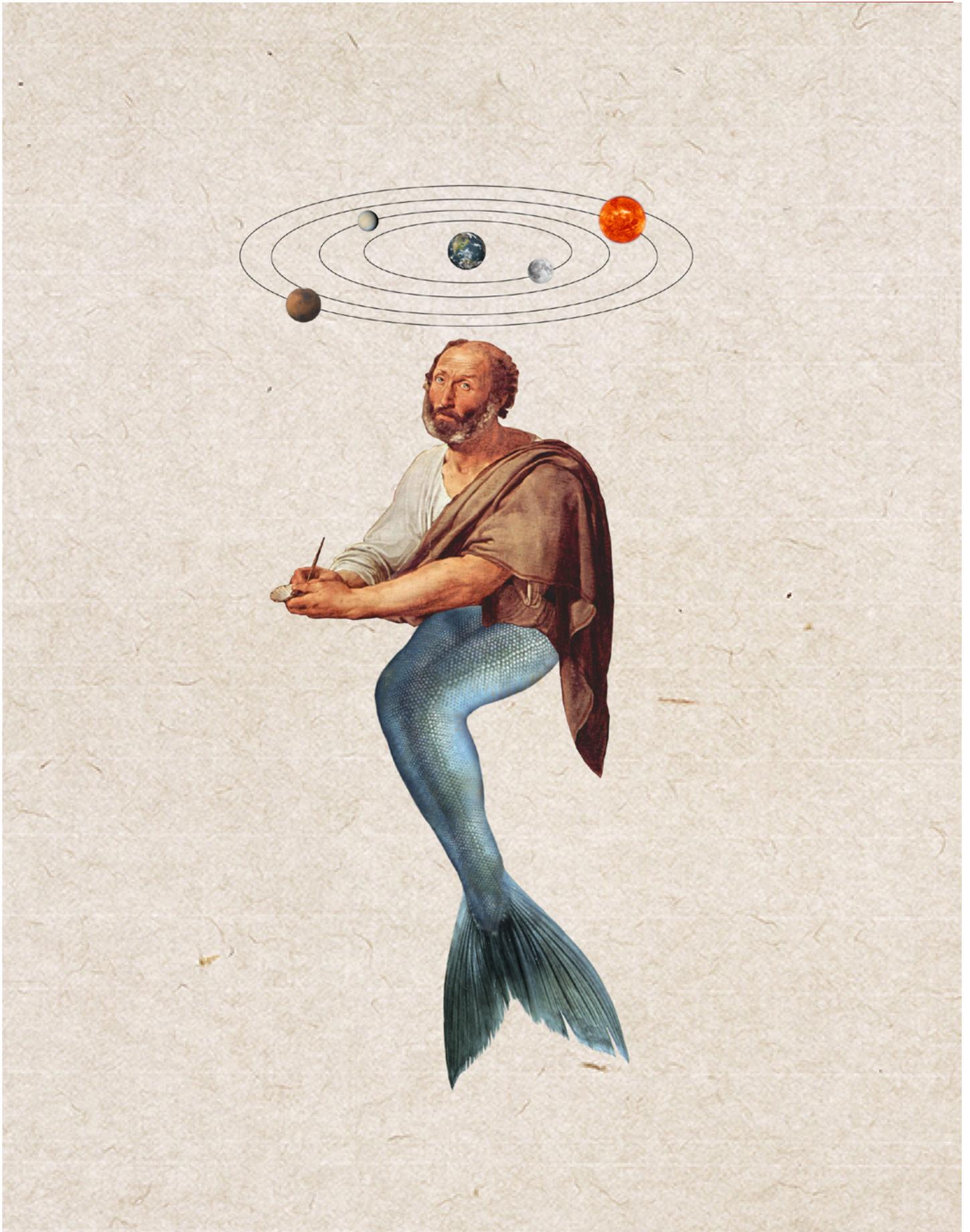
Todo lo expuesto anteriormente nos invita a pensar qué lugar ocupa el trabajo, en tanto tiempo, en el arte. Diremos del arte en general, pero es acaso en la literatura y en el cine donde más retratada queda esta relación. Excepciones aparte, el trabajo en los relatos aparece representado de manera alusiva, ilustrativa. Es fraccionado, funcional al argumento. Contribuye incoherentemente a la formación del verosímil: por un lado, moldea personajes fieles a la realidad, en el sentido de que, inscritos en el sistema capitalista, deben trabajar para acceder al mercado de bienes materiales y simbólicos; pero por otro lado, banaliza las implicancias, sobre todo temporales, de ese empleo. *Todo* o casi todo lo que acontece en los relatos de la industria cultural sucede en horario extra-laboral. *Todo* o casi todo converge y tiene sentido en esas franjas temporales. Es difícil hallar —por lo menos en la industria *mainstream*— una representación fidedigna del tiempo de trabajo. Porque lo laboral es accesorio, es un puente dentro de la trama. Un puente a la trama. Y no se trata de reflejar nueve horas de jornada en

las pantallas de cine o en las páginas de los libros, sino de transmitir la influencia del trabajo en términos de tiempo limitado, condicionado. Para ello el arte se vale de la figura retórica de la elipsis, que corta los tiempos con tijera, los reduce en provecho de la trama.

Acaso Franz Kafka es uno de los autores que mejor plasma las implicancias del tiempo laboral al interior de la literatura: la burocracia, la exacerbación sensorial, la contradicción ontológica, el carácter nominal de las personas al interior del sistema. El sello que su escritura le imprime al tiempo es acaso la contracara de Proust. No abunda, como en este último, asfixia.

Pero Proust no omite el trabajo en su obra por conveniencia o porque significa un obstáculo. Escribe desde el lugar que ocupa en la sociedad, desde sus condiciones materiales de existencia. El trabajo no existe ni en su obra ni en su vida, de manera que todo lo que posee es tiempo.

¿Qué artista no quisiera disponer del tiempo como Proust, a sus anchas, para dar rienda suelta a su creatividad y concebir historias sin la presión del segundero? Sin embargo, es una falsa idealización: ya vemos cómo a Proust, precisamente por poseerlo plenamente, el tiempo, inasible, se le escapa, se le escurre de las manos, lo agobia.



Sin título (o “Aristóteles agüevado”). María Camila Pulgarín Zapata. Collage kitsch, A4. 2021

Entre lo divino y lo humano. Diálogos del semillero Corpus Ex Machina acerca de las metáforas conceptuales y su relación con la gramática y la lingüística computacional*

Sebastián Orduz Cortés

María Adelaida Zapata

Maribel Betancur Serna

Daniel Taborda Obando

Stephany Nieves Uribe

María Isabel Marín Morales

Jorge Mauricio Molina Mejía

Víctor Julián Vallejo Zapata

Introducción

Las metáforas conceptuales son un proceso cognitivo que consiste en significar un dominio conceptual (como el amor, las empresas o el tiempo) en términos de otro (como los viajes, los árboles o los caminos). Así, generamos expresiones como: «No sé para dónde vamos en esta relación» (el amor es un viaje), «Vamos a recortar utilidades» (las empresas son árboles) o «Ya vamos llegando a final de año» (el tiempo es un camino). Entender de esta manera las metáforas, implica concebirlas como actividades complejas de generación de sentido, que no se agotan en los recursos retóricos y que sustentan

* El presente texto de divulgación se enmarca dentro del proyecto *Propuesta metodológica para el etiquetado de un corpus lingüístico con fines de identificación de metáforas conceptuales en español*, financiado por el CODI - Universidad de Antioquia (Colombia).

la mente y las culturas humanas.

Precisamente, para explorar las relaciones entre metáforas, gramática y máquinas, el semillero Corpus Ex Machina del Pregrado en Filología Hispánica, adelanta la investigación *Propuesta metodológica para el etiquetado de un corpus lingüístico con fines de identificación de metáforas conceptuales en español*.

La siguiente es una de muchas conversaciones² que han alimentado esta labor, donde estudiantes y profesores discutimos las relaciones entre máquinas y humanos, los límites de la simulación y del significado. Este es un ejemplo de cómo trabajamos en Corpus Ex Machina.

Diálogo

Víctor Julián Vallejo: Profes Jorge y María Isabel, cuando fui invitado por ustedes a participar de la investigación me sorprendí un poquito; yo, que llevo dictando cursos de lingüística cognitiva y metáforas conceptuales durante algunos años, me había llevado la idea de que en nuestro medio, como ocurre en mucha de la bibliografía, se separan las cuestiones propiamente gramaticales (esa estructura formal de la lengua) de los significados que se pueden transmitir metafóricamente. Para mí eso fue una sorpresa muy grata, conocer que esa posibilidad está aquí. Ahora, la cuestión es que cuando uno va a mirar la historia del estudio de las metáforas, lo que uno encuentra es que subyace una división, que todavía persiste en algunas líneas de estudio lingüístico, que consiste en separar algunos niveles de la lengua. Entonces, hay quienes estudian solamente la estructura sonora, hay quienes estudian solo cómo se articulan los elementos constituyentes de las palabras y oraciones, y hay quienes estudian solo el significado... Y como las metáforas son una cuestión de cómo generamos significado de algo desconocido o abstracto comparándolo con algo conocido o concreto, para mí fue una sorpresa. Yo creo que no tuvimos la oportunidad de conversar cómo llegaron ustedes a ese tema. Cómo es que lingüistas computacionales e ingenieros llegaron a preguntarse por las metáforas.

Jorge Molina: Pues, profesor Víctor, yo creo que esto nace como de una necesidad de hacer trabajos que vayan más allá de lo que se hace normalmente, que es el simple procesamiento del lenguaje natural para ver tendencias de ciertas palabras o para mirar cómo ciertas herramientas pueden funcionar. Y, obviamente, las metáforas siempre han sido un tema muy particular; particular porque, como tú lo decías ahorita, se puede tomar desde diferentes ópticas y, por lo menos lo que yo he visto con respecto a lo que hemos empezado a trabajar, es que no se pueden tomar las metáforas desde una sola óptica; es decir, desde lo fonético, lo sintáctico o lo léxico-semántico solamente. Porque las metáforas son justamente algo más complejo que necesita una visión desde

² El documento presenta transcripción de discurso oral. Se han corregido y editado algunos errores inherentes a este registro, aunque también se ha procurado respetar su espontaneidad y ritmo.

diferentes ángulos. Entonces, el proyecto nació de querer desarrollar una herramienta o un dispositivo que aprenda a reconocer estas metáforas que usamos a diario y que hacen parte de nuestras conversaciones cotidianas, de una forma sencilla.

María Isabel Marín: Digamos que nosotros, aunque estamos en una facultad de filología³, reunimos dentro de este semillero de lingüística computacional esa intersección entre lo lingüístico y lo computacional. Justamente yo, como ingeniera de sistemas, veo muy aprovechable ese encuentro. Desde la lingüística computacional (entendida como todo lo que tiene que ver con el procesamiento del lenguaje natural y con las máquinas o programas que usamos día a día, ya sea a través de nuestro celular, de los buscadores o redes sociales) vemos que, hoy en día, esta hace un intento por entender lingüísticamente lo que nosotros le introducimos, ya sea de manera verbal o escrita y así reproducir la lengua. Lo que nosotros llamamos en computación *sintetizar el lenguaje*.

JM: Yo quisiera que los estudiantes que han estado trabajando con nosotros en el proyecto también den sus opiniones del proceso y cómo ven este tipo de limitaciones y cómo ha sido este reto para ellos; si ha sido complejo poder caracterizar cada una de estas metáforas en todas sus dimensiones. Mi pregunta básicamente es: cuando nos enfrentamos a una metáfora, primero, ¿cómo identificar eso como una metáfora?, y después, luego en el proceso de identificación de la metáfora, teniendo en cuenta todas sus aristas y la matriz que hemos desarrollado de aspectos de la misma, ¿cómo llenan esa matriz?⁴

María Adelaida Zapata: Desde la teoría, el tema de las metáforas suena sencillo, pero cuando uno se acerca al análisis riguroso, lingüístico y cognitivo de la metáfora es mucho más complejo. Desde que empecé a explorar el tema, pensé que existía un *síndrome de la metáfora*, que es creer que todo lo que ocurre a nivel lingüístico y cognitivo se refiere a dicho proceso de conceptualización; entonces, a veces, separar lo que sí es metáfora de lo que no es —pero que parece— es muy complejo. Así, identificar si algo es metáfora o no, lo lleva a uno a abstracciones muy profundas: ¿realmente estoy yendo de un campo a otro para poder entender algo? Entonces se requiere mucho detenimiento para no caer en esto del *síndrome de la metáfora* o, por el contrario, se puede pasar algo que uno considera que no es metáfora pero sí lo es, por el temor, precisamente, de no caer en este síndrome. De este modo, se exige más de la abstracción de lo que uno creería teóricamente. Ahora bien, la matriz que seguimos para realizar este análisis posibilita avanzar de manera profunda en el conocimiento de la metáfora, debido a las implicaciones que se desprenden de la relación de todos los elementos que

³ Se refiere a la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia.

⁴ En el diseño metodológico de la investigación se elaboró una matriz en Excel que discrimina los distintos aspectos constituyentes de la metáfora, como la expresión verbal, los dominios conceptuales en juego, o las unidades léxicas y gramaticales que vehiculizan el significado figurado.

hay que identificar y, con ello, nuevos hallazgos. Como lo son, por ejemplo, que en una metáfora hay dos unidades léxicas importantes, no solo la metaforizada sino también aquella que cumple la función de *metaforizarla*, o que hay verbos que pueden aplicarse tanto a objetos como a entes abstractos y en ocasiones no entramos en esas discusiones abstractas y de manera inmediata categorizamos la expresión como metáfora.

MIM: María Adelaida, qué pena la espontaneidad, pero quisiera saber: ¿a qué te refieres con el *síndrome de la metáfora*?

MAZ: Vale, sí. En la clase de Semántica, en la parte de lingüística cognitiva, mientras el profesor explicaba la metáfora llegué a pensar que podría existir ese síndrome, que sería cuando pensamos que todo es metáfora, pero realmente no lo es. A veces nos encontramos con expresiones que aparentemente son metáforas, pero en realidad no. Cuando uno hace el análisis lingüístico se da cuenta que no porque el término que se emplea no lleva a otro campo para entender algo.

VJV: Curiosamente, lo que Adelaida detecta o sospecha es algo que desde hace varias décadas se ha discutido en el campo de la lingüística cognitiva. Efectivamente, cuando uno empieza a trabajar con este tema empieza a escuchar las conversaciones cotidianas (yo a mis estudiantes los invito a que lo hagan cuando trabajamos este tema) y uno se empieza a dar cuenta de que, muy probablemente, en todas las conversaciones hay algo metafórico, metáforas que a veces son muy evidentes como «este político es una rata» o, tal vez, algunas un poco más sutiles como «nos vemos a las tres» que algunos plantean que es metafórica porque la preposición «a» es una preposición de lugar que nosotros utilizamos para hablar de la ubicación temporal como si el tiempo fuese un espacio en el que nosotros nos desplazamos. Lo interesante de la cuestión es que hay quienes plantean que todo nuestro conocimiento es metafórico. Desde la lingüística cognitiva y, desde otras ciencias cognitivas, hay quienes plantean que nuestro sistema mental (que le da sentido al mundo) tiene dos grandes divisiones: por un lado el de los esquemas de imágenes y las categorías primarias que establecemos cuando somos pequeños y que dependen de la sensopercepción, de cómo está organizado nuestro cuerpo, de las experiencias inevitables por el hecho de ser seres humanos, de ser mamíferos, primates, etc. Y, en segundo lugar, las metáforas, de donde tomamos estos sistemas de conocimiento iniciales y los empezamos a aplicar para darle sentido a todo lo que viene después. Así, la gran pregunta es, precisamente, si el hecho de que algo pudo haber sido metafórico hace mucho tiempo significa que lo sigue siendo ahora cuando nosotros no nos damos cuenta de la metáfora al usarlo, como en el ejemplo de la preposición «a». Me parece muy interesante que Adelaida, como estudiante, haya caído en cuenta de eso porque da cuenta de cómo ese es un asunto que todavía está en discusión y en el que hay que seguir trabajando.

Daniel Taborda: En mi experiencia no ha sido un proceso sencillo, algunas metáforas se identifican muy diáfananamente, pero introducirse en ese tema lo hace a uno pensar que todo es metáfora. En ese punto se complica el ejercicio, ya que en realidad no todo es metáfora, como ya dije, algunas se identifican y analizan muy fácilmente como decir «sus cabellos se cubren de nieve», pero, en realidad, las metáforas usuales son más abstractas y complejas de analizar. Algunas no se dejan categorizar o agrupar en estructuras metafóricas previas. Entonces, realmente es un trabajo algo arduo.

Maribel Betancur Serna: Es bien compleja la identificación de las metáforas conceptuales, porque estas suelen, en muchos casos, confundirse con las metáforas literarias u otros recursos literarios. Si uno dice «y el cielo lloró», reconocemos que allí se están atribuyendo unas cualidades o facultades de un ser animado a uno inanimado. Si decimos «ella nos dio una buena idea», entendemos que las ideas pueden ser representadas en términos de un objeto. Específicamente, las personificaciones y algunas metáforas más de corte literario se tornan bastante complejas en el proceso de identificación, al menos desde mi experiencia en la revisión de los textos que componen los corpus de nuestro proyecto de investigación, en el intento de aplicar las teorías de los autores que tenemos de referencia, para definir si una expresión es o no metafórica. El proceso de identificación llega a ser tan dificultoso, que incluso algunas locuciones pueden estar disfrazadas de metáforas, y es en el momento del análisis individual de cada expresión que se van resolviendo las inquietudes frente a su categorización. En lo que respecta al cómo del análisis, se diseñó una matriz en una hoja de cálculo —la cual fue alimentada por los integrantes del semillero— con todas las expresiones metafóricas extraídas de los respectivos corpus. Además de la expresión, se relacionó su contexto, es decir, la idea completa que la abarca; su estructura sintáctica, tomada del etiquetador en línea *Freeling*⁵; la unidad que se metaforiza en la expresión; sus significados: el básico o literal y el contextual; la metáfora conceptual que la engloba; y los respectivos dominios que la constituyen. En este protocolo de identificación, se hace zoom en los significados, puesto que reconocer la diferencia funcional entre lo literal y lo contextual dentro de la expresión es, tal vez, el indicio más importante para concluir que sí es metafórica.

VJV: Con lo que trae Maribel, que retoma el proceso más puntual de la metodología de la investigación, surge una pregunta: ¿hasta qué punto ustedes han visto que esos planteamientos de autores como, por ejemplo, Karen Sullivan, de la Universidad de Queensland, y de todo este modelo de marcos que establecen que algunas estructuras gramaticales pueden orientar, fijar, de manera más o menos constante, cierto tipo de interpretaciones metafóricas, se cumplen en español? Porque esto nos daría luces muy interesantes acerca de la relación entre estos niveles de la lengua y entre estos modelos

⁵ Herramienta de análisis gramatical y semántico desarrollado por Lluís Padró, Natural Language Processing Group - Universidad de Cataluña <https://nlp.lsi.upc.edu/freeling/node/1>

que a veces se ven tan distantes.

MIM: Justamente, en la investigación lo que queremos es explorar esas estructuras sintácticas. Nosotros tenemos una matriz que, incluso desde su elaboración, responde a un análisis de lo que puede contener una metáfora o de lo que nos ayuda o nos permite describirla, y allí tenemos esta parte de la estructura sintáctica. Lo que estamos haciendo en el proyecto y en la sistematización es, al final, poder concluir cuáles son las estructuras sintácticas más recurrentes. Lo que hemos visto es que, por ejemplo, el verbo es la unidad gramatical que a menudo está metaforizada, aunque pueden hallarse otras categorías.

JM: Yo quisiera agregar que toda sintaxis es abstracta. Cuando nosotros hablamos y nos comunicamos no recurrimos sistemáticamente a crear oraciones siguiendo razonamientos como «aquí voy a poner este verbo, aquí este sujeto, este elemento gramatical, etc.». Entonces, partimos desde una situación: utilizar algo abstracto —*la estructura profunda* la llamaría Chomsky— para interpretar algo que es concreto, es decir, algo del lenguaje que nosotros podemos percibir cuando estamos conversando. Entonces, utilizar algo abstracto para interpretar algo concreto es un proceso bastante particular porque ahí hay que recurrir a la máquina para hacer este proceso más dinámico y fácil de hacer: piénsese en cómo entendemos mejor la sintaxis cuando la vemos en los lenguajes de programación. Entonces, de la simbiosis entre lingüística computacional, la máquina y la parte cognitiva (cuando nuestra mente interpreta fenómenos del lenguaje) resulta un proceso muy interesante en la búsqueda de la comprensión de ese fenómeno.

Maribel Betancur: En el artículo de sintaxis en el que hemos estado trabajando, existía la discusión de si una preposición puede o no ser la unidad que se metaforiza en una expresión. Entonces ahorita me pareció muy importante lo que dijiste, profe Víctor, respecto a si la preposición «a» en la oración «Nos vemos a las tres» puede ser considerado una metáfora, porque la discusión era que las preposiciones son invariables y, por ende, no deberían ser las unidades metaforizadas. Siento que ahí se rompe el esquema de esa teoría; entonces es una invitación a seguir revisando ese tema de las preposiciones como unidades que se pueden metaforizar.

VJV: Con la preposición «a» la cuestión es muy interesante, porque nos devuelve, entonces, a que el estudio de las metáforas y su relación con la gramática también requiere un componente histórico. O sea, en algún momento eso fue una metáfora explícita —si es que llegó a ocurrir—. Si tenemos esta hipótesis tenemos las herramientas para rastrearla y verificarla en los documentos históricos. Entonces sí, allí hay mucha tela para cortar.

Stephany Nieves: La tarea de procesar metáforas es un gran reto tanto a nivel computacional como a nivel lingüístico. Realizar esta conversión de metáforas, que a nivel computacional es información estructurada, y llevarla a datos que se puedan procesar es de los grandes retos que existen hoy en día en cuanto a la investigación computacional. Actualmente, el procesamiento de lenguaje natural está en auge y es una de las actividades más desarrolladas dentro de la inteligencia artificial en procesos como la traducción automática, la detección de entidades, el análisis de sentimientos o herramientas muy frecuentes en las empresas como los *chatbots*, que son bastante importantes. Básicamente, lo que hacen estas herramientas es escuchar y aprender del comportamiento de las personas. Entonces, a partir de estos procesos es que podemos «jugar» con esto de las metáforas conceptuales, apropiándonos de estos conceptos que ya están hechos, como el *aprendizaje de máquina* y el *aprendizaje profundo*. Igualmente, esto sigue siendo un reto bastante grande, debemos sistematizar y convertir todo esto en un proceso más estructurado y también planear todo este sistema para que la máquina pueda aprender. Y es acá donde está el dilema: si es difícil para uno diferenciar algunas metáforas, ¿cómo vamos a hacer para que la máquina aprenda y las encuentre?

MIM: Cuando decimos que las máquinas pueden aprender de nosotros estamos señalando uno de los retos que hay en el procesamiento del lenguaje natural: las máquinas pueden heredar los sesgos que tenemos los seres humanos a la hora de procesar lenguaje. Los sesgos son, entonces, un campo de investigación porque, por ejemplo, se han creado modelos artificiales que muestran cómo los significados se relacionan: para las redes semánticas más estándar el término «niño» está más cerca del término «mujer» o «cuidado» que del término «hombre». Lo humano se refleja en la máquina. Vemos, entonces, que desde la computación hay muchos retos que se han ido superando respecto de esos niveles de la lengua, que responden a unas reglas un poco más fáciles de concretar y entregar a la máquina. Ya cuando llegamos al nivel de todo el proceso de significación encontramos que esto todavía es un reto enorme en las dos direcciones; de hecho, hay muchas investigaciones en este momento alrededor de todo lo que es el lenguaje figurado para que los programas lo generen y lo entiendan. Digamos que en este momento eso está en plena exploración y de allí, pues, que nosotros exploremos las metáforas y que hagamos un corpus. Porque el proyecto lo que busca es consolidar un corpus para que nos sirva para muchas cosas; sabemos que desde la lingüística computacional los corpus que hay en línea nos sirven para hacer rastreos, para hacer análisis diacrónico y sincrónico de la lengua, pero también nos van a servir para, a nivel computacional, tener una *base de conocimiento*, como lo llamamos desde la computación, que le permita a estos algoritmos aprender (es decir: *aprendizaje de máquina*) esa manera que tenemos los humanos de comunicarnos con el lenguaje figurado. Entonces, yo

pienso que allí está la oportunidad del encuentro de estas dos áreas y que esto nos va a servir tanto para que la lingüística se sirva de la computación, en todos los análisis que uno puede hacer de la lengua, como para que lo computacional se sirva de esos avances que tengamos y, así, haya una mejor interacción hombre máquina.

VJV: Vos me hiciste acordar, profe María Isabel, de algo que yo escuché la semana pasada que estuve en un diplomado sobre análisis de datos y aprendizaje de máquinas. Allí la profesora, ingeniera también, nos decía a los asistentes que escuchar cosas como el: *aprendizaje de máquina*, que las máquinas puedan dar cuenta de significados complejos, que puedan establecer patrones de manera novedosa y puedan de manera autónoma desarrollar criterios para la clasificación y categorización, sigue sonando como a ciencia ficción. Y, obviamente, para quienes que como nosotros, trabajamos la lingüística de corpus esto es parte de la vida cotidiana; pero yo encuentro que todavía hay muchas personas que trabajan estos aspectos humanos del lenguaje, la mente o el significado que se sorprenden, o que son quizá un poco renuentes, a estas orientaciones que suenan tan contemporáneas. Todo lo que la profe Maria Isabel nos decía, implementar algoritmos para que las máquinas puedan reconocer estos patrones, puede parecer, para muchas personas, que no va a alcanzar para dar cuenta de algo tan complejo y tan querido para nosotros como las metáforas. Retomando lo que dicen Lakoff y Johnson, son las «metáforas por las cuales vivimos» —o como dicen sus traductores son las «metáforas de la vida cotidiana»⁶— cuando entendemos que el amor es un viaje o que entender es comer. ¿Hasta dónde creen ustedes que puede llegar esta implementación en las máquinas de esta posibilidad de comprender las metáforas? ¿Cuál creen ustedes que es el límite?

JM: Yo pienso que obviamente las máquinas aún no han llegado a ese nivel de comprensión que tenemos los seres humanos, justamente eso es lo que estaba comentando al principio: escogimos las metáforas porque es un fenómeno particular del ser humano, que nos identifica como tales, y nos diferencia de una máquina que simple y llanamente no entiende ciertos significados, ¿cierto? Yo creo que las limitaciones están justamente en que la máquina no puede discernir entre algo que es real y algo que, simple y llanamente, es metafórico: para ella la información está dada en caracteres, que no tienen un significado como tal porque las máquinas no interpretan el sentido. Yo creo que esa es una de las grandes complejidades que tiene un proyecto de este tipo, porque nosotros los seres humanos podemos interpretar desde nuestra cognición todos estos fenómenos, que están ligados con la lengua. Cuando una persona usa una metáfora en

⁶ Nos referimos aquí al libro *Metaphors We Live By*, traducido al español como *Metáforas de la vida cotidiana*, donde el lingüista George Lakoff y el filósofo Mark Johnson plantean el modelo estándar de metáforas conceptuales en la lingüística cognitiva. Con los autores, decimos que vivimos por estas metáforas pues son ellas las que nos permiten comprender estas dimensiones de significado que, de otra manera, no podríamos conceptualizar.

determinado contexto comunicativo hay que pasar por un proceso de interpretación de lo que me está queriendo decir.

VJV: De esto que plantea el profe Jorge me parece muy interesante la cuestión de hasta dónde puede llegar una máquina y cómo entiende particularmente la sintaxis, por ejemplo: los unos y los ceros. Esta es una discusión que los filósofos han tenido desde antes de que existieran los computadores, que abrió por allá Alan Turing a mediados del siglo pasado cuando él, de manera abstracta, se imaginó cómo sería una computadora⁷ y, después de eso, han corrido ríos de tinta de quienes dicen que las máquinas entienden sintaxis mientras los seres humanos entendemos semántica... Lo interesante es que, cuando vemos la semántica, al menos desde la perspectiva en que generalmente trabajamos los lingüistas, como la identificación del significado a partir de un referente y una referencia, a mí siempre me queda la duda de si, en efecto, las máquinas llegarán a hacer ese mismo ejercicio puesto que, cuando uno lo mira desde afuera, pareciera que pueden acceder a ciertos niveles de significado.

MIM: Me gustaría agregar algo sobre el planteamiento que hacés y que también recogía Jorge, sobre si las máquinas en algún momento van a lograr el nivel de fluidez en el lenguaje figurado que tenemos nosotros los seres humanos. Yo pienso que, incluso, decir que «las máquinas van a entender» es también una metáfora... aunque tengo que pensarlo mejor: en últimas, ellas nunca van a entender, ya que lo que hacen es seguir unas reglas gracias a que hoy tenemos unas capacidades enormes en contraste a lo que había hace una década. De hecho, eso es lo que ha posibilitado lo que en este momento llamamos *inteligencia artificial* y *aprendizaje de máquina*, y que ahora tengamos capacidades de almacenamiento y procesamiento nunca antes vistas. Entonces, mientras esto se expande cada vez más, pienso que la capacidad de la máquina sí va a ser cada vez más cercana a eso que para nosotros significa entender, pues ella finalmente lo que está haciendo son unos procesamientos a grandes velocidades y con gran cantidad de datos. Para ponerlo en términos computacionales y estadísticos, lo que hace ella es mirar un montón de posibles combinaciones de unidades de la lengua y, a partir de ahí, crear unos modelos para reproducir con base en ellos. Antes, cuando no teníamos capacidad computacional, hacer esto era muy difícil, hoy en día es mucho más fácil, y, seguramente, a medida en que esas capacidades vayan mejorando vamos a empezar a decir «las máquinas están entendiendo». Justamente, las comunidades académicas apuntan a ese tipo de incremento: la Association for Computational Linguistics tiene competencias de identificación de metáforas, donde usan corpus abiertos como el de la Universidad de Ámsterdam o el TOEFL⁸. En este momento el acierto está, más o me-

⁷ Turing, A. (1950). Computing Machinery and Intelligence. *Mind*, LIX(236), 433–460, <https://doi.org/10.1093/mind/LIX.236.433>

⁸ <https://competitions.codalab.org/competitions/22188>

nos, en un 70%, que uno pensaría que es alto, pero todavía hay muchas posibilidades de mejora, pues siguen siendo entornos muy controlados con análisis sobre oraciones muy estructuradas y poco espontáneas. Yo sí pienso que vamos a lograr algo muy parecido al procesamiento natural, pues la capacidad computacional va a seguir aumentando.

VJV: Eso es como cuando uno mira los tamaños que tenían los computadores hace ochenta años, que eran unas máquinas que ocupaban una habitación completa, o cuando uno mira que la capacidad operativa del primer cohete que llegó a la luna es inferior al de un teléfono celular estándar, y cada vez vamos subiendo más y más la capacidad computacional. Esto es algo que me parece muy interesante de esta línea de trabajo y es que sigue, aún hoy en día, sonando a ciencia ficción. Lo que la profe Maria Isabel nos cuenta es una discusión que los filósofos de la mente y los científicos computacionales siguen aún discutiendo. En 1950, Alan Turing se planteó esta posibilidad; él nos decía: ¿qué pasa si usted está frente a un sistema al cual usted le genera preguntas y él produce respuestas pero usted no sabe qué pasa adentro? ¿Usted qué dice que hay adentro? ¿Hay una mente? Si no podemos establecer si adentro hay una persona escribiendo a mano o un computador imprimiendo, entonces ¿qué viene siendo la mente? Porque lo que nos dice la profe Maria Isabel que hacen las computadoras: *procesar grandes cantidades de información muy rápido para tomar decisiones* es algo que podríamos aplicar para entender la mente humana de la cual se desprende, entre otras cosas, el lenguaje. Entonces, este tipo de discusiones son muy interesantes porque nos permiten pensar no solo ese fenómeno puntual de las metáforas —que, además, es sumamente fundamental para los seres humanos porque así entendemos la guerra, el amor, entre otros temas—, sino que también nos permiten pensar qué es el ser humano y qué es tener mente. Hay quienes dicen que así como hemos incrementado el número de personas que tienen derechos —hasta hace algunas décadas los niños, las mujeres y algunas minorías no tenían los mismos derechos que los hombres adultos blancos— y, en algunas partes, los animales están teniendo derechos equivalentes a los seres humanos, entonces tal vez en algún momento, quién sabe dentro de cuánto tiempo, habrá máquinas que puedan acceder al estatus de sujetos de derechos. Creo que ya me fui muy lejos, pero me parece que plantear esto ayuda a entender por qué el pensar estos temas es tan apasionante.

JM: Quiero agregar un poco a lo que decía María Isabel en cuanto a la metáfora de los computadores. Los computadores, en sí, están rodeados de muchas metáforas, como decir que una máquina aprende, que un sistema informático aprende, o que yo le puedo enseñar a un sistema. Entonces, la informática no sería lo que es sin el ser humano. De hecho, lo que decías, profe Víctor, tiene que ver con lo que hizo Turing en los años 50, como vos decís: lo llamamos *La prueba de Turing*, que se hace para saber si con lo que yo estoy hablando es un ser humano o un sistema informático. Porque, obviamente, un

sistema informático me responderá de una forma determinada, y yo sabré distinguir entre la respuesta del humano y la respuesta de la máquina. Otra vez, volvemos a la metáfora, la máquina me responde, yo le puedo enseñar a la máquina. Hemos, y no sé si utilizar esta palabra sea correcto, *idealizado* tanto la informática, pues, porque como vos decías, una cosa eran las máquinas de los años 40 y 50, otra cosa son los computadores y las máquinas modernas. Y se ha idealizado tanto que las metáforas que normalmente utilizamos, o los términos que utilizamos para los seres humanos, se los estamos aplicando también a sistemas informáticos y computacionales, entonces eso es algo interesante.

MIM: A propósito de lo que decía Víctor sobre que en el futuro las máquinas pueden tener derechos: ¿quién no ha sentido afecto por R2-D2 o C3PO de Star Wars o...? No sé si algunos se vieron *Interstellar*, ahí hay dos robots que son Tars y Case, por los cuales uno siente mucha tristeza cuando —creo que es Case— se va por el agujero negro; entonces, claro, yo en un primer momento pensaría: ¿cuáles derechos de robots? Pero ya cuando uno ve que al poder lograr cierta semejanza con lo humano, tal vez por allí puedan pasar cosas. Es una discusión muy apasionante.

VJV: Este tipo de situaciones de lo que hablan es de una capacidad que tenemos los seres humanos, y que parece ser lo que nos diferenció de nuestros antecesores y lo que —aunque compartamos entre un 95% y un 99% de código genético con nuestros primos cercanos, los chimpancés— nos hace tan diferentes. Y es que los seres humanos le atribuimos mente a todo lo que existe, para entenderlo⁹; y esto es metafórico, precisamente. Cuando uno mira la historia de las creencias culturales y personales, lo que hay son metáforas que subyacen, que tienen como base nuestra propia mente: establecer que el río se enfadó y por eso se desbordó o que el sol es un dios caprichoso al que podemos contentar con regalos y que el humo le llega para que se alimente, o establecer que la muerte es una mujer de alas negras sosteniendo una hoz a la cual le podemos decir: «No hoy», es metafórico. Y lo que pasa con este tipo de situaciones que cuenta Maria Isabel, o cuando vemos *Her*, la película en la que está Joaquin Phoenix (quien después se enloquecería y se volvería el Guasón), se enamora de la versión de *Siri* (un software) de esa película; la cuestión es si en algún momento esto va a dejar de ser una atribución nuestra para ser una realidad ontológica de estos sistemas. La prueba de Turing, precisamente, es interesante porque nos deja la pregunta sobre qué pasaría cuando nosotros no podamos discriminar si es un sistema artificial o es un sistema orgánico el que nos habla. Curiosamente, y a propósito de esas jornadas donde se proponen retos, por allá en 1964 Joseph Weizenbaum, un científico del MIT, creó el primer *chatbot*,

⁹ Para una ampliación, ver Tomasello, M. (2007). *Los orígenes culturales de la cognición humana*. Amorrortu.

se llamó ELIZA, y ELIZA era una terapeuta¹⁰. Si ustedes buscan «ELIZA chatbot» en internet, van a encontrar incluso versiones en español, donde un cajón de chat se les presenta, y usted puede empezar a decirle «Me siento muy mal», y ella va a responder «¿Por qué te sientes mal?», y usted puede decir algo como «Es que mi pareja no me escucha», y ella: «¿Por qué crees que no te escucha?». ELIZA, por allá hace muchos años, hacía algo muy inteligente y es que le devolvía a su interlocutor lo que él le decía, algo que hacen muchos psicoterapeutas en la vida real. Lo interesante es que, en esa época, se contrató a personas para que chatearan con ELIZA, y no se les dijo que iban a hablar con un sistema artificial, sino que estaban probando un nuevo sistema de chat. Al finalizar se les preguntó qué les había parecido y si habían llegado a sospechar en algún momento que estaban hablando con una máquina. Algunos dijeron que sí, otros dijeron que no lo habían sospechado, incluso, hubo unos terceros que pidieron una siguiente sesión. Indudablemente este es un tema que nos permite cuestionarnos sobre las relaciones entre los niveles lingüísticos, el lenguaje y su papel en la constitución de la mente y la cultura humana. Finalmente, es un honor que estemos trabajando juntos y seguramente vamos a poder aportar mucho en estas discusiones.

Participantes del diálogo:

Daniel Taborda Obando. Estudiante de la Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana. Integrante del semillero desde 2017. Ha hecho parte de proyectos financiados por el CODI de la Universidad de Antioquia.

Jorge Mauricio Molina Mejía. Licenciado en enseñanza de lenguas extranjeras, magíster y doctor en ciencias del lenguaje con especial énfasis en lingüística computacional. Docente en el área de lingüística y líder de la Sección de Español para Hablantes de Otras Lenguas. Desde el año 2016 ha trabajado como coordinador del semillero Corpus Ex Machina.

Maria Adelaida Zapata Granados. Estudiante de la Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana, integrante del semillero desde 2017. Ha hecho parte de proyectos financiados por el CODI de la Universidad de Antioquia.

Maribel Betancur Serna. Estudiante de la doble titulación en los pregrados Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana y Filología Hispánica. Integra el semillero desde 2019, dentro del cual se desempeña como joven investigadora.

María Isabel Marín Morales. Ingeniera de sistemas e informática, magíster en ingeniería, estudiante de doctorado en lingüística computacional. Desarrolladora

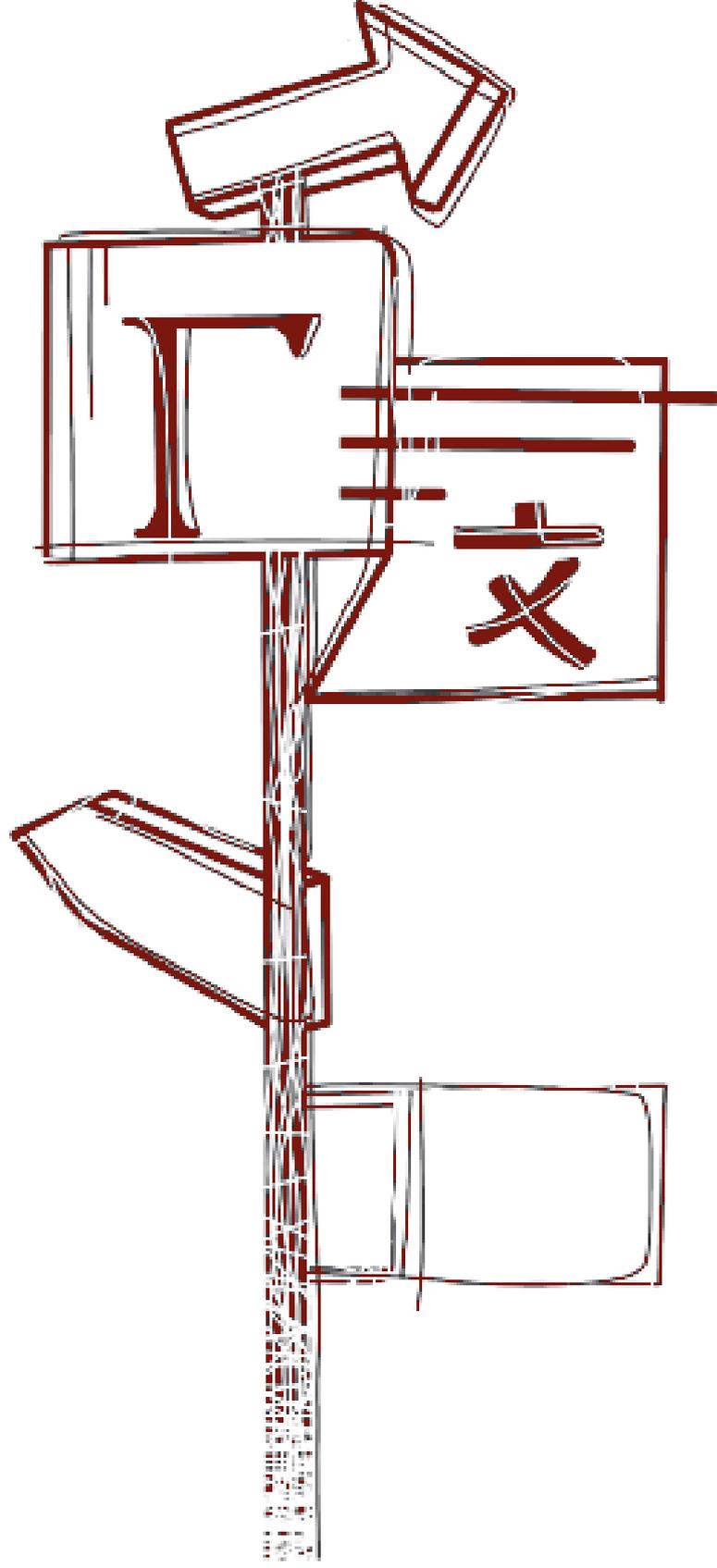
¹⁰ Weizenbaum, J. (1966). ELIZA - a computer program for the study of natural language communication between man and machine. *Communications of the ACM*, 9(1), 36–45. <https://doi.org/10.1145/365153.365168>

de software en la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No repetición y docente de la Universidad de Antioquia en los pregrados de Filología Hispánica e Ingeniería de Sistemas. Integrante del semillero desde 2017.

Stephany Nieves. Estudiante de Filología Hispánica. Integra el semillero desde el año 2020. Ha participado en proyectos financiados por el CODI de la Universidad de Antioquia y del Observatorio de Contenidos Audiovisuales y Multimediales.

Víctor Julián Vallejo Zapata. Psicólogo, magíster y doctor en lingüística. Docente y coordinador del área de lingüística en el pregrado en Filología Hispánica. Integrante del semillero desde el año 2021.

TRADUCCIÓN



Filastrocas tradicionales*

Traducido por Juan Fernando Mondragón

Dentro del ámbito que la lingüística ha denominado como «paremia» (constructos enunciativos de la tradición mnemotécnica colectiva), se encuentran las *filastrocche* italianas, composiciones que, a pesar de no contar con un término similar en el español, podríamos traducir como «canciones para niños»², y que, según algunas investigaciones, se remontarían incluso a una época anterior a la de la conformación estable de las lenguas romances, antes del siglo V d.C. Es el caso de la *filastrocca* más popular, conocida usualmente con su verso inicial, «Ambarabà Ciccì Coccò», siendo este una expresión que no posee ningún significado en el italiano actual, pero que podría derivar de una expresión de origen latino. De hecho, esta es una de las características principales del género: la aparente falta de un sentido lógico. Contextualicemos. Estas composiciones han sido memorizadas por niños y adultos de lengua italiana durante generaciones, con fines didácticos, moralizantes y lúdicos. Su carácter de juegos lingüísticos explica la simplicidad de su forma, la estructura circular de muchas de ellas (se pueden recitar una y otra vez sin un fin establecido), la falta de un sentido coherente, que exalta, por el contrario, los valores de la musicalidad, la invención y el juego. En ocasiones, transmiten algún tipo de enseñanza, a la manera de una moraleja; otras veces cumplen más bien una función semejante a la de los proverbios, los encantamientos, los trabalenguas y las adivinanzas, estando acompañadas en su recitación por gestos y movimientos específicos; algunas giran en torno a figuras históricas o fabulosas, y hay aquellas que parecen partir de una historia previa que hoy se sospecha desaparecida de la memoria colectiva, lo que ha llevado a pensar que las filastrocas pudieron haber sido en su momento una derivación de los cuentos populares tradicionales, o una especie de anexas a ellos, como una coda cantada que resumiera el final de dichas historias, en un fenómeno que tiene semejanzas con las jarchas mozárabes. Ello explicaría la falta de un contexto claro que dote de sentido el contenido de varias de estas cancioncitas.

En esta compilación reunimos una serie de filastrocas de origen popular (pues las hay también atribuibles a un autor moderno), intentando, en la medida de lo posi-

* Editoras invitadas: María Victoria Delgado Acevedo (victoria.delgado@udea.edu.co) y Sindy Melissa Metaute Arnago (sindy.metaute@udea.edu.co).

² En este texto se ha transcrito al español la palabra italiana “filastrocca” como “filastroca”. De acuerdo a las marcas de número del español, “filastrocas” sería su forma plural.

ble, mantener el metro, el ritmo y la rima de los originales, considerando estos elementos una parte imprescindible de la riqueza de esta poesía. En ella prima, aunque con excepciones, el verso de arte menor (por lo general, los octosílabos), un ritmo trocaico, y la rima gemela consonántica. Tuvimos que cambiar esta consonancia por la asonancia, aunque el metro y el ritmo, en la mayor parte de las veces, se conservó gracias a las similitudes lingüísticas y prosódicas entre el italiano y el español.

Asimismo cabe aclarar que, como se esperaría de un producto de la literatura oral, existen múltiples versiones de los poemas aquí presentados. Por ejemplo, la forma más aceptada de «Ambarabà Ciccì Coccò» dice «tres lechuzas», aunque no es raro escuchar también «tres gallinas», o incluso «tres simios». Las versiones aquí contenidas no siempre son las más frecuentes, pero todas ellas son representativas de esta clase de lírica popular infantil, raramente traducidas al español, quizá por el hecho de que la tradición lírica castellana ya cuenta con construcciones similares en su vasto repertorio verbal.

Ambarabà Ciccì Coccò

tre civette sul comò

che facevano l'amore

con la figlia del dottore.

Il dottore si ammalò

Ambarabà Ciccì Coccò!

Ambarabá Chichí Cocó

tres lechuzas en montón

que hacían el amor

con la hija del doctor.

El doctor se enfermó.

Ambarabá Chichí Cocó.

Arri, arri cavallino
per la strada del mulino.
Il mulino è rovinato,
il mugnaio s'è legato;
s'è legato alla catena,
la sua moglie fa la cena;
fa la cena per bambino:
arri, arri cavallino.

*Arre, arre caballito
por la calle del molino.
El molino se ha arruinado,
el patrono se ha amarrado;
se ha amarrado a la cadena,
y su esposa hace la cena;
cena guisa a su niño:
arre, arre caballito.*

Batti batti le manine,
fai volar le farfalline,
gira gira il mulinello,
questo bimbo è molto bello!

*Gira, gira las manitas,
haz volar maripositas,
gira, gira el molinito,
¡este niño es muy bonito!*

La Befana vien di notte,
con le scarpe tutte rotte
con le toppe alla sottana:
Viva, viva la Befana!

*La Befana viene noche,
lleva rotos los tacones,
lleva parches en la falda:
¡Viva, viva la Befana!*

Carlo Magno re di Francia
ha tre pulci sulla pancia:
una tira, l'altra molla,
l'altra fabbrica la colla:
gratta gratta tutto il dì
ma le pulci restan lì.

*Carlo Magno rey de Francia
con tres pulgas en la panza,
una jala, la otra afloja,
otra mezcla bien la cola:
rasca, rasca todo el tiempo,
que las pulgas no se fueron.*

Bim bum ba:
quattro vecchie sul sofà.
una che fila, una che taglia,
una che fa cappelli di paglia,
una che fa coltelli d'argento
per tagliare la testa al vento.

*Bim bum ba:
cuatro viejas en el sofá,
una que trenza, una que taja,
una que arma sombreros de paja,
una que labra cuchillos de acero,
para cortar la cabeza del viento.*

Poema de Yaw-chien Fang*

Traducido por Mariángel Gasca Posadas

El Pan-tsi-hue²

En las noches de marzo,
 quiero haceros oír
 el tambor dentro de mi cuerpo,
 sonido que sale de un corazón
 sosegado, pero resuelto.
 Mi voluntad de oro
 se arremolina con el viento.
 Aunque la cabeza caiga al suelo
 y los miembros sean cortados
 no dejaré caer ninguna lágrima.
 En voz alta, expreso mi dolor
 cada vez más profundo
 una y otra vez.
 Una y otra vez:
 Mi nombre es «Pan-tsi-hue».
 No quiero que me llamen «Mù-miàn-huā».

“斑芝花” By方耀乾

佇三月的暝時
 欲予恁聽見
 釘佇身軀的鼓吹
 欲出來的心聲
 溫純閣堅決
 金色的意志
 綴風轉蕩
 頭捌落地
 肢捌斷離
 總是毋願珠淚滴
 失聲的苦痛欲惟上深上深的
 腹內練習發聲
 一聲閣一聲
 一聲閣一聲
 我欲叫做「斑芝花」
 毋叫做「木棉花」

* La siguiente traducción ha sido publicada en su totalidad de la manera en la que fue enviada por su autora.

² Pan-tsi-hue es un nombre taiwanés para “Kapok”, un árbol de algodón.

En los días de marzo,	佇三月的日時
quiero haceros ver,	欲予恁看見
dentro de mi cuerpo,	坐佇身軀的神座
la verdadera esencia de mí,	迎出來的法相
sentada en el trono,	端莊又閣堅強
majestuosa y fuerte.	金色的意志
Mi voluntad de oro brilla como el sol.	像日頭金爍爍
Aunque la cabeza caiga al suelo	頭捌落地
y los miembros sean cortados,	肢捌斷離
no dejaré caer ninguna lágrima.	總是毋願珠淚滴
Dolido, practico la escritura de mi nombre	失名的苦痛欲用軟弱無力的
con dedos débiles,	指頭練習寫名
una y otra vez.	一擺閣一擺
Una y otra vez:	一擺閣一擺
Mi nombre es «Pan-tsi-hue».	我欲叫做「斑芝花」
No quiero que me llamen «Mù-miàn-huā».	毋叫做「木棉花」

Sobre el autor:

Yaw-chien Fang (nacido Tainan, Taiwán, 1958). Poeta, escritor y editor; destacado y erudito defensor del taiwanés en su país. El escritor Yaw-chien es Licenciado en literatura taiwanesa, Universidad Nacional Cheng-kung. Actualmente es profesor distinguido y presidente del Departamento de Lengua y Literatura de Taiwán, Universidad Nacional de Educación de Taichung, Taiwán. Ha sido presidente, editor, redactor jefe de varias asociaciones y revistas importantes. Ha publicado 13 libros de poesía y más de 100 tratados y artículos literarios. Su obra poética refleja principalmente el amor entre los seres humanos y entre marido y mujer, el espíritu y la historia de Taiwán, y también una perspectiva de la existencia universal y humana. Su poesía ha sido traducida al inglés, español, chino, japonés, turco, mongol, bengalí, telugu, rumano, etc., y ha sido leída en Recitales Internacionales de Poesía en varios países del mundo.

Sobre la traductora:

Mariángel Gasca Posadas. Agua Dulce, Veracruz, México. Poeta, ensayista, promotora cultural y artesana. Fundadora de Bibliotecas Itinerantes en escuelas primarias, Estado de México, 1986-88. Su obra ha sido publicada en dos poemarios, un epistolario y múltiples antologías editadas en Alemania, Bangladesh, Bolivia, Colombia, Chile, Egipto, España, India, Italia, Japón, Kenia, Nigeria, Perú, República Dominicana, EU y México, por la ONU Mujeres, UNESCO África, Biblioteca Nacional de Colombia, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2015; Secretaría de Cultura del Estado de Oaxaca y Puebla; Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CONACULTA), y Albatros; entre otras. Algunos de sus poemas han sido traducidos a diversos idiomas.

Creadora y directora general del Festival Internacional de Lectura y Primer Carnaval del Libro en México y el Mundo Agua Dulce, Caracola.



Descarnado dislocado. Alejandro Peláez. Óleo sobre lienzo, 36cm x 28cm. 2021

ESCRITURA CREATIVA



Una ley bárbara

Santiago Otálvaro

Para Bajotierra y su pobre maldito

Colombia, contrario a lo que podría pensarse popularmente, es un país de leyes. Y nosotros, como buen país conservador, estamos llenos de médicos y, casi como una plaga, de abogados. Tenemos incluso leyes estúpidas como la Ley 85 de 1916, en cuyo artículo 4º encontramos un párrafo que suspende el ejercicio de la ciudadanía por embriaguez habitual (más de un Honorable Senador de la República se hubiese visto apátrida si se cumpliera). Sin embargo, si el colombiano disfruta el saber que hay una ley a la cual acudir en el marco de alguna querrela contra su compatriota y, además, sabe que, en caso tal de que este no la acatara, tiene asegurado un castigo acorde a su trasgresión, su disfrute se vuelve un profundo deleite al descubrir la manera de incumplirla y salir impune: la viveza, que llaman. El vivo vive del bobo.

Por otro lado, pocos gozan más haciendo «cumplir la ley» que aquellos colombianos investidos de un pírrico poder por alguna administración de turno. Y con sus perros, sus uniformes grises o rojos y sus intercomunicadores, logran asustar y convencer a más de uno de la caprichosa regulación impuesta por sus jefes —la cual puede hasta pasar por encima de una ley— mientras llegan a creerse incluso cuasi dueños de los lugares en que trabajan: los vigilantes o «guachimanes».

La otra noche, luego de haber terminado las clases del día y de haber hecho cumplir las normas —casi leyes dentro del salón de clases— a mis estudiantes, decidí terminar la jornada leyendo la novela que me atrapaba por esos días en la plaza principal de Las Torres de Bomboná. Sentado en una de las bancas de madera, audífonos puestos, libro a la siniestra y botella de cerveza a la diestra, concentrado en las páginas de *Doña Bárbara*, escritas por Rómulo Gallegos —por cierto, doña Barbara era una de esas «vivas» que disfrutaba de agrandar sus terrenos y cuentas a costa de las leyes que ella misma doblaba a su conveniencia—, vi por el rabillo del ojo acercarse un guachimán gordo y mofletudo en compañía de un perro que, mirando con recelo mi mano derecha, sin saludar siquiera y con un tono mecánico que permite intuir que lo que sale de su boca lo repite más de una vez cada noche, me dijo:

—Recuerde que en esta plaza no se pueden tomar bebidas alcohólicas; se puede

hacer al frente de ese establecimiento que ve allá —señalando la tienda a menos de tres metros de la silla donde estaba sentado—, o en los pasillos del fondo.

—Gracias —le contesté sin siquiera mirarlo—, ya me muevo.

Pero seguí sumergido en una lectura frenética que pronto me hizo olvidar la orden.

Unos cuantos minutos después, y al verme todavía sentado en el lugar de antes y pensando, tal vez, que no tenía ninguna intención de moverme, el vigilante reiteró su orden, esta vez con un tono desafiante que me sacó de la lectura:

—Ya le dije que aquí no se puede tomar.

Pero esa vez le respondí rápido y mirándolo a los ojos con algo de mal genio, aunque sin perder la amabilidad:

—¿Y usted de dónde saca que aquí no se puede tomar?

El guachimán se sorprendió y en la cara se le dibujó un gesto de pasmo ante la situación a la que quizás no estaba acostumbrado, pero logró disimularlo rápidamente con un mohín de autoridad antes de responder:

—Son órdenes de la administración, —alzando su mano abierta a la altura del pecho, y frunciendo los labios en una mueca desafiante, sentenció: —Y se tienen que respetar.

No sé si por su tono y sus gestos ya pendencieros o por la molestia causada al interrumpir la carrera que llevaba Marisela para evitar que su madre doña Bárbara conjurara la maldición que pondría a sus pies a Santos Luzardo, tuve que explicarle al mofletado, sin ser yo abogado y a sabiendas que podría equivocarme, que la Corte Constitucional había derogado esa norma del nefasto Código de Policía que prohibía el consumo de alcohol y sustancias psicoactivas en espacios públicos, ya que violan el derecho al libre desarrollo de la personalidad, y que si quería quitarme mi cerveza o moverme del lugar tendría que llamar a un policía para que me demostrara cómo era que yo estaba causando una alteración del orden público al empujarme una birra mientras leía sin molestar a nadie. Estaba del todo dispuesto a perder el ejercicio de mi ciudadanía al ser acusado de embriaguez habitual.

El guachimán no encontró cómo seguir la contienda y, simplemente, con su cara roja de ira al no poder hacer cumplir la norma que me alejara de mi tranquilidad, acató a decir:

—Bueno, señor, tal vez usted sepa más que yo. Yo solamente estoy cumpliendo órdenes y ahora mismo me dirijo a hablar con mis superiores.

Un poco arrepentido por la forma en que le hablé, pero con la falsa seguridad de que en esta querrela la ley me respaldaba, le contesté:

—Bien pueda —agachando mi cabeza para encontrarme de nuevo con el libro.

El mofletado se alejó a buen paso de mí y, mientras hablaba por su intercomunicador, pasaba al lado de varias personas que, en la misma plaza, disfrutaban de

una amena conversación acompañada de cervezas y cigarrillos. Supongo que no les dijo nada porque pensaba que ellos me usarían de ejemplo para tampoco moverse de sus cómodas sillas por el simple hecho de tomarse una birra en aquel lugar que, por lo demás, estaba bastante tranquilo. O quizás, porque no quería perder el ímpetu que llevaba para reunir refuerzos y finalizar su cruzada por mantener aquel espacio libre de la magnífica bebida fermentada. Continué leyendo, ya un poco intranquilo, a sabiendas de que en cualquier momento arribaría el mofletudo con otros dos o tres guachimanes más a los que me tocaría repetirles el mismo discurso.

Logré abstraerme de nuevo en la narración de Rómulo y ya por la página 274 de mi accidentada lectura, y estando por fin instalado en la habitación de los conjuros de doña Bárbara, viéndola de pie, musitando la oración de «ensalamamiento», como por instinto, alcé la mirada y pude divisar al mofletudo con tres gañanes. Hablaban entre ellos y no dejaban de mirarme, «con dos te miro, con tres te ato...». Seguían concentrados, sin desviar la mirada y casi que hablando al mismo tiempo, «...con el Padre, con el Hijo y con el Espíritu Santo...». Y como por arte de magia —o brujería, vaya uno a saber—, se largó un aguacero que no se veía venir y que, en ausencia de una Marisela que me salvara de la maldición, y frente a lo que sería la imperdonable acción de mojar el libro, cumplí la ley bárbara que me forzó a terminar la cerveza al frente de la tienda que estaba a tres metros de la silla, y así quedé, ante los guachimanes, más humilde que Cristo ante Pilatos.



Sentinel. Sebastián Ceballos Maya (@qviron). Ilustración digital. 2022

Compilación poética

R. A. Matheu

El café de trigo

Las tardes de invierno
con esos vientos de húmeda flora,
se hacen recuerdo en estos tiempos
donde la memoria es ya otra sombra.
Vacilas como un mar resentido
que la penumbra de tus ojos acrecienta.
¿Qué habrá sido de nuestro amante
que palpaba las horas de tu aliento?
Solo acuéstate con esta carne ya olvidada
y entrégale una calma traicionera
con qué abrigar los años audaces.
Los puertos de la hora aún demoran
los espejos del devenir y su causa,
mientras tu cifra devora la noche.

Bogotá, 2012

El espejo de Stéphane Mallarmé

Dioses que se inmolan serenos;
el verso con su fauna cromática
respira entre las sienes del fuego
y su alegoría oculta, canta soberbia.

Entre las memorias de tu huerto desnudo
está la sangre de la palabra iluminada,
vestigio que se libera en unísonos,
aunando sombras que jamás se muestran.

Como un dilema para la ceniza bastarda,
tu sepulcro hundido entre fieras
yace prendido de sabores eufemísticos,
que no se saben, no existen en algo cierto.

Estrellas de serpientes tu risa envanece
por los vértices que se odian en calma,
insinuantes, asidero de mar herido,
letrina para el espía del silencio.

Aún en el abismo de los naufragios,
la cofradía noctámbula era ya un enigma
cuando la muerte vagaba como un dios,
y en su locura, la Verdad se posicionó en tu nombre.

Bogotá, 2012

Sin razón

Julián Penagos Carreño

No, no sabe por qué lo hizo.

Pepe detiene el Chevy modelo 78, lo único que no perdió en el divorcio, a un lado de la autopista. Al abrir la puerta siente el contraste de un viento frío que se arremolina en su cabello. Sigue caliente por culpa del aguardiente y por lo que acaba de hacer. Con dificultad saca, de a uno, sus pies. Se levanta y trastabilla con obstáculos que no existen. Mira a ambos lados de la carretera solitaria. Lo ve todo borroso. A lo lejos escucha el sonido estridente e intermitente de unas sirenas.

«Que no, que no, que no pasó nada... yo no he hecho nada», dice. Se recuesta sobre el automóvil. Lo observa. Del baúl se derrama un líquido oscuro (¿sangre?), pero Pepe no puede distinguir qué es. Su cabeza se tambalea como si fuera uno de esos muñecos que se mueven al compás de cualquier vibración. Con su mano izquierda se acaricia el rostro. Intenta recobrar algo de sobriedad. Mira dentro del Chevy. En el asiento trasero están las ediciones de la RVR60 *Biblia Cronológica Día por Día*, una sobre otra. Son veinte, en el baúl hay otras treinta, o eso cree él. Hoy tampoco pudo vender ninguna.

«Es un buen negocio, Pepe. Se venden rapidísimo». Esto le había dicho su amigo Chalo, con quien estudió en la universidad y ahora trabaja en el departamento de aduanas. Las biblias eran de contrabando. Seguro estaban destinadas para otra cosa; son libros gruesos en los que se puede esconder cualquier objeto. Decomisaron el cargamento y nadie fue a reclamarlo. Entonces, Chalo, para ayudarlo por lo del divorcio, las sacó a escondidas y se las «regaló» a bajo precio, diciéndole: «Toma, Pepe, para que te levantes de nuevo». Chalo sabía que la separación había sido violenta. Hubo abogados, demandas, cárcel y Pepe quedó en la ruina. Chalo creía que su amigo no se merecía todo este castigo, a pesar de lo que le hizo a su esposa.

Al principio, las intentó vender en la ciudad, pero allí ya nadie compra biblias porque todo el mundo perdió la fe. Entonces, Pepe decidió ofrecerlas en los pueblos alejados. Pensó que la gente de la provincia seguía siendo devota, pero no fue así. Todos los días se montaba en su Chevy 78, y desde la mañana recorría dos o tres pueblos. Vendía pocas, por no decir ninguna. Por eso, en las tardes, cansado y con el poco dinero que había conseguido, se sentaba en alguna tienda de mala muerte a tomar aguardien-

te hasta el anochecer. Después, manejaba medio ebrio a la pensión donde dormía en la ciudad. Nunca se había pasado de tragos. Nunca había pasado nada. Nunca se había descontrolado. Hasta esa tarde, cuando vio a la mesera del bar. Tan pequeña, tan joven, tan indefensa, tan parecida a su exesposa.

«La gente ya no cree en Dios por culpa de los curas, por lo que les hacen a los niños», grita en la atenuada oscuridad. Solo puede sentir el vaho de vapor caliente y anisado que sale de su boca. El sonido de las sirenas se ha hecho más fuerte y su fulgor intermitente brilla en las ventanas del Chevy. Un frío le recorre el cuerpo, se concentra en su pecho, lo oprime con tal fuerza que él cree que va a explotar. Luego suelta un gemido acompañado por un llanto. «A esos nadie los castiga. ¿Por qué lo hice?», se lamenta.

Cuando ofrece las biblias le dice a la gente que ellas dan consuelo ante los problemas. Que basta con abrirlas en cualquier parte y te responden y tranquilizan. Pepe se mete dentro del carro, prende la bombilla auxiliar, toma uno de los libros, lo abre al azar, recita un fragmento con voz torpe y metálica: «Y cualquiera que haga tropezar a alguno de estos pequeños que creen en mí, mejor le fuera que se le colgase al cuello una piedra de molino de asno, ¡y que se le hundiese en lo profundo del mar!» (Mateo 18:6).

Queda pasmado. La biblia le ha dado una respuesta. Buscaba una justificación, en cambio, encontró una condena. Él sí será castigado. Así debe ser. ¿Y si busca otro texto?

No tiene tiempo. Un policía, con la mano puesta sobre una funda de cuero donde guarda una pistola, se ubica al lado de la puerta trasera del Chevy y ordena: «¡Señor, salga del auto ya mismo y abra el baúl!».

Así, sin más

Gustavo A. Chingual

Demasiado roto para ser amado,
demasiado dividido para poder amar.
En medio de ese limbo habito

Un desierto sin estrellas y plano,
sin dunas, ni colinas rocosas, ni nada.
Plano como el más horizontal de los espacios

La oscuridad del firmamento y del suelo
solo es separada por una tenue línea, apenas distinguible,
de una luz (si es que a eso se le puede llamar luz) pálida

Yo no miro nada. No hay nada que ver.
No siento el viento, el viento no sopla, el viento está quieto.
Quieto como la arena (o el polvo, o lo que sea) bajo mis pies

Demasiado roto para ser amado,
demasiado dividido para poder amar.
En medio de este limbo habito

Y caminaba a la izquierda, a la derecha,
al centro y hacia atrás, y todo daba igual.
Nada parecía moverse, nada parecía cambiar

Así que me senté en la arena, reflexioné,
medité, y encontré la solución: si a los lados
no se puede, la respuesta está hacia arriba

Arriba como las aves, arriba con un par de alas.
Unas alas ya ganadas, que a veces olvidaba cómo usar.
Cuando caminar no se puede, solo se puede volar

Las abrí desde mi espalda, allí estaban, siempre estaban.
Agité mis alas y volé, volé en medio del vacío, volé
sin que nada me estorbara, y entonces comprendí el misterio

Podía ser feliz solo con mi propio movimiento, aunque
no hubiera nada, el transitar de mi ser en medio del espacio
me daba un propósito, me hacía feliz

Feliz disfrutaba, y de pronto lo vi. Vi un aura naranja
que rompía la oscuridad, vi una esfera en llamas
que salía del horizonte para iluminarlo todo

De la nada nacieron colores, nacieron formas. Montañas
apartadas, lagos distantes, un cielo azul. El viento sopló
y ayudó en mi vuelo. Ahora era libre para ir más lejos

Demasiado feliz como para no ser amado,
demasiado libre como para no amar.

En medio de este paisaje habito

Paisaje de una belleza inusitada,
lleno de lugares que aún no conozco,
pero que gozaré pronto

Así, sin más, continuó mi viaje.

Vuelvo a empezar



Oppositus. Manuela Giraldo. Dibujo sobre papel, 28cm x 22cm. 2016

Astrónoma vuelta Luna

José Luis Ramírez

Navegamos ChakanPutum, KaanPech, Yobain. Luego, atravesamos andando hasta Tecoh, capital de AhKinChel, donde perdimos a HunabKu, mi padre, líder conjunto de los Yoko-Yinikob y las Yoko-Ixikob, los hablantes de la lengua verdadera.

Sin embargo, no tenemos tiempo para llorarle.

Asuntos de lo más urgentes nos han traído a estas tierras. Convocados en la boca del ts'ono'ot de las iguanas, requeridos hoy: 9.4.10.15.2, 2-Ik', 5-Sek, glifo quinto.¹

Hija segunda de HunabKu, es mi responsabilidad llevar la cuenta larga de las noches. Mi nombre es IxU, hermana de IxTab, ella es quien habla por las mujeres de mi pueblo junto a su esposo Chamer, que lo hace por los hombres.

En la triple frontera los caciques ofrecen paz, unión, el renacer del imperio, construir una gran ciudad aquí mismo; no muestran que solo buscan más tierras y agrandar sus ejércitos, establecer su poderío sobre las rutas de comercio.

Pretenden hacerse con el control del sacbeob, nuestra red de caminos terrestres y marítimos. Por eso eligieron tan cuidadosamente la fecha para mandar a traer a los líderes y sabios.

Itzamna, con su acento de los chânes de Bakhhalal, habla del futuro claramente, como viéndolo a través del agua.

—No regirá uno solo, sino que lo haremos en concilio —dice—. Governaremos en una casa de piedra con muchas habitaciones. Nadie por encima del otro. En las paredes labraremos las reglas por las que se rigen el mundo y los hombres.

—¿Quién dictará esas leyes? —lo cuestionan duramente.

Pero Itzamna responde que así como la naturaleza revela las suyas a los sabios, los pueblos harán lo propio.

Los debates se alargan, así que deciden darse un tiempo para discutirlo cada quien con los suyos tras cenar. La gran asamblea se disuelve en grupos más pequeños; reunidos alrededor del fuego, buscan alianzas de un lado u otro.

Veo a Itzamna recargado en un árbol a orillas del campamento, separado del resto. Dejo a IxTab discutiendo con nuestros vecinos de ChakanPutum y con los señores de Chactemal, la más lejana de las provincias invitadas.

¹ La fecha corresponde al 20 de junio del año 525, según el calendario maya.

Entonces me acerco ofreciéndole uno de los dos cuencos que traigo de nuestra mesa.

—¿En verdad, gran señor, cree en su dicho a los otros? —pregunto en el dialecto usado aquí por todos.

Acepta el pozol, bebe un trago gustoso y sonrío agradecido; la suya es una expresión que me arrebata.

Me dice en la lengua verdadera:

—Tan cierto como que su belleza supera la del arcoíris, mi señora.

Nos entregamos esa noche.

* * *

—HunabKu no lo habría permitido. —Chamer se lo ha dejado muy en claro a IxTab apenas se entera.

Se lo he contado a mi hermana en confidencia, aunque no hace falta cuestionarse por qué lo ha dicho ella a su esposo. Es un asunto de estrategia; nuestros vecinos verán traición teniendo un segundo frente que defender.

Además, me entero hoy, el señor de AhCanul ha mostrado ayer a Chamer sus intenciones para casarme con su heredero: un gordo con aliento a frijoles, cuyo litoral asegura nuestro dominio sobre la cuenca de los mares.

—¿Qué voy a hacer? —me lamento.

Y es la voz de mi hermana IxTab quien sentencia mi destino:

—Han de enfrentarse esos dos, seas tú para el único que quede en pie.

El joven campeón de Bakhalal parece destinado a vencer: no solo ha sido entrenado desde niño en política y arquitectura, sino también en combate. No llevan armas ni ayudas; para probarlo se enfrentan desnudos uno contra el otro en el campo, enmarcados por la gente de todas las provincias.

El heredero de AhCanul lleva las de perder. Ya tiene una rodilla en el suelo, el rostro en sangre viva todo amoratado. Apenas puede ver a su oponente a contraluz, quizá compadeciéndose de él mismo hasta ese último momento que la fortuna ha esperado para sonreírle.

Sé que la siente entre sus dedos, que pone lo último de sus fuerzas en impulsarse para golpear con la roca la sien del adversario. Mi amado. Lo mata al instante. Hay un silencio de pronto por la sorpresa, pero enseguida la multitud comienza a gritar, aclamándolo:

—¡AhCanul, AhCanul, AhCanul!

Mientras, se regocijan todos en mi tragedia, llevándose en hombros al verdugo. Mi corazón y todo Uaymil lloran la pérdida del gran señor Itzamna.

Llegada la noche, Uaymil guarda luto, y aunque los festejos de AhCanul siguen,

solo Chamer ha ido en representación nuestra. IxTab se ha disculpado por ella y por mí, diciendo que deberían prepararme para las bodas.

Entra a nuestra tienda maldiciendo a aquel que ha vencido con trucos sucios, jurando que nunca nadie jamás pronunciará su nombre en nuestra presencia.

—Debes irte —me dice, y sé que ha ideado un ardid cuando ella misma ayuda a intercambiar mis ropas con una de sus doncellas—. No pueden acompañarte los nuestros, pero sí unos pocos de Cobá, Polé y Xel-Ha, quienes se adelantarán a sus tierras.

Me besa en la frente, como disculpándose, aun sin tener ella culpa en lo acontecido.

—No vayas a Zamá; debes considerar Uaymil tu enemigo —ella está igual que yo, sorbiéndose las lágrimas—. Ve hacia donde nace el Sol, no te detengas hasta que se acabe la tierra y sigue incluso si puedes.

Dejo nuestro campamento adentrándome en la selva oscura; todavía antes de que mis ojos se acostumbren, escucho los murmullos de la gente de Ekab.

—InLaàk'ex —susurro en dialecto.

—ALaàk'en —responde alguien, aceptando mi mano en la suya, enredando nuestros puños.

* * *

Caminamos juntos durante semanas hasta acercarse cada cual a su aldea; entonces, quedo sola en Polé.

Según cuentan las noticias me he matado yo misma, colgándome; aunque al romperse la cuerda, el cuerpo yace en lo profundo del ts'ono'ot. Aún así, siguiendo el consejo de IxTab, bordeo la costa lejos de Uaymil.

En el camino hay quienes se me unen, conmovidos quizá porque comienza a notarse el embarazo, o huyendo también del cacicazgo.

En cualquier caso, decidimos embarcarnos hacia la isla. Ocultos por la noche, confiando nuestra dirección a la Luna y a su séquito de estrellas.

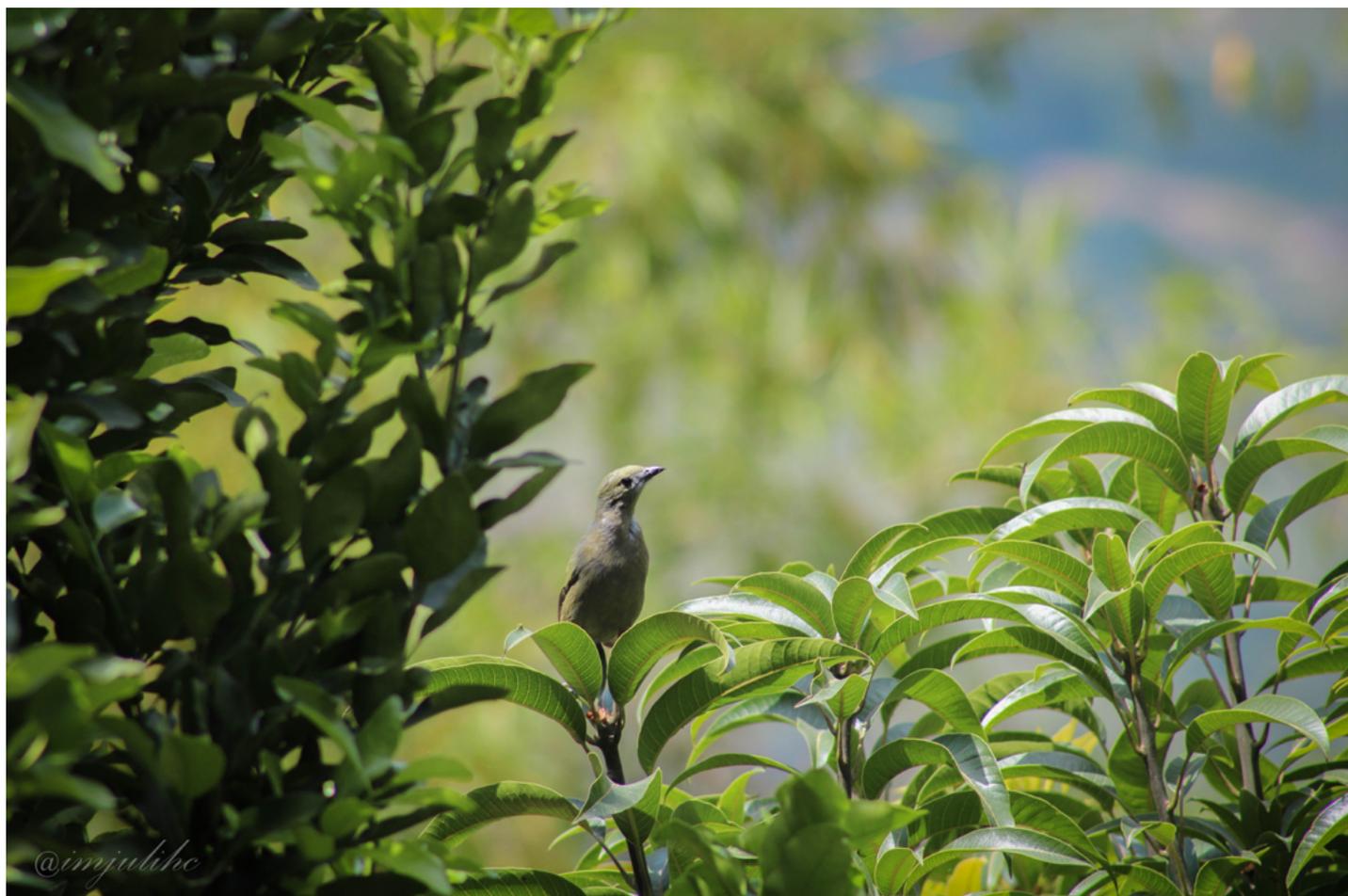
Pájaros y Pajareras

Juliana Hinestrosa Castrillón

2022



5. Fotografía de Naturaleza, 5440 x 3627



Parte de arriba: 3. Fotografía de Naturaleza, 6000 x 4000

Parte de abajo: 4. Fotografía de Naturaleza, 6000 x 4000

Versos dementes

Yadira Munguía

Te quiero, con toda la inmensidad de las palabras.
Preguntas por qué, indagas en la razón que te puebla,
¿acaso el amor es materia del pensamiento?
El amor es un demente, loco que se arroja a una llama ardiente.

Te quiero porque deseo tus ojos en los míos,
tu boca en mi boca, tu corazón en mi pecho.
Deseo la noche en que me dibujes sobre tu almohada,
cuando desates el nudo gordiano de la cordura.

Te quiero y te apetezco en las ansias, en el ahogo...
Te anhelo con una insana voluntad arrobadora.
Con una desolladora inquietud por tus besos...
Asesino afán por tus labios y tus manos.

Te quiero, porque te quiero mío, solo mío,
insaciablemente egoísta, mío para dejarte en libertad.
Mío porque no soporto tu ausencia, mío como soy tuya.
Mío porque la vida me arroja a ti, aunque no quiera.

Te quiero porque te amo, porque siempre te he amado
desde el día en que abriste mi pecho y cerraste mi pensamiento.

Desde que me ofreciste tus besos y te di mi cuerpo.

Desde que te fundiste en mis arterias sin quererlo.

Te quiero, y no sé por qué te quiero.

Quizá por lo que eres para mí, particular infierno,
devota ansiedad de cielos inmensos.

Quizá por lo que soy cuando te contemplo.

Solo sé que te quiero en la anchura de las palabras
en cada rincón sensible de mi cerebro,
con cada célula que conforma mi cuerpo,
en una conjugación absoluta, de este y otro tiempo.

El escritor

Naren Reyes González

Tiró su lápiz contra la pared al sentir que su mente se cerraba cada vez que intentaba plasmar algunas palabras sobre el papel. Ni un buen inicio, ni una buena frase, ni siquiera tres o cuatro palabras que tuvieran sentido. Antes de ese momento las ideas fluían con tanta intensidad que el ritmo de su mano no era suficiente para anotar todo lo que ideaba. Tanta iluminación lo había dejado ciego.

Intentó escribir sobre el amor. Se dijo así mismo: «Es lo más fácil de escribir. Todos dicen lo mismo y solo se trata de adornarlo un poco». Recordó la telenovela de las ocho, los libros de la escuela, la publicidad de los restaurantes en febrero y se creyó inspirado. Qué idiota se sintió cuando no pasó ni de la primera frase, tan cliché que le produjo náuseas.

Decidió bajar las escaleras para ir a la cocina donde seguramente estaría su padre, con el que no hablaba demasiado. Interrumpirlo mientras tomaba su café, y en especial en una mañana fría, era una ofensa muy grande. Llegó sin hacer ruido, y aunque sabía que ahí lo encontraría, cuando abrió la puerta igual se asustó al observarlo. Aceleró el paso hasta llegar a la olla del café y lo sirvió frío. No se quedaría a calentarlo porque, aunque no tendría que hablar, se sentiría muy incómodo.

Subió a su cuarto, se descalzó en la entrada y sintió el frío en sus pies, lo que hizo que sus vellos se erizaran. Le gustaba buscar sensaciones sencillas pero efectivas para sentirse con vida. Al principio lo hacía con cosas simples: se duchaba con agua caliente en la madrugada y al terminar abría la ventana para que entrara el aire frío. Después quiso llevar esa sensación mucho más alto, y de vez en cuando visitaba un edificio cerca a su casa, subía hasta el último piso y allí se sostenía de la baranda con su mano, iba quitando dedo por dedo hasta llegar al meñique. Estaba ahí hasta que se cansaba y aprovechaba para mirar cómo caía la tarde.

El único día que hubo una conversación genuina entre él y su padre fue durante la visita que debió hacerle al hospital después de enterarse de que había sufrido un accidente de auto. Le hizo tantas preguntas como se le ocurrieron, pero quería saber en especial qué sintió en el primer instante cuando la parte delantera del carro chocó con el tronco de un árbol.

Tomó su lápiz ya sin punta y comenzó a dibujar sobre el papel amarillento.

Mientras divagaba entre las líneas reflexionaba sobre el porqué de su bloqueo creativo. Eso lo condujo de vuelta al tema del amor y concluyó que no podía escribir sobre algo que no había experimentado. Pero él no se refería al amor romántico —esa ficción alimentada por la televisión y las novelas—, pensaba en el amor de sus padres que nunca sintió. Su papá porque no estuvo interesado en demostrarlo, y su mamá porque lo abandonó después de darlo a luz.

Sin duda la experiencia más sensata para él era la que se producía a la hora de escribir, por eso se convirtió en el modo de expresar sus sentimientos. Cuando encontró la dirección de su madre, entre papeles desgastados que estaban en la basura, decidió escribirle cartas. Le contaba cuentos, le decía que la extrañaba y le mandaba historias fragmentadas para mantener su atención durante semanas.

Su madre nunca le contestaba con cartas. Pero, uno o dos días después de enviar el recado, el teléfono sonaba después de las once y él contestaba. Nadie hablaba y solo se oía una leve música de fondo y una respiración agitada, como de alguien que llora pero que no quiere que se note. Él creía que se trataba de su madre y se decía a sí mismo que ese era su modo de darle las gracias. Pensaba que era imposible que existieran tantas coincidencias seguidas.

Pasó una semana desde su último cuento, en el cual escribió sobre un hombre que a lo largo de su vida siempre fue feliz y no conoció la tristeza. Ese texto lo había llenado de orgullo en el primer momento, pero después se desveló pensando en lo absurdo de su historia. Disfrutaba exagerar, pero creyó llegar a la incoherencia. Pensar en una vida completamente feliz era tan difícil e incluso tan aburrido que, si ese fuera su caso, seguro la acabaría lanzándose sobre el primer carro que pasara por la calle.

Por eso concluyó que una vida con todos los días felices no sería de su agrado y sonrió con sarcasmo al pensar que seguramente Dios, el destino o la vida —no estaba seguro cuál de ellos— escucharon ese pensamiento y le regalaron un par de días infelices, aunque más de los que él desearía.

Terminó el dibujo. Unos cuantos garabatos con forma de casa y lo que parecía un perro orinando una flor del jardín. Se levantó y con una sonrisa más bien tonta contó todas las veces que su profesora lo hizo quedar después de clase para motivarlo a buscar ese propósito que todos dicen tener.

No le importaba ese tal propósito y se conformaría con tres cosas simples: escribir sin frustraciones, un «te quiero» de su padre y un abrazo de su madre. Las dos últimas parecían parte de una utopía y por eso le frustraba sentir tan lejana la única petición concebible. Se sentó de nuevo y comenzó a escribir lo que tal vez sería una nueva historia: «Tiró su lápiz contra la pared al sentir que su mente se cerraba cada vez que intentaba plasmar algunas palabras sobre el papel...».

Delirios de incertidumbre: Indiferencia (II)

Juan Pablo S. Burbano

El atisbo de vergüenza se opaca,
la duda del pensamiento se quiebra.
Y el viento del anochecer, solemne
recae en la mano del indolente.

El réquiem de los espíritus se inquieta
ante el desprecio de la trémula y vigorosa historia;
un cúmulo de sacrificios antecede la decadencia
y perpetúa la pomposa y vil arrogancia.

El glorioso fulgor de corrupción divaga
entre la muchedumbre aguda,
pues la podredumbre de su brío
—incauta—
atisba el infame sentir de supervivencia.

Aquí, el débil suspiro.
Un minúsculo aliento.

Un enrarecido desmerecimiento.

Ante ustedes, el frívolo y distanciado abrazo del otro.

La disposición del contagioso,
del discriminado y marginado;
de aquel que divaga entre el azar de su vida
y el vaivén de la de su camarada.

Un porvenir cimentado en la apatía;
el desdén como base de garantía,
y nuestras manos, templo de indiferencia.

Educación sentimental

Salomé Cantillo Herrera

Para Julieta

Le he escuchado a varias personas que el día más feliz de su vida fue el de la primera comunión. Dejar que Dios se derritiera en la lengua; tragárselo. Tener a un hombre adentro, porque Dios es sobre todo un hombre muy viejo y muy grande. Ser, entonces, de la magnitud del Dios que se redujo al tamaño de uno para que uno fuera del tamaño de él. Pedirle a Dios un corazón nuevo para vivir amando, porque Dios, decían, era el amor, y las cosas existen porque alguien las ama. Aprender a amar las cosas para que existan y, después, las cosas amadas te vean dejar de existir; esa era la palabra de Dios.

Había leído que el día que Santa Teresa hizo sus votos cayó sobre la capilla una llovizna de nieve y el paisaje imitó el color de su alma. Santa Teresa salió descalza a caminar sobre la nieve y al pisarla seguro pensó que era una nube y que ya pronto estaría en el cielo. Deseé que en mi ciudad latinoamericana nevara mucho porque había recibido por primera vez a Dios, y desde ese día iba a vivir amando. Quería que saliera en las noticias que Medellín había colapsado por una misteriosa tormenta de nieve producida por el amor de una niña que crecía como Jesucristo en sabiduría, en estatura y en gracia para con Dios y los hombres. Amar es siempre el acontecimiento; aun así, es tan silencioso el amor. Cuesta tanto probarlo, ponerlo en palabras. Así, se forma uno para hablarle al amor y para hablar del amor. Ama uno a las palabras que le hablan al otro y ama también a las palabras del otro que hacen crecer al amor. Porque el amor, como Dios, siempre es del tamaño que es.

El día que hice la primera comunión no nevó. Cuando llegué a casa hablé por primera vez con mi papá. Mi papá que era, como Dios, muy viejo y muy grande, que trabajaba en Estados Unidos para que yo pudiera vivir, con el que nunca había hablado porque llamarlo era muy caro —Dios, de todas formas, casi nunca contesta—. Le dije «Hola», y me respondió la voz del hombre que más iba a amar en el mundo: «¿Quiubo, mija? Habla con su papá». Después de eso ya no supe qué más decirle: asusta tanto el amor. Mi mamá, que estaba en la cocina partiendo una torta de tres pisos que mi papá había pagado, se sentó a mi lado, seguro para escuchar piadosa la voz del hombre que hacía años —los años que yo tenía— no escuchaba. Y la vi triste, humanamente triste. Es tan silencioso el amor.



Florero. Adriana Claudia Rocha Gómez. Fotografía digital, 2960 x 1440. 2019

Del libro inédito de poesía

En busca de una luz para mis recuerdos

Robinson Quintero Ruiz

Y seguimos siendo los mismos

Volver a vivir los días del pasado
una flor de luz, la bondadosa palabra
que a todos nos redime,
que llena nuestra voz
con el aroma de lo infinito.

Aquí quedan los pasos,
los lugares que a ratos nos sueñan,
las paredes de una casa
donde transita la melancolía,
los árboles en las calles
que reverdecen de mañanas y atardeceres,
ese corto respiro de la lluvia
y seguimos siendo los mismos
entre ruidos, transeúntes y nubes

que prolongan nuestra heredad
en esta tierra, en este breve momento
donde acechan los recuerdos,
donde lo humano crece encima de todo
y todas las cosas que aún nos acompañan
repiten nuestros actos más sencillos.

El mundo se ensancha con nosotros,
en el aliento presuroso del corazón
de un nuevo día,
en la imagen de un cielo incalculable,
en el dolor que nos hace mortales
con el saludo invisible de la vida.

Escucha la música, solo la música
que nos aleja de cualquier desgracia,
que ahora atraviesa el aire
y promete la fe de otro renacer,
de un hogar perdurable donde nada se extraña.

En busca de una luz para mis recuerdos

Por cada recuerdo que cambia el curso
de nuestra historia de tierra y polvo,
que traza caminos enteros para el eco
de una melancolía y los pasos de otro despertar.

Del mundo que nos entrega el agua dulce
de los sueños y los anhelos bajo un cielo sofocado
en las tardes de agosto que son siempre
las mismas tardes en nuestros huesos.

Ahí, en un pasado que el olvido y la tristeza
no pueden derrotar con facilidad,
en la puntual palabra que alegra la mañana
con canto de aves en el corazón del cielo.

En todo el tiempo lento y oportuno
que nos hace hombres forjando la realidad
en una casa llena de la memoria de los días.

En todos los espacios que nos extienden,
en cada objeto señalado por la existencia,
en las jornadas del amor y la muerte
como una moneda con diferentes lados,
en los tantos fragmentos de nuestras vidas
a lo largo de un adiós y otras despedidas,

en el minúsculo milagro de la lluvia que cae
sobre un patio y un tejado en años de infancia,
por el dulce olor de los momentos agradables
en cada ceremonia familiar que contempla
la celebración de lo que fuimos en cada paso,
en cada luz que enciende de repente esta nostalgia.

Cada vez es mayor el peso de la ausencia
entre el silencio que viene y va como una cometa
impulsada por el viento inmarcesible que te convierte en canción
en cada pedazo de lo que escribo y es sangre natural
a través de las raíces de otras voces
que aumentan la fe y la redención por atestiguar
cosas imposibles al fondo de toda esperanza.

Escritos

Jackeline Rojas A (Ondina)

Alucinaciones de un náufrago

Cómo podrías conocer la insensatez del manicomio si no naciste en una isla. Imposible. Los ojos pululan esperanza y los cuerpos son guardianes de un entusiasmo congénito. Si logras eludir la prisión de las ideas la mirada se agota y enferma ante la abundancia. La boca pierde los dientes. Babea. El estómago se hace trizas al descubrir los desperdicios de la noche. Los antropólogos no encuentran fósiles para dilucidar el progreso. Egoístas nacidos en otros recintos aún se quejan. Los lamentos inundan la ciudad. Se estrellan contra hospitales impolutos. Pero todo es normal. *Si supieran*. Si no naciste en una isla jamás podrás entender la agonía de quien llora. El desespero de los que esperan.



Eros batailleano. Alejandro Peláez. Collage digital, 24cm x 13cm. 2021

Corneta, toque usted a degüello...

Sachsenhausen en mi piel desdibuja mapas
y recoloca una geografía invisible.
Pasos grises convierten mi curiosidad en desnudez.
Avenidas plagadas de dientes y miembros incinerados.
Imposible cargar con el halo de una historia obscena.

Sachsenhausen tiembla bajo alaridos ausentes
y réplicas de quienes liberaron su instinto.
Dueños de hordas que no gimen.
Estallido de inocentes en una noche rota
mientras algunos buitres anidan en el odio y el silencio.

Sachsenhausen tan dentro de mí. Duele.
No encuentro sombra bajo el olmo y mis manos arden.
La estatua y el crematorio, triste coincidencia.
No avisto cuervos ni golondrinas,
solo el águila y la muerte habitan en la alambrada del terror.

Abril se pinta de azul, tañen las campanas, el reloj revienta.
El hollín rojo de las chimeneas oxida a Oranienburg
y el triángulo escabroso de una arquitectura maloliente
corrompe el viejo árbol que ya no esparce moho.

Una hormiga levanta su imperio, carga solo un equipaje:
ideas.

Escritos

Jacqueline Córdoba

Hogar

En la esquina hay una casa de madera, pintada de un color que antes pudo ser blanco, con ventanas de cartón y muros de trapo. Del techo de zinc cuelgan tres telas mugrientas que separan los cuartos y las camas hechas de viejos camastros se apilan en los rincones. Quienes habitan allí sobreviven sin sueños y enfrentan la vida arrastrando los pasos por pasillos de enfermos.

En las mañanas, apenas levantan el cuerpo, sacuden el polvo de las sábanas de algún muerto, preparan sancochos en fogones de leño y se tragan la tierra entre suspiros y empeño. En las tardes, atraviesan las calles de pantano bailando sin ritmo, esperando la ayuda del gobierno entre el comején, las chitras y el cinismo. En las noches, cuando la última vela se apaga y la oscuridad los engulle, dejan entrar el frío para que entre temblores los arrulle, sin quejidos ni reproches.

En un lugar como este no hay espacio para la esperanza, los días pasan sin prisa y la joya más preciada termina siendo la risa. Allí se vive entre el ruido de vientres vacíos y dolores inacabados, pero los muros de ese hogar se mantienen sosegados.

Figuras de polvo

Una puerta cruje y se escucha el primer bostezo, dos figuras giran hacia el letargo y cambian de posición bajo las sábanas. El involuntario rechinar de dientes tensa los músculos de un rostro y un gas enclaustrado durante una jornada de diez horas de trabajo sale en tromba hacia la nariz ajena. En la mesita de noche el despertador aúlla por enésima vez, el aparato es silenciado por el sonido de uñas rascando la piel de un vientre y una de las bocas murmura un trémulo «levántate». No se tocan, desempolvan las prendas evitando cualquier contacto que pueda destruirlo todo. Abren la llave de agua helada y reciben el vapor del café recién hecho como un beso amargo que olvida-

ron darse. Llegan hasta la puerta saltando en las zapatillas o alisando invisibles arrugas para no mirarse. Bajan las escalerillas de la entrada con las mochilas a cuestas y las caras les tiemblan al formar algo que no puede llamarse sonrisa. Sin pronunciar palabra juntan los labios en un adiós que les encorva la espalda. A lo lejos, un tren anuncia su llegada, mientras en lo alto la esfera de oro los sigue al doblar la esquina.

Madura

El suelo es un lugar peligroso.

Cuando las más viejas caen allí, un monstruo enorme viene a buscarlas. Les da golpes, casi siempre con una piedra, hasta reventarlas. Con la piel resquebrajada, desprotegidas, sueltan chillidos mientras la bestia se alimenta de sus entrañas y se ríe con saña.

Miro con envidia a las que todavía están verdes, a esas nadie las toca y casi nunca se caen. Después de todo, su fruto todavía es joven. No temen a la desnudez, la muerte o la risa; van hacia donde las lleva el viento, silbando canciones.

De repente, la brisa alborota mis largas hojas y la rama que me mantuvo en casa toda la vida empieza a ceder.

Me caigo.

Y aunque me prometí no gritar, suelto alaridos a diestra y siniestra, porque no pasa mucho tiempo para que venga aquel esperpento a destrozarme.

Me levanta, me observa y agita mi cuerpo con fuerza.

Está evaluando mi calidad, calculando la potencia del necesario golpe.

«Todavía no me he secado», le digo.

Sé que es inútil, pero las condenadas deberíamos tener derecho a agotar la pena, aunque sea en la súplica.

«Bueno, pues yo no pienso aguantar el hambre».

Y, dicho esto, toma la piedra.

Los objetos que soy

Francisca Javiera López Molina

Colecciono sellos postales. Tengo una máquina de escribir roja marca Olivetti que perteneció a mi abuela; Tres cámaras antiguas; Un tocadiscos; Una pequeña radio a pilas y un equipo de música que tiene reproductores para cassettes y cds. Me gusta escribir a mano; siempre ando con una libretita y un lápiz. Leo libros físicos y tengo una pequeña fascinación por los usados. Me agradan las fotografías impresas. A mis dieciséis años quise que mis muebles tuvieran historia; no quería que fueran nuevos. Tuve un escritorio de roble con seis cajones. Mis padres lo compraron en una tienda de antigüedades. Guardo entre mis pertenencias más preciadas unas hojas cafés de los años ochenta. Colecciono revistas antiguas y nuevas. Además, cuido muchísimo un libro de los años veinte que era de mi tatarabuela. El texto, que es de una pieza invaluable, se llama *Industrias del hogar*: es una especie de guía telefónica con datos, crónicas de viajes, tips de belleza y mucho más de Chile. Para ir a la ópera tengo unos binoculares que son de los años cincuenta.

Roberto Herrscher (2021) en la introducción de su libro *La voz de las cosas* expresa que «en un principio fueron las cosas y de las cosas surgió la vida, de ellas brotaron poemas, con ellas se construyeron las ciudades, se irguieron las catedrales y se diseñaron los silenciosos jardines. De las cosas venimos, pero de ellas nos desentendimos, para nuestra perdición» (p. 9). En el libro *La tristeza de las cosas*, por otra parte, María José Ferrada (2017) reflexiona en torno a la memoria de las cosas, las cosas que dejaron los exiliados: «La tristeza de las cosas es diferente a la nuestra. Lloran discretamente. Es una tristeza pequeña pero definitiva [...]. Lápices, máquinas de escribir, cuadernos, paraguas, camisas, fueron abandonados para siempre sobre los escritorios, las mesas y armarios» (p.7). Herrscher indica que las cosas nos llaman, nos preguntan y nos interpelan, «nos traen a la memoria a los que no están y nos indican quiénes somos y quiénes dejamos de ser hace tiempo. Somos nuestras cosas. Las cosas están vivas. Laten. Lloran. Ríen. No nos dejan mentir» (p. 11).

Algunos objetos que he ido heredando representan la memoria, el amor y la pasión de mi abuela por el arte. No obstante, todas mis cosas más preciadas, a las que observo con total detención, simbolizan de dónde vengo y quién soy. Soy, entonces, un conjunto de listas, de nombres, de cosas que se han detenido en el tiempo, de otras que

he dejado, de gustos adquiridos y de sueños que se han materializado en objetos que tengo.

Referencias

Herrscher, R. (2021). *La voz de las cosas*. Ediciones Carena.

Ferrada, M. J. y Carrió, P. (2017). *La tristeza de las cosas*. Editorial Amanuta.



**LECTURA
RECOMENDADA**

El camino claro*

Carlos «Pala» Palacio

Cartagena de Indias, diciembre 14 de 1991
Suena A mi Dios todo le debo, de Joe Arroyo

Y si existieras, dios de los escombros,
y me viera ante ti, humo y relámpago,
de rodilla en el suelo,
doblegado por ese amor de látigos,
no te agradecería la existencia
(la existencia es azar,
tormento enmohecido de los genes)
ni te agradecería la mañana
que es un milagro sí,
pero del ventanal, de los abetos,
y no de tu minúscula empatía.

No te agradecería la piel, que es de mis huesos,
ni el placer que no admito que lo manche la hiedra,
ni el sabor de la caña, que agradezco a mi abuelo,
ni el ron que me hizo hombre
ni la mujer que ahora cabalga en mi recuerdo
(ron y mujer son obra del sueño de un poeta).

Si en un delirio irónico bailaras y existieras,
yo te agradecería a gritos por la cumbia.

* Poema del libro *En el abrazo de la sílaba*. Premio Internacional de Poesía Antonio Machado en Baeza, España (2021).

La cumbia, remo eterno,
patrona de la sangre de los negros,
convulsión de madera que suspende
la luz del Magdalena en cinco velas
y que rompe por gracia de Yemayá sangrante.

Yo te agradecería por la cumbia,
ausente dios de mármol.

La cumbia que acunaron los esclavos
a falta, cómo no, de tu sonrisa.

